

Un gesto de sobrevivencia *Lumpérica* y la narrativa de Diamela Eltit*

Sandra Lorenzano**

Referirse a la experiencia creativa literaria implica abordar una zona cuyas leyes se organizan y fluyen en un territorio fuera de la ley, o dicho de otro modo, donde todas las leyes son posibles e improbables a la vez.

Diamela Eltit "Experiencia literaria y palabra en duelo"

I

La escritura des-centrada, fragmentaria, rupturista de Diamela Eltit (Chile, 1949) es una de las más inquietantes que se producen actualmente en América Latina. Inquietante, entre otras cosas, por su apuesta a los

márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa. Inquietante por lo que conlleva de político su gesto escriturario, su "manera de atentar contra la novela como forma monolítica y lineal de contar historias".¹



IZTAPALAPA 37

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 157-166

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Coloquio Internacional Mujer y literatura, organizado por Casa de las Américas, La Habana, enero de 1994.

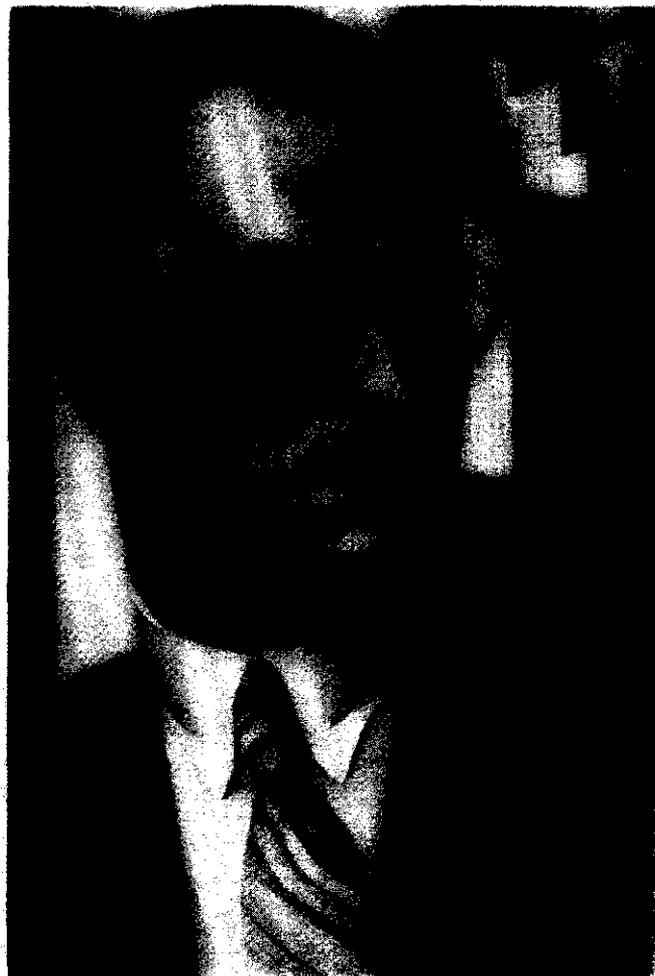
** Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es especialista en narrativa latinoamericana contemporánea.

En una sociedad en que los discursos autoritarios buscan cancelar el placer, cancelar los cuerpos, los espacios de goce y productividad, instalando lo unívoco y lo vertical, la palabra de Diamela Eltit es marginal por derecho propio: como dijera otro gran marginal de la literatura latinoamericana, Roberto Arlt, "por prepotencia de trabajo".

Esta elección de lo no canónico como punto de partida es textualizada a través de un ejercicio de escritura complejo, no complaciente, que desarticula las categorías tradicionales: personaje, voces, género, argumento...

Tal propuesta se inicia en un contexto histórico-político preciso: el de la dictadura que derrocó, en 1973, al gobierno de la Unidad Popular que encabezaba Salvador Allende. Después de la época de entusiasmo y compromiso político que caracterizó a la producción cultural durante el gobierno de Allende, la cultura chilena se convierte en uno de los blancos de la represión ejercida por los militares, que la lleva a vivir una profunda crisis. Sin embargo, y a pesar del modelo oscurantista impuesto durante estos años llamados del "apagón cultural", pueden distinguirse distintas etapas, algunas de ellas caracterizadas, incluso, por cierta efervescencia creativa. "El espacio colectivo utópico y heroico de los años 70, dará paso al tiempo de la creación y la búsqueda solitaria en el taller. Al trabajo individual de una escritura silenciosa gestada en los ámbitos privados".²

Después de esos primeros años tan brutales para cualquier intento de expresión artística y cultural, puede considerarse que el periodo que va de 1976 a 1980 se caracteriza por algunas muestras emergen-



tes de la cultura, mientras que durante los últimos años de la dictadura, el ámbito cultural pasa a formar parte de las precauciones oficiales como símbolo de estatus y pluralismo, por lo que la iniciativa privada enriquecida por el modelo económico implementado, comienza a brindarle cierto apoyo monetario.

En relación a este contexto en que nace y se inserta la obra de Diamela Eltit, debe señalarse también que:

...durante el periodo militar, Chile se escinde en dos campos de experiencia que buscan (re)organizarse en torno a la fractura, aunque con signo invertido. El polo victimario disfraza su toma de poder de corte fundacional y hace de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de fanatización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos vitales al discurso oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en circuitos alternativos al formato reglamentario de un decir único.³

En esta situación se dan fundamentalmente dos tipos de respuesta por parte de —lo que queda de— los grupos opositores a la dictadura. Una respuesta contestataria que corresponde a una izquierda más ortodoxa, vinculada a un arte de denuncia y testimonial, y una respuesta alternativa que da lugar a lo que la propia N. Richard bautizó como la “nueva escena”. Esta última propuesta concentra a artistas tanto de la literatura como de las artes visuales quienes en estrecha interrelación operan “desde el descentramiento, desde la dispersión, desde la pul-

sión, desde la aniquilación de la unidad.”⁴ Al propiciar el cruce de géneros y disciplinas como forma de enfrentar “el monólogo de las tradiciones consagradas” cuestionaron tanto la institucionalidad de lo político como el sistema artístico dominante.

Esta línea “neovanguardista” es no sólo una respuesta a la censura que empuja a la búsqueda de un nuevo vocabulario, tanto verbal como de imágenes; trabaja fundamentalmente sobre la deconstrucción de los lenguajes y se engarza además con las nuevas tendencias estéticas imperantes a nivel mundial:

...va de la mano con la posmodernidad, y con la caída de los muros, el derrumbe de algunas ideologías, la búsqueda de modelos más flexibles y plurales, el desafío de la intolerancia, y un sentido más creativo y cosmopolita de la marginalidad.⁵

En este campo de la “nueva escena” o “escena de avanzada” ocupa un lugar importante el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arta) del cual forma parte Diamela Eltit, junto al poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Ballcels. El grupo lleva a cabo importantes “acciones de arte” que desafían el orden represivo: obras que rompen y trascienden los “formatos” —libro, cuadro— en que tradicionalmente se encierran los objetos artísticos, *performances* que ocupan los espacios públicos prohibidos por la dictadura como puntos de encuentro e intercambio social...

Una de las intervenciones más recordadas fue la del “No más...” (No +): esta frase fue repetida sobre las paredes de la ciudad, y la gente se encargó

de completarla, así "en plena dictadura, los muros de Santiago de Chile dijeron 'No más militares', 'No más tortura'; etc.⁶

Otra "acción" es relatada así por la propia Diamela Eltit:

En unas poblaciones —poblaciones se llaman en Chile los lugares periféricos de la ciudad, donde hay zonas de extrema pobreza— entregamos leche en unas bolsas plásticas, que era como en ese tiempo se vendía. El proyecto del gobierno de la Unidad Popular, había sido que cada niño chileno tomara por lo menos medio litro de leche diario; fue una gran campaña la que hizo Allende en este sentido. Nosotros retomamos esa idea y estampamos en las bolsas *medio litro de leche*. Después, mediante una serie de argucias, conseguimos que la compañía más grande de leche en Chile nos prestara varios camiones repartidores. Así, repartimos la leche en las poblaciones, y después llevamos los camiones al museo dejándolos como esculturas. La puerta del museo se cerró, se tapó, mostrando que el arte estaba afuera, y se habló del hambre; en el fondo el objetivo era hablar del hambre y de las carencias. Les pedimos a los pobladores que devolvieran esas bolsas de leche, y se les mandamos a diversos artistas para que hicieran una obra sobre el plástico. También a escritores para que escribieran algo sobre el plástico. La consigna era que consideraran que esa leche había sido consumida por gente que habitualmente no tomaba leche; nada más.⁷

En estos ejemplos puede verse que la relación entre producción artística y situación política no transita los caminos del discurso directo. Si bien el

referente extraliterario existe como detonante de importancia en las obras, su inclusión se encuentra problematizada a través de un discurso artístico fragmentario y no convencional.

Dentro de esta línea de resistencia, cada uno de los miembros del grupo CADA experimentaba y producía también de manera individual. En el caso de Diamela Eltit, *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), son las obras escritas durante este periodo. Las siguientes, *Vaca sagrada* (1992), *El infarto del alma* (1994) —en colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz— y *Los vigilantes* (1994), pertenecen ya al momento de la transición a la democracia.

II

Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.

Diamela Eltit, "Errante, errática"

En relación con *Lumpérica*, la novela de la cual nos ocuparemos, dice la propia Eltit, que "se desarrolló en torno a un discurso de la fragmentación, la duda, la ambigüedad, la negación, la marginalidad..." ¿Cómo acercarse a una propuesta poética semejante? ¿De qué forma dar cuenta de sus "líneas de fuga" sin cancelarlas?

En *Lumpérica* no hay rastros mimesis, sino un juego constante de enfoques y perspectivas que pro-

pone la multiplicidad y la ruptura como núcleos productivos. Así, el texto se constituye como gesto político frente al discurso aparentemente sin fisuras, homogéneo, de las instancias de poder, ya sea el que se encuentra instaurado en el gobierno, ya sea la propia institución literaria: "...sin minimizar mi posición política contingente, lo que me resultaba un desafío, una apuesta, era operar al interior de la institución narrativa de mi país".⁸

Desde el título se escoge el margen como punto de partida: en tanto "Lumpérica" remite al "lumpen", son los desclasados quienes dan nombre al texto. De esta forma se propone un "contra-discurso" —frente al discurso heroico formulado desde el poder— en el que los protagonistas son precisamente aquellos excluidos por la épica oficial.

El término "Lumpérica" puede ser leído también como una conjunción de "lumpen" y "América", lo que permitiría problematizar la relación entre ambos términos: se habla de lumpenes latinoamericanos pero también, en este juego de significantes/significados, de América Latina como lumpen frente a los centros hegemónicos.

Hablar de lo silenciado, de lo oculto, de lo olvidado o negado por las convenciones sociales es una de las propuestas: los desclasados, la sexualidad, la sangre... aparecen entonces como núcleos temáticos. Pero se los nombra a través de un ejercicio escriturario que pone en escena (término clave en el texto) sus propias condiciones de producción, sus contradicciones, sus blancos y sus excesos. El distanciamiento es uno de los resultados de esta propuesta estética; resultado que se exaspera a través de la reflexión metaliteraria. El capítulo 4, por ejem-

plo, lleva por título "Para la formulación de una imagen en la literatura".

Si en el contexto histórico preciso en el que se inserta *Lumpérica* el silenciar a la disidencia es la norma, la novela se opondrá a este silencio a través del derroche lingüístico

Pelada abajo se ha desmoronado su atrofia. Se ha enrieado en un asunto completo con la aparición de estos parias que todavía rompen su arbitrariedad
error y brillo sus fachas
+ pregona
y a horario total los comercia con toda la volubilidad
con que accede a esta mercadería de oropeles (p. 174)⁹

El exceso escriturario fagocita las características de la narración tradicional y las vuelve a poner en juego re(des)construidas. Uno de los ejemplos es la forma en que se estructura el texto: en diez "capítulos" o secuencias, cada uno de los cuales tiene características propias, de manera que resulta difícil hacer una lectura lineal que los vincule. No hay hilo argumental que seguir, y la idea misma de continuidad, con las implicaciones causales que conlleva, se encuentra rebatida como eje de la escritura.

Sin embargo, en esta proliferación de líneas a seguir hay ciertos núcleos que se repiten. En el primer capítulo aparece planteada la escena fundacional, la cual será retomada una y otra vez, no buscando construir una secuencia narrativa sino fijándola alrededor del entretejido de ciertas imágenes, básicamente, el ritual del bautizo y el interrogatorio que lo abarca. Ambas *imágenes* —y el término se vincula tanto al ejercicio filmico que parece tener

lugar al mismo tiempo que la escena narrada, como al significado poético a que hace referencia— se conjugan como contrastantes y complementarias.

En una plaza pública del centro de Santiago de Chile, en el transcurso de una noche, tendrá lugar el ritual que articula la novela entre tres personajes fundamentalmente: una mujer llamada L. Iluminada, “un aviso que cae en luz sobre el centro de la plaza” y al cual el texto se referirá como “el luminoso”, y el personaje que se nombra por primera vez en esta frase: “... Llegan los desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área” (p. 7).

El bautizo es a la vez un acto escriturario (“Por eso el luminoso, en plena autonomía, los llama con nombres literarios...”, p. 9) y un acto erótico (“Atentos, fijan sus miradas en el bautizo, mientras el luminoso acomete directo en ella que, frenética, mueve las caderas bajo la luz”, p. 7) iniciando la relación cuerpo/escritura que será fundamental a lo largo del texto.

Esta escena fundacional es *vista* por el ojo del luminoso y de una virtual cámara. Ambas miradas son abarcadas al mismo tiempo por una tercera, inquisitiva, autoritaria, que permanece oculta y se descubre a través del interrogatorio, develando así la perversión de su “voyeurismo”:

—Yo también he estado allí y sólo por eso sabrás todo lo que podría alargarse para llegar de todas maneras a la inevitable conclusión. Así es que no dilatemos el asunto. Dime:

—¿Qué has visto cuando se enciende la luz?

—No he visto nada.

—¿Nada? Yo vi las tomas y es más, las desmonté hasta el momento de desarticularlas, cuadro a cuadro (p. 45).

También en la escritura estas escenas básicas son “desmontadas”, “desarticuladas” y sometidas a un proceso de distanciamiento permanente:

Pero olvidemos lo superfluo, se constituye la cuarta escena:

Pongámoslo de esta manera.

La proyección de dos escenas simultáneas.

1. Interrogador e interrogado.

2. La caída de L. Iluminada. (p. 46)

Lumpérica se enfrenta a sus propios núcleos y los absorbe para refuncionalizarlos acorde con su estética “del maquillaje y el travestismo” (tal como lo plantea Nelly Richard).¹⁰ El descentramiento que propone de esta manera consiste en la dispersión o incluso la anulación de los centros posibles. En tal sentido son fundamentales dentro de la poética del texto (y utilizo este concepto en el sentido bajtiniano) los cruces de géneros y discursos. Ambas categorías tradicionales son rebatidas, rebasadas, a través del trabajo de voces múltiples que se desplazan, se contorsionan, trascienden o superponen las fronteras genéricas y discursivas. De lo descriptivo (“Hace frío, y tal vez sólo por eso tiende su pose en la plaza. Se sienta en el suelo con los pies descalzos...”, p. 157), a la más violenta contorsión lingüística (“Sangra de emanación mezquina y aunque no esparce: tiñe, de lujurioso gasto su desfasada presunción”, p. 175); de lo estrictamente literario a

lo visual. Los entrecruzamientos borran toda línea limítrofe, porque no se trata de “limitar” sino de multiplicar, de dispersar significados.

III

Y toda palabra sea entonces idéntica a la fulguración corporal al rehacerse en otro espacio con la plaza como telón.
Lumpérica

Los regímenes autoritarios pretenden controlar la intimidad, es decir, cancelar el carácter privado de los actos cotidianos. Por lo cual es un gesto de una gran carga subversiva “poner en escena” —hacer público— algo tan íntimo como el cuerpo y su capacidad de goce. En *Lumpérica* el cuerpo pregona su materialidad ocupando el discurso. Estos cuerpos escritos *por* la novela son, al mismo tiempo, escritos *en* la novela a través del luminoso. “El luminoso continúa lanzando los nombres y apodos, atravesándolos...” (p. 17). “La ley se inscribe en el cuerpo” dice Michel de Certeau.¹¹ El luminoso, en tanto los bautiza, es de algún modo quien les da vida, pero a la vez actúa como ojo vigilante y represor —es decir que les “inscribe” la palabra de la ley— en este juego de ambigüedades permanentes.

Como parte del “discurso visual” del texto se incluye una foto de la propia Diamela Eltit al comienzo del capítulo 8 llamado “Ensayo general”. Esta foto, en la que aparece con los brazos vendados, puede ser leída como un “corte” en el *corpus*

del texto, así como *corte* en un cuerpo de mujer son quizás los que ocultan las vendas.

El ojo del lector deberá detenerse en esta incisión (y su papel en tanto mirada quizás sea similar al del luminoso):

El ojo que lo lee, errático, sólo constreñido por su propio contorno, se encarcela en una lectura lineal.

El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción. (p. 149)

A la foto le siguen fragmentos contruidos también con un lenguaje entrecortado que recuerda ciertos juegos neo-vanguardistas, o tal vez, ciertos lenguajes psicotizados:

“Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma” (p. 142)

En ellos se tematiza esta “poética del corte”:

El primer corte, si es aislado, es el ensayo general.

¿Es realmente un corte?

Sí, porque rompe con una superficie dada. Sobre esa misma superficie el corte parcela un fragmento que marca un límite distinto. El corte debiera verse como límite. (p. 148)

El *corte* en términos de la visualidad que propone la inclusión de la foto en un texto escrito, puede ser asociado con los *cortes* en la piel, con el lenguaje que *corta* las propuestas enunciativas tradicionales, con la estructura fragmentaria —*entrecortada*— de

la obra en conjunto, con el *corte* en las expectativas del poder que significa que los lúmpenes tomen una plaza...

Se ha dicho, en relación con la política de la junta militar chilena, que "las voces oficiales hacen que el cuerpo humano desaparezca del texto".¹² *Lumpérica* convoca la escritura sobre el cuerpo —se escribe acerca del cuerpo, pero también se escribe encima del cuerpo (los cortes o la luz que proyecta el luminoso son diferentes tipos de escritura)— y la escritura que nace de las incisiones del cuerpo (¿las palabras las suturan?).

El título de este capítulo es "Ensayo general", y sus siglas "E. G." —nuevo corte— que encabezan algunos de los fragmentos que lo componen, remite a su vez a la estructura del capítulo I en esta reiterada autorreferencialidad de la obra. El primer capítulo está formado por diversas "escenas" con reminiscencias de montaje teatral o cinematográfico que son interrumpidas por fragmentos que la vinculan a una posible filmación: "Comentarios a la primera escena", "Indicaciones para la primera escena", "Errores de la segunda toma"... A través de este mecanismo se exaspera la estética de extrañamiento a través de la cual se socava cualquier posible identificación. Así, nuevamente podemos ver cómo el texto plantea continuamente sus enigmas y soluciones —tentativas, móviles, cambiantes— y en un juego de planos que se entretajan y superponen se reiteran ciertos núcleos.

Por ejemplo, la escena fundacional caracterizada por una compleja textualidad, es reelaborada a lo largo del texto a través de diversos procedimientos discursivos. A la primera narración del bautizo le

sucede una desconstrucción de la misma en la que se apela a ciertos mecanismos más vinculados a lo poético que a lo estrictamente narrativo (estructura de los párrafos, ritmos, etc.)

1. Vuelven los pálidos a la plaza para permanecer allí con el cuerpo distendido apoyados con sus espaldas en los árboles.

árboles - césped - luz eléctrica - cemento

ramas y cables que trasladan luz a los faroles

faroles que también iluminan los bancos

y mi cara de madona mirando su cara de madona. (p. 23)

O, más adelante, se retoma a través de una violenta construcción lingüística

Así es como traspone su primera escena: la cámara y su vértice, el muslo en desacato

L'arva loca paterna superficie.

Así posó, así mismo posó de raja abierta en surcos de megalómano sonido se hizo parte de juego... (p. 82)

De manera similar otros elementos, tanto estructurales como temáticos, son planteados y luego retomados, desarticulados, fracturados, lo que de alguna manera ayuda a que el texto cobre un tono de ritual, en el que los gestos se repiten de modo semejante a la de la primera escena.

Los cortes como escritura, a los que hacíamos referencia en relación a "Ensayo general", continúan sobre la piel los "Grafitis de la plaza", título que agrupa los fragmentos del capítulo 6. En ellos se tematiza nuevamente la relación cuerpo-escritura vinculada con el bautizo, subrayando los cruces

entre el ámbito público (la plaza) y el privado (el cuerpo) a partir del deseo y la posibilidad de escribir como núcleos:

La escritura como proclama.

Santiago de Chile que apareció de modo mentiroso y con erratas le han quitado construcciones y es por eso que los pálidos lo acosan como a usted que se creía protegido. [...]

Escribió: como la más rajada de las madonas le presté mi cuerpo tirada en la plaza para que me lo lamiera. (p. 111)

Puede pensarse en una serie que enhebre las tres instancias: cuerpo - escritura - ciudad. El espacio urbano es un resultado de la escritura, pero a la vez es ocupado por ella. La plaza, cancelada como espacio público por la dictadura, es recuperada por el texto, tanto como escenario en que tienen lugar los hechos narrados, cuanto como espacio productor de escritura. Así, se habla de la disputa de los significados de la plaza: o espacio de poder, metáfora, en su desnudez, de múltiples cancelaciones, o espacio recuperado por los desclasados. Si a la plaza le es enajenada su condición pública, lo verdaderamente provocador será ocuparla a través de gestos considerados privados. De ahí, el carácter político del erotismo. De ahí la transgresión de la ficción que se cuestiona y se desdice, del lenguaje que habla desde los quiebres de discurso autoritario:

Pero entonces con la boca pegada a su mano comienza el sentido inverso de su frase. Desconstruye la frase,

de palabra en palabra, de sílaba en sílaba, de letra en letra, de sonidos. (p. 30)

Ella deja de oír restos de lenguaje, retazos de signos. (p. 10)

Es ésta una escritura que contesta a las voces del poder desde su propia especificidad. Las fracturas, los fragmentos, lo corporal con su carga de violencia y erotismo, son la forma de ubicarse en los intersticios, de plantearse el margen como propuesta consciente. En un momento en que el mercado privilegia en él —últimamente tan redituable campo de la literatura femenina— aquello que menos problematiza lo establecido, Diamela Eltit propone, a través de su trabajo y desde su ser mujer, una escritura que cuestiona sus propias instancias en la búsqueda por conectar “lo individual con lo público, lo subjetivo con lo social”. Frente a lo *light*, recupera lo creativo como un espacio de reflexión y crítica.

NOTAS

- 1 Entrevista hecha por Sandra Garabano y Guillermo García-Corales, en *Hispanérica*, Revista de literatura, año XXI, número 62, Maryland, 1992, p. 66.
- 2 Lujisa Ulibarri, “Nuevos márgenes, espacios y lenguajes expresivos”, en Manuel Antonio Garretón, Saúl Sonsnowski, Bernardo Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y re-democratización en Chile*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31.
- 3 Nelly Richard, “El signo heterodoxo”, en *Nueva Sociedad*, núm. 116, Caracas, noviembre-diciembre 1991, p. 102.

- ⁴ Eugenia Brito, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 1990.
- ⁵ Luisa Ulibarri, art. cit., p. 37.
- ⁶ Soledad Bianchi, "Escribir desde la mujer", en Manuel Antonio Garretón, Saúl Sonsnowski, Bernardo Subercaseaux, *op. cit.*, p. 112.
- ⁷ Sandra Lorenzano, "Textos que no arman un mural. Entrevista a Diamela Eltit" en *La Jornada Semanal*, núm. 20 de noviembre de 1994.
- ⁸ Julio Ortega, "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit", en *La torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Nueva época, año 4, núm. 14, abril-junio 1990, p. 230.
- ⁹ Las citas de la novela están tomadas de la edición de Santiago de Chile, Ediciones del Ornitorrinco, 1983. En adelante indicaremos el número de página entre paréntesis.
- ¹⁰ Cfr. Nelly Richard, "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación", en Juan Carlos Lértora (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Para textos/Ed. Cuarto propio, 1993 (pp. 37-51).
- ¹¹ En *The Practice of Everyday Life*, citado por Marta Lamas en *Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre 1994, p. 28.
- ¹² Francine Masiello, "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en: Varios, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies and Literature, University of Minnesota, 1987, p. 26.
- ¹³ Diamela Eltit, "Errante, errática", en Juan Carlos Lértora (ed.), *op. cit.*