

Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal

Martina Bortignon

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

ABSTRACT

In this essay, I suggest an interpretation of *Lumpérica* (1983) by the Chilean novelist Diamela Eltit, as an aesthetic response to the biopolitical strategies of the neoliberal regime during the Pinochet's dictatorship, as well as in more recent years. Based on the performative actions of a beggar – a figure of social marginality –, the novel enacts an ambivalence that I analyze in relation to space, language and identity, pointing out its “perverting” potentiality in relation to the social and symbolic order.

Keywords: Diamela Eltit; biopolitics; abjection; perversion; Deleuze

En este ensayo propongo una interpretación de *Lumpérica* (1983) de la novelista chilena Diamela Eltit como respuesta estética a las estrategias biopolíticas del régimen neoliberal, bajo la dictadura de Pinochet como en años más recientes. Basada en las acciones performativas de una vagabunda – una figura de la marginalidad social –, la novela conlleva una ambivalencia que analizo a través de las categorías de espacio, lenguaje e identidad, subrayando su potencialidad de “perversión” en relación con el orden social y simbólico.

Palabras claves: Diamela Eltit; biopolítica; abyección; perversión; Deleuze

Lumpérica de Diamela Eltit y la suave violencia de la biopolítica neoliberal

Lumpérica: una pordiosera en plena crisis narcisista, una plaza, el espacio de una noche¹. Si bien aparentemente respeta las reglas de unidad de tiempo, espacio y acción de la norma aristotélica, se trata de una obra extremadamente experimental que establece un hito en la escena neovanguardista del Chile dictatorial de los años 80 produciendo, en la vertiente de la escritura novelesca², una serie de temblores telúricos que un país de tradición sísmica como Chile tuvo serias dificultades para metabolizar en su momento.

La autora, Diamela Eltit, quien se encuentra ahora entre las voces más emblemáticas e interesantes de la narrativa chilena contemporánea, confirmaría en su abundante producción posterior no solamente su vocación por la ruptura y la innovación a nivel formal, sino también su capacidad de prefigurar con notable anticipación temas de candente actualidad, como el abuso sexual en el seno de la familia o la explotación de los trabajadores que los reduce a mano de obra sin derechos ni individualidad. Se trata de dos características que instalan sus obras en una especie de desfase con el contexto social al que se refieren, permitiendo que hablen a diferentes presentes activando nuevos matices a cada nueva relectura³.

Por lo que atañe específicamente a la obra de la que me ocuparé, Lumpérica, si bien fue escrita y publicada bajo la dictadura pinochetista – de 1983 data la primera edición con Ornitorrinco –, en lo que Agamben catalogaría como un típico ejemplo de “estado de excepción” (Agamben, 2003), el panorama económico-institucional en que se la lee hoy sigue casi invariado: antes definido como “Transición” (que sin embargo pareció no transitar a ninguna parte), luego como “Posdictadura” tout court, aunque retocada y ablandada, el régimen democrático reinstalado en 1990 dejó casi sin modificar el legado dictatorial en materia constitucional y de ordenamiento económico⁴.

¹ En una conversación con el crítico literario Juan Andrés Piña, la autora, Diamela Eltit, declara que se autoimpuso los límites literarios más difíciles y estimulantes: un espacio, un personaje, un tiempo definido. Y añade: “¿Qué podía hacer esta mujer, sino extender hasta el paroxismo su narciso? [...] Ese accionar el narciso supone mostrarse, mostrarse, mostrarse; es decir, amarse, odiarse, descomponerse, titubear, lamentarse, excitarse, etcétera. En el fondo, *Lumpérica* es la exposición de un personaje hasta el paroxismo: ése es el tema.” (Piña, 1991, p. 236)

² Voy a emplear en este escrito la atribución genérica que la autora concibe para su obra, la pertenencia al género novelesco, aunque ella misma coincide con muchos de sus críticos cuando subrayan la calidad poética de su prosa y la contaminación entre artes diferentes como la fotografía, la dramaturgia y el ensayo. En *Lumpérica*, para quedarnos en el género de la poesía, hay una fuerte presencia de ésta en la forma de prosa poética, incluso un par de capítulos son conformados por poemas o versos sueltos.

³ Roberto Hozven, por ejemplo, habla de la experiencia de lectura en estos términos: “[...] tengo que hacérmela por mí mismo de acuerdo a una mimesis construida a medida propia [...] significa que para seguir el sentido en su estela uno debe ir sopesándolo, frase tras frase, sobre la pantalla de sus propias representaciones resistidas. Uno debe contar con sus mañas, dejarlas que vengan con todas sus vergüenzas reconchabadas, para ir leyendo contra ellas y gracias a ellas. Sin esta lectura espectral, desamparada, porque incluye el fantasma que uno no quiere – creo -, no se entiende nada. En este sentido, leer a Diamela Eltit cuesta.” (Hozven, 2009, p. 79).

⁴ Éste consistió en un viraje neoliberal que Pinochet imprimió a la economía siguiendo el modelo reaganiano propuesto por los llamados “Chicago Boys”, y que se concretó en la apertura del país a los mercados internacionales, la privatización de las industrias, el sometimiento del trabajo al capital a través de la flexibilización y la mercantilización de los

En dictadura como en democracia, los sectores más pobres son los que siguen permaneciendo al margen de este modelo exitista, en el que quien no quiere o no puede adaptarse es dejado a su suerte. Como subraya Javier Ugarte, “el gasto público se concentra en quienes pueden aprovecharlo, personas que cumplen cánones morales e higiénicos establecidos con anterioridad y que son el aval de su productividad y vienen avalados por ella” (Ugarte, 2005, p. 51). La administración de la vida de la población, o biopolítica, que caracteriza a las sociedades neocapitalistas occidentales enseña su doble cara, benigna para algunos, despiadada para otros, justamente en el momento en que se asienta la práctica de traspasar al mercado las funciones que serían propias del estado. Quien no tenga el dinero suficiente para comprar los servicios básicos, como la salud o la educación, de los proveedores de calidad – en Chile concentrados en el sector privado – se queda simplemente afuera. El estado sustituye de esta forma el espectáculo cruento del cadalso con la inacción, dejando que ciertos problemas se agraven hasta terminar con la vida de quienes son afectados por ellos, o que se haga difícil la permeabilidad entre clases sociales.

El arte denuncia, somatizándola, esta violencia biopolítica, que se podría calificar como “suave” por ser endulzada con el bálsamo del crédito y del consumo. La omnipresencia de la lógica del mercado y la oscura amenaza de un poder represor recorre las páginas de Lumpérica: se las nota en los cuerpos de los pordioseros que se venden a la plusvalía simbólica de la luz de un aviso comercial y que son por él renombrados y sellados; en el hecho de que la calificación a dignidad de la vida es confiada a la tecnología; en la mercantilización de la literatura y de la tradición; en la división entre sujetos que pueden vivir sin esfuerzo y sujetos que son condenados a la mera sobrevivencia; en la penetración del espacio privado por parte de las tecnologías de la información y del control; en las identidades reducidas a copias de las copias, listas para una transacción; en la penetración del cuerpo biológico por parte de la medicina y de la tortura. Estos temas resultan procesados a través de una generalización que los vuelve aplicables tanto al contexto de la dictadura como al de la posdictadura. Propongo por lo tanto una lectura de Lumpérica a trasluz de ambas épocas.

Sin embargo, más que una reflexión sobre cómo el biopoder se infiltra en el tejido del texto, lo que me interesa explorar en este escrito es la respuesta/propuesta que el arte ofrece antes tales problemáticas; esto es, su – por así llamarlo – potencial bioestético y bioético. Desarrollaré esta investigación adentrándome en el análisis de la configuración del lugar, la estrategia estilístico-lingüística, la construcción de la subjetividad, con el objetivo de iluminar una posible estrategia – estética – de interacción entre el “sistema” y sus “excluidos” sugerida en la obra objeto del presente estudio.

La fascinación por la invisibilidad de lo visible

Lumpérica: femenino de lumpen, palabra alemana que literalmente designa un trapo roto y metafóricamente al desecho humano de la sociedad. Un grupo de pordioseros – “los pálidos” – al caer de la noche convergen en una plaza, se instalan en los bancos bajo los faroles y encienden fogatas para

servicios sociales, así como la masificación del crédito con su espejismo consumista (Moulián, 1998; Garretón, 1995).

defenderse del frío. Una de ellos, L. Iluminada, se expone a la luz de un cartel comercial – “el luminoso” – y cumple una serie de acciones al límite entre goce y crueldad usando su cuerpo como soporte: estrella su cabeza contra un árbol, se quema una mano, se masturba, se corta la piel, desmigaja contra su cráneo una tiza con la cual anteriormente ha trazado palabras en el piso, se corta el poco pelo que le queda en su cabeza rapada, cae en los brazos de un transeúnte, se expone al luminoso para que imprima en su vestido de lana gris las letras y los colores de la publicidad: variaciones sobre una misma presencia.

La figura del desharrapado, del vagabundo, atrae el interés de Diamela Eltit a partir del año 1980 cuando, acompañada por la artista visual Lotty Rosenfeld, se dedica a recorrer las periferias – en sentido propio y figurado – de Santiago. Los márgenes sociales y territoriales de la ciudad representan para ella

[...] una suerte de negativo – como el negativo fotográfico –, necesario para configurar un positivo – el resto de la ciudad –, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones (Eltit, 2000, p. 165).

El mundo del vagabundaje urbano, si por una parte exhibe este dualismo, también lo transgrede: en particular, no se somete al dictamen de la separación privado/público, siendo este segundo polo anulado en su valor cívico por la dictadura. Los vagabundos eligen y ocupan permanentemente el espacio público, la calle, la plaza, exponiéndose a una prolongada intemperie. Reducidos a una pura apariencia y a una violenta exterioridad por tener que llevar encima todas sus pertenencias, construyen un abigarrado y barroquizante orden cosmético, pues sus personas se desarrollan en el plano de la visibilidad. Sin embargo las miradas de los ciudadanos se vuelven transparentes ante ellos: no los ven.

Por el contrario los vagabundos, sugiere Eltit, parecen disponerse justamente para atraer la mirada de los demás, la desean. Frente a esta mirada indiferente ponen en escena, encarnándola físicamente, “la liberación apasionada del mundo del trabajo”, la posibilidad de un deseo y un placer “fundados en la imposibilidad de los cuerpos, incapacitados de acceder a cualquier intercambio que no [sea] detonado por el impacto estético” (ivi, p. 167).

En la ficción, estas personas son convocadas a una plaza. Es una plaza cualquiera, sin más especificaciones, aunque sepamos que el modelo para ella fue Plaza Brasil, al centro de un barrio popular. La elección de no conferir nombre ni rasgos sobresalientes a esta plaza ensancha la potencialidad significativa de este espacio a nivel de alegoría, en la que se enfrentarían la ciudad diurna, extremada por la vigilancia y la productividad, y la ciudad nocturna, deshabitada por el toque de queda en tiempo de dictadura y por el reposo de los trabajadores en la actualidad.

En la noche, la plaza aparece iluminada por faroles para nadie, abierta como un escenario “donde en cualquier minuto p[uede]n entrar actores que no ver[á] nadie” (Piña, 1991, p. 235). Sin embargo las acotaciones relativas a la intensidad del frío, a la incomodidad de la lluvia, a la aspereza de los bancos, restituyen el espacio a su dimensión de intemperie real, experimentada.

Eltit, como observa Eugenia Brito, abre la ciudad a la literatura – en esos años los lugares urbanos donde se localizaba la ficción estaban constituidos por

espacios cerrados como departamentos, oficinas, piezas, cuartos de baño – (Brito, 1994); la expone a la luz monótona y obsesionante de los faroles, a las temperaturas rígidas del invierno; la puebla de personas invisibilizadas en un momento de la jornada que se supone borrado de la vista: la noche. Juega así con la visibilización de lo invisible.

Abyección en la plaza pública: el “allotopo”

La plaza pública: ¿de qué sirve? ¿Quién la ocupa?

En los capítulos II y VII de la novela, los personajes cambian abruptamente: nos encontramos con un interrogador y un interrogado. El primero quiere extraer del segundo una confesión sobre la utilidad de la plaza pública y la identidad de los que concurren a la misma, construyendo el interrogatorio sobre la extenuante reiteración de las mismas preguntas, lo que produce respuestas más y más detalladas. El diálogo se hace inquietante a medida que avanza, ya que produce una sensación de agobio pero también induce a reflexionar sobre – y por ende a poner en duda – algo dado por sentado: la función de un espacio público, la identidad de quienes lo pueden ocupar. De las primeras respuestas impulsivas (lugar de juego para los niños, área verde, sitio de recreación), se pasa a un análisis maniático de los usuarios y de lo que hacen. Entre niñeras, ancianos, enamorados, transeúntes, madres y niños, comparecen los mendigos. Sobre ellos, el interrogado señala:

La gente les teme y evita que sus hijos se les acerquen. Son presencias amenazantes, no sólo por el peligro de agresión, sino que por un posible contagio de alguna enfermedad que se pudiera extender por roce o cercanía. [...] Se saben alejados del resto. Pero, sin embargo, están con la propiedad que les ortoga el lugar público. También es notoria su indiferencia para el resto y su enorme capacidad de desconexión con el entorno (Eltit, 1998, p. 53).

Doblemente excluidos por los demás y por su misma abulia, los mendigos no están sin embargo suficientemente alejados, o su identidad no está tan marcadamente diferenciada como en el caso de los locos, como para no despertar un sentimiento de desconfianza y repulsión en los otros ciudadanos. Esta cercanía inasimilable, esta promiscuidad que no se puede asumir, esta caída sin desprendimiento completo de un sujeto fuera de una comunidad dada, corresponde a lo que Julia Kristeva llama “lo abyecto”.

En su ensayo *Poderes de la perversión*, la semióloga y filósofa de origen búlgaro subraya cómo lo impuro no se define por una propiedad intrínseca de suciedad, sino que es funcional para que una comunidad de individuos marque una separación entre naturaleza y cultura, constituyéndose así en conjunto social. Esta impureza se vuelve abyecta en el momento en que se obstina en permanecer a la vista, dentro del recinto social. Si por una parte denuncia con su misma presencia un sistema fundado en exclusiones y ordenamientos, por otra se vuelve amenazante en tanto elemento “perverso”, que “[...] no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarla” (Kristeva, 1998, p. 25).

Los pordioseros, sea a través de su indirecta acción “contaminante” como por el hecho de representar una abierta contradicción al modelo social existente, basado en la productividad, el orden y el aseo, encarnarían entonces

una amenaza difícil de definir, de circunstanciar como infracción relacionable a una posible castigo. Efecto que se vuelve aún más desestabilizador en el contexto de la dictadura donde, como explica Magda Sepúlveda, la higienización tenía una importancia y un valor que iba más allá del propio acto de limpieza, de modo que la suciedad, la mancha, se cargaba de connotaciones disruptivas (Sepúlveda, 2008). En otras palabras, la expulsión de algunos seres humanos a los bordes de lo que se supone ser el vivir “cívico”, en beneficio de la autoidentificación de la comunidad con el polo de la cultura en contraposición a la pura sobrevivencia biológica, tiene un efecto retroactivo en Lumpérica a través de la exposición obscena en la plaza pública de las secreciones corporales – saliva, pus, sudor, mucosidad vaginal, sangre, lágrimas – y del regodeo que los mendigos, y en especial modo L. Iluminada, parecen traer de ellas, en un patente “deseo de derrame, deseo de incontinencia en un país represivo” (Sepúlveda, 2008, p. 70).

Junto con la obsesión por la higiene, el alumbrado público es otro instrumento que permite a la dictadura, o a otro régimen que ocupe el poder, mantener bajo control – esto es, circunscribir y reglamentar – el espacio de la plaza. En el segundo interrogatorio, constatamos que “nada es inocente” en ella, todo tiene “una dimensión particular y acotada” (Eltit, 1998, p. 151), lo que permite percibir el mínimo cambio o irregularidad, especialmente por la noche cuando la luz de los faroles hurga en los rincones.

Por la noche, la plaza se vuelve una corte bizantina, donde cada movimiento, ruido o acontecimiento está programado; un escenario vacío en cuyo piso se cruzan los haces de luz eléctrica de los faroles y del luminoso. La comunidad nocturna de pordioseros se instalaría entonces en este lugar como un coro griego para acompañar la performance de L. Iluminada, quien aprovecha esta extrema artificialidad para resignificar la falsificación, por parte de la dictadura, de un espacio emblemático como la plaza en los términos de una verdad ficticia, por lo tanto ficcional y estética: “Su alma es establecerse en un banco de la plaza y elegir como único paisaje verdadero el falsificado de esa misma plaza” (ivi, p. 96).

De noche, por medio de una inversión de significado que aprovecha subrepticamente los mismos medios pensados para el control, y de día, a través de una convivencia perturbadora con la respetabilidad ciudadana, los mendigos resemantizan el corazón mismo de la sociabilidad urbana o, lo que es lo mismo, la plaza pública.

Propongo utilizar el término “allopía” para caracterizar este surgimiento de un unheimlich que doblaga el lugar (tópos) en el que se instala a una dimensión inesperada, otra (állos) aunque no totalmente ajena, respecto al uso convencional de aquél. No es casual la similitud con la heterotopía foucaultiana (Foucault, 2001): pero mientras ésta hace referencia a los contralugares, espacios que se encuentran fuera del entramado cotidiano de la existencia – “éteros” conllevaría un sentido de contraposición y exclusión recíproca, comparable con la conjunción adversativa excluyente “aut” del latín –, la sugestión que entrega el prefijo adjetival “álo-” es más bien la de una distinción cualitativa, una variación en la naturaleza de una misma cosa. Como se ve, los mendigos se vuelven de esta forma facilitadores de una reapropiación oblicua del espacio cívico. Su presencia volcada a la exterioridad más extrema (por su exposición a la intemperie, por su ropaje abigarrado, por su actuación en un espacio escénico) apunta por defecto a la ciudad ausente,

oculta tras las persianas bajadas, reglada por el poder; por otra parte obliga a la erótica anónima de cuerpos diferentes que se cruzan en un mismo lugar⁵. Eltit, recuperando explícitamente el léxico deleuziano, habla de esta doble “valencia” (en el sentido químico) de lo que he llamado allotopía: “Ahí tú puedes ver la territorialización de la ciudad precisamente cuando se desterritorializa... por un ratito. Tú puedes ver cuán territorializada está porque tú encuentras la conjunción de sujetos que nunca ves juntos” (Morales, 2000, p. 137).

Otra vertiente en que se desarrolla la idea de la contaminación en el sentido de mezcla es la relación de L. Iluminada y de los pálidos con el luminoso, aviso que deja llover sobre ellos su luz al néon: de la espacialidad horizontal de la plaza se pasa a la vertical de la intermitencia luminosa. Como se ha visto, para Kristeva lo abyecto es lo que opera en la ambigüedad, que repta y se insinúa en lugar de enfrentar al opositor desde una posición clara y precisa. Análogamente, la función del luminoso es ambivalente: signo explícito de la instalación del mercado en el centro neurálgico de la ciudad, soporte de la mirada panóptica del poder, garante de la transacción que transforma los cuerpos en mercancía⁶, es sin embargo el único elemento que parece apiadarse de los pordioseros, entregarles un calor ficticio, atribuirles como en un bautizo nombres, identidades, algún valor aunque sea comercial.

A los ojos de L. Iluminada el luminoso asume conotaciones eróticas: “[p]odría ser – tal vez – el Amado por lo masculino de su grosor que al llamarla la asedia para poseerla, a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega” (Eltit, 1998, p. 14). En un punto, incluso, parece que se inviertan los roles, que sea L. Iluminada quien seduce al luminoso, intentando someterlo a su hechizo de hembra en celo:

Pero ¿cómo se tiente a la luz eléctrica? ¿bajo qué mecanismo la perturba? Si relincha, si muge o brama, si se estira perezosa como gata, si se arrastra como insecto bajo los bordes del farol, si croa, si pía ¿logrará efecto? ¿hará que ese cable la cabalgue? ¿interrumpirá la luz, por un momento? (Eltit, 1998, p. 71-71)

Hacia el final de la novela, incluso, a L. Iluminada se le ocurre, en un vértigo de placer, que la costosa tramoya que crea el espectáculo de luces tal vez ha sido construida para ella, que ella es dueña de un lujo exclusivo. La lógica confrontacional que se esperaría de obras militantes y de resistencia – o que se puede desprender de algunas reflexiones teórico-estéticas de la misma autora⁷ – es completamente desatendida aquí y reemplazada por una

⁵ Por ejemplo, el personaje que es interrogado admite: “Reconozco que torcí un poco mi camino para cruzarla y así poder mirarla de cerca” (Eltit, 1998, p. 149).

⁶ “Aunque no es nada novedoso, el luminoso anuncia que se venden cuerpos. Sí, cuerpos se venden en la plaza” (Eltit, 1998, p. 13).

⁷ Eltit, en un artículo aparecido en 1999 bajo el título “Sociedad anónima”, escribe lo siguiente: “Habría que pensar en la resistencia que plantean ciertos cuerpos cuando se presentan como irreductibles a ser atrapados o seducidos o sometidos a las lógicas de consumo o a las formas culturales dominantes. Habría que pensar en un considerable número de cuerpos que se mantienen refractarios a pactar pacíficamente con los hábitos que el sistema tecnologizado les propone, como son los cuerpos marcados por políticas disidentes o recorridos por la locura o sumidos en la extrema pobreza o representantes del espacio sicorreligioso de los pueblos originarios.” (Morales, 2000, p. 34) Sin embargo, me parece que esta obra se abre a lecturas ambiguas, manifestando una realidad matizada y menos resueltamente confrontacional. Si de

contaminación erótica o sacramental con el símbolo mismo del neoliberalismo, por un hibridismo de las estrategias, por una confusión de los polos positivo y negativo.

Como ocurre en las relaciones entre víctima y victimario (territorio de lo abyecto por excelencia), nunca queda claro quién manipula a quién. Llevando un paso más allá la teoría de Stirner tal como la presenta Giorgio Agamben en una entrevista aparecida en la revista *Vacarme* en 1999, por la que la revuelta sería “un acto individual que no contempla destruir las instituciones” (Agamben, 1999-2000, p. 182) sino proponer una sustracción, una fuga, la situación presentada por Lumpérica sugiere una adaptación y una convivencia parasitaria con el adversario, una interpenetración que se produce en la frontera entre alienación y aprovechamiento⁸.

La costra barroca que enjaya la herida y sus bordes

Barroca es la filiación estilística de Diamela Eltit, quien desde temprana edad quedó fascinada con las potencialidades del castellano antiguo y del Siglo de Oro, tal como se aprecia en Calderón, San Juan y la mística. La consigna era clara: “[...] jugar con el barroco y no escribir desde el barroco” (Morales, 2000, p. 34). Una memoria, entonces, por la línea melódica, por las modulaciones del significante, por la inflexión vocal de un estilo: “[...] decir toda bella palabra para extasiarse, sonriendo las dice [...]” (Eltit, 1998, p. 109).

Por otra parte, los umbrales que apuntan a la glossolalia⁹, a cortes semióticos en la enunciación, al estremecimiento del trance, a las “eructaciones” artaudianas¹⁰ (Kristeva, 1977) amenazan con devolver el lenguaje al regazo de la chora¹¹. Este procesamiento pulsional del lenguaje, que rehúye una lectura llana y referencial, encuentra resonancia en las teorizaciones del segundo feminismo, Hélène Cixous y Luce Irigaray entre ellas¹², pero también está influido por un trabajo sobre el campo que le permite a la autora ponerse a la escucha de las

resistencia se puede hablar, ésta no pasa por un rechazo rotundo del sistema productivo en que se encuentra contextualizada.

⁸ Jaime Donoso apela a las teorías de Baudrillard sobre el intercambio simbólico para cualificar la plaza como equivalente de un *Mall* en el que no habría intercambio, sino pura cambiabilidad sin residuo, sin excedente que denote la persona, lo que se extiende a las relaciones con los símbolos de esta economía, como el caso del luminoso. Mi tesis, por lo menos en lo que atañe al personaje de *L. Iluminada*, va en dirección contraria. (Donoso, 2009).

⁹ Según el Giorgio Agamben de *El lenguaje y la muerte*, la glossolalia corresponde al uso intensivo del lenguaje, vaciado de toda referencialidad y reducido a puro significante (Agamben, 2002).

¹⁰ En 1973 Eltit empezó su especialización en el Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, durante el cual, y bajo la dirección del profesor Ronald Kay, practicó más que estudiar teóricamente las propuestas de Antonin Artaud. Esto le permitió obtener una nueva experiencia con el lenguaje y el grito, ya que en la obra que se puso en escena, *Les Cenci*, ninguno de los jóvenes actores entendía lo que recitaba, y los cuerpos se movían desfasados con respecto a las palabras.

¹¹ La *chora*, en la acepción que Kristeva retoma de Platón, es la matriz en la que los elementos se encuentran suspendidos sin identidad ni función, como meras pulsiones. Es caos en devenir, regulado por un régimen semiótico en contraposición al simbólico que caracteriza la Ley del Padre.

¹² Eltit se acercó a la crítica feminista en la década del 80, con ocasión de una gira en EE. UU. para discutir la situación chilena en relación con la dictadura y la cultura.

divagaciones de unos pordioseros alocados¹³ y construir con ellas una poética. De primera importancia es, finalmente, el factor de la contingencia: todo escritor producía en condiciones de dictadura con un censor imaginario instalado en la cabeza, por lo que la codificación en un lenguaje medianamente obscuro e indirectamente alusivo es perfectamente adaptada a las circunstancias.

Todo esto produce, por utilizar las mismas palabras que Eltit empleó para describir la novela *Patas de perro* de Droguett, “[...] una escritura imperiosa, deseosa, sin pausas, febril. Una escritura que obliga a sus concentrados lectores a alterar su ritmo respiratorio para así fundirse y confundirse con la letra. Contaminarse en una lectura perrunamente acelerada” (en Kirkpatrick, 2009, p. 68), o, para citar otras opiniones, una “escritura en trance” (Edwards Renard, 2009, p. 169), una escritura que parece suspender la diferencia entre goce y dolor, entre la *jouissance* y la tortura (Castro-Klarén, 1993)¹⁴.

Una vez más, la teoría de Kristeva respecto a lo abyecto ayuda a comprender el tipo de operación que aquí se ha llevado a cabo: el artista se proyecta en la lógica de lo abyecto y la absorbe, pervirtiendo por consiguiente su lengua. Sin embargo, si es verdad que en el caso de Eltit y de Lumpérica en particular no se puede hablar de recurso límpidamente simbólico a la metáfora estrictu sensu, ya que el mensaje no logra salir indemne del otro lado de la imagen, sino que se queda pegoteado en su materialidad y desde allí habla, tampoco estamos frente a una situación de derrumbe y muerte del lenguaje, de una (in)comunicación sintomática.

Mi propuesta en relación con la problemática biopolítica es que, a la represión regimentadora e higienizante que el régimen procura extender al lenguaje mismo, colonizando sobre todo la esfera de lo simbólico y traduciendo por lo tanto lo biopolítico a nivel de la nuez misma de lo humano, si consideramos el lenguaje como fundamento de la cultura, la estrategia estética de Lumpérica opone un movimiento que, al sustraerse a los dictámenes del poder, no evacua el territorio de lo simbólico en el lenguaje sino que intenta reposicionarse en él, reivindicando su derecho y capacidad de configurarlo a imagen de otro proyecto vital. Dicho de otra manera, postulo que la respuesta que proporciona esta obra al monismo banalizante y aplastador de la retórica del poder no es un lenguaje que cava su grieta y allá se queda, bien resguardado en su impugnación sin concesiones del sistema¹⁵, sino un lenguaje

¹³ Eltit se refiere al lenguaje de los vagabundos urbanos que observó a partir de 1980 con las siguientes palabras: “[...] estaban prácticamente desposeídos, carentes de lenguaje oral. La gama de verbalizaciones posibles se había instalado en la energía que sus cuerpos acusaba, augurando el desastre de la palabra posible de nombrar y de nombrarse” (Eltit, 2000, p. 167).

¹⁴ Clarissa Castro-Klarén habla de una zona ética neutra en que se confunde el placer con el dolor (auto)inducido, sugiriendo una encriptación en la obra de las prácticas de tortura. El lenguaje resultaría desorganizado, por lo tanto, también por las borraduras y las desposiciones del yo producida en ese contexto; el texto de referencia que Castro-Klarén sugiere en este sentido es *The body in pain* de Elaine Scarry (1985).

¹⁵ El blanco de mi crítica es aquí aquella parte de la teoría académica inspirada en el posfeminismo y en la subalternidad que atrinchera la particularidad de una determinada posición identitaria (la “mujer”, el sujeto “subalterno”, el sujeto “popular”) en zonas precisas del mapa cultural: así, por ejemplo según algunos estudios posfeministas la reivindicación de la *chora* Kristeviana se reserva al lenguaje “femenino”, expulsando rotundamente al masculino, o bien según ciertos estudios sobre la subalternidad el sujeto “popular” se expresa por medio de

que activamente conduce una batalla de recuperación de la función significante en el terreno erizado de la sociedad dictatorial o posdictatorial.

Con el objeto de individuar este tipo de operación ideológica en la textura formal de la obra, sugiero leer la operación retórica conducida sobre el lenguaje en Lumpérica en un paralelismo de ésta con la práctica de la performance¹⁶, lo que encuentra su equivalente, dentro de la novela, en el registro de la realización de los cortes y quemaduras sobre los brazos del “doble” ficcionalizado de la narradora en el capítulo “Ensayo general”. Me detendré en algunos aspectos de esa descripción que funcionan como clave interpretativa de la estrategia estilístico-lingüística en cuestión.

El corte – “marca, signo o escritura” – es trazado sobre la epidermis que “se vuelve barro, barroca, barrosa” mano a mano que se va alejando del borde del tajo (Eltit, 1998, p. 165). Ambas componentes corporales son de trascendental importancia para que la performance resulte; hacia el final, de hecho, una acotación a parte recita: “(La eficacia de esta superficie rota es la indagación gestual reiterada)” (Eltit, *ivi*, p. 174), por lo cual queda claro cómo la atención se concentra no sólo sobre la herida sino sobre el conjunto que ésta forma con la superficie epidérmica. Esta sucesión de cortes rituales recuerda otra escena, al principio de la novela, donde L. Iluminada estrella su cabeza contra la corteza de un árbol para abrirse una herida en el cráneo: con los dedos hurga en ella para que no se cierre y al mismo tiempo con sus manos lamidas se frota la piel. En ambos casos, la insistencia al apuntar hacia una herida provoca y conlleva un movimiento contrario o, como sugiere Eugenia Brito, una fascinación por los bordes (Brito, 1994).

Hurgar en la herida o en el tajo del sexo, retenerse a acariciar los labios de esta herida o de este sexo forma parte de un mismo movimiento que como un péndulo se desplaza entre dos polos. De la misma manera, el lenguaje está sometido, en esta obra, a una intensificación que lo lleva al borde de lo somático (el tajo), pero no lo abandona allá en beneficio de cierto facilismo que abusa de nociones como “lo pulsional” o “lo corporal”, y que condena la comunicación artística al autismo. Por el contrario, tensionado por las energías de lo pre- y peri-verbal¹⁷, el lenguaje de Lumpérica vuelve al dominio lingüístico de lo simbólico (la epidermis) a lo cual accede “contaminándolo” activamente con su mancha. Es así como a los pasajes en que el significante se desordena y

su cuerpo, incapaz de una formulación lingüística racional que lo ponga al mismo nivel de los seres “educados”. Nos olvidaríamos aquí de que el sujeto “masculino, occidental, blanco, de clase media” no hace nada más que adaptarse a un determinado medio como lo hace cualquier otro sujeto. Que sus categorías ideológicas y su forma de lenguaje se haya vuelto la norma es otro tipo de cuestión, que es necesario “des-neutralizar”.

¹⁶ La *performance* se puede definir como “una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta” (Grümann Sölter, 2008, p. 129). Se sustenta esencialmente en cuatro nociones: materialidad (espacio, cuerpo, sonido...), medialidad (copresencia *performer*-espectador, papel activo de éste último), esteticidad (carácter de acontecimiento – *Eirignischarakter* – de la experiencia), semioticidad (las acciones que realizan los *performers* no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo, por lo que la percepción es dirigida al ser-así – *so-sein* – del objeto que se usa o del acto que se hace). (Fischer-Lichte y Roselt, 2008).

¹⁷ Otra expresión que me tomo la libertad de postular, en la convicción de que la comunicación humana se sirve siempre y en cualquier periodo del desarrollo del individuo de otros sistemas no eminentemente verbales. *Perí* remite así a la idea de algo que circunda un elemento.

deconstruye por consiguiente al significado, rozando la glosolalia, se alternan páginas en que este mismo goce o sufrimiento con el lenguaje produce una prosa barroca pero a la vez transparente y cargada de sentido.

Este lenguaje, que se traspasa al soporte del cuerpo de L. Iluminada para volverse más matizado y poderoso, será, por lo tanto, a la vez “indescriptible” y “enteramente significativo”:

Asumió la retórica del acertijo, hundida en lo cotidiano de esa situación trepó en lo indescriptible. Se supuso: con neones, sortijas, aretes. Cuadrículada de fetiches volvió a la letra trazada con guante de seda brillante – enteramente significativa – se interroga a sí misma en lenguaje poético y figuado. Rompe su modelo, se erige en capítulo (Eltit, 1998, p. 109).

Como sugiere Diedra Reber, las emisiones lingüísticas que conforman el tejido de la obra crean “[...] nuevos “espacios habitables” [que] son lingüísticos, producidos por el lenguaje femenino de la “otra bisexualidad” autobiográfica” [...] a través de la extrema abyección de L. Iluminada se abre un “nuevo circuito” literario” (Reber, 2005, p. 457). A la casa del lenguaje se le podrá bien volar el tejado, pero si no sirve para permitir por lo menos un “quimérico habitar el lugar” (Eltit, 1998, p. 29), ¿de qué sirve? ¿De qué sirve si no tiene puertas o ventanas para comunicarse con el exterior? De allí que la propuesta de Lumpérica sea en realidad una apuesta por una legibilidad¹⁸ en condiciones sí de intemperie históricas y ontológicas, pero con una ambición constructiva y comunicativa con la comunidad¹⁹.

Un ejemplo de esta vocación protectora y compensatoria del lenguaje es la incrustación barroca esparcida sobre la carencia que, a los ojos de la autora, carcome desde adentro los cuerpos de los desharrapados. Nelly Richard caracteriza justamente el recurso al estilo barroquizante como una venganza frente al castigo de la falta:

Maquillarse la cicatriz con el hiperrealismo documental de la leyenda que borda el corte, y convertir el rudimento pre-lingüístico de la quemadura en alfabeto de seducción, fueron parte de los forzamientos estilísticos que llevaron a Lumpérica a revertir la condena histórica al sinsentido, derrochando sentidos en la cosmética de la palabra (Richard, 1993, p. 45).

La estética abigarrada de un barroco esplendoroso de harapos y humores corpóreos contrarresta la estandarización de una “bioestética” (Oyarzún, 2009) del régimen, proponiendo otro canon de belleza para los cuerpos y para la escritura.

¿Una vida... ? La subjetividad metamórfica del sujeto performativo

El capítulo “Ensayo general” se abre con una foto tomada de frente de la autora sentada, los brazos vendados apoyados en las rodillas de modo que se

¹⁸ Escribe Reber: “[...] *Lumpérica* no emplea los recursos narrativos de la “transparencia” realista, sino que da un paso en dirección contraria hacia la ininteligibilidad. Se trata de captar rigurosamente los elementos ilegibles de la realidad en una estructura legible, sin obligar a lo legible a apoyarse en las pautas de legibilidad sancionadas oficialmente.” (Reber, 2005, 462).

¹⁹ Los pálidos y L. Iluminada forman una comunidad, aunque atravesada por conflictos más que fundada sobre la solidaridad. En una escena emblemática y de explícita resonancia evangélica, L. Iluminada distribuye trozos de tiza a los pálidos para que produzcan sus propias escrituras.

adelanten, la cabeza en penumbra y con una expresión neutra e impassible²⁰. La foto está conformada de modo que la atención converge sobre los brazos tajeados, o, lo que es lo mismo, sobre el cuerpo transformado por la performance. Sin embargo, como nota Raquel Olea, el punctum coincide con el rostro y su mirada sin dirección (Olea, 2008).

Considero que esta imagen permite un útil acercamiento al concepto que quiero plantear en relación al tratamiento de la subjetividad en Lumpérica. Si por una parte abre el campo a interesantes especulaciones sobre la conflictiva identificación entre el sujeto de la enunciación (la voz narrativo/lírica y el doble ficcionalizado de la autora) y el sujeto del enunciado (el personaje de L. Iluminada), cuya explicitación se puede leer en el apartado “De su proyecto de olvido” en que se comparan los dos cuerpos y las dos existencias punto por punto, por otra parte la imagen fotográfica en cuestión subraya los efectos que la dimensión performativa proyecta sobre la identidad del intérprete (y por ende del personaje de L. Iluminada que va con ella en la novela).

En relación con este segundo aspecto, que es el que desarrollaré en este escrito, es imposible no pensar en el Teatro Pobre propuesto por Jerzy Grotowski, según el cual el sentido del esfuerzo histriónico por parte del actor es alcanzar “una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad”, en la que “el actor se entrega totalmente [...] casi hasta [su] desaparición” (Grotowski, 2008, p. 10-11). En efecto, la expresión facial abstraída de la autora-performer sugiere el hecho de que se ha producido una “entrega” de su subjetividad; de que el cuerpo personal del individuo se ha opacado para dar cabida al cuerpo impersonal de la herida.

Sin embargo la elección de cortar la foto de modo que, aunque relegada a un segundo plano, la cara de la autora-performer resulte visible e identificable da razón de aquel “casi” en la expresión de Grotowski: siempre habrá un resto, un exceso que individualiza esa vida tensionada hasta el despojamiento máximo, impidiéndole perderse en lo indeterminado. La vida puesta en juego aquí no sería, en otras palabras, la zoé del ser humano orgánico que sólo pervive y se reproduce, sino el bíos de un ser humano activo, deseante, en tensión estética²¹.

La misma exposición, por parte de L. Iluminada, de una parte tan emblemática y frágil de su individualidad, como la cabeza, a través de reiterados cortes de pelo, a la dureza de un medio que en cualquier momento podría aprovecharse de esta manifestación de entrega, podría leerse como muestra de la “pobreza” radical; esto es, del despojamiento y de la esencialidad, a la que incita la propuesta grotowskiana; sin embargo, la descripción del cráneo no permite que se lo confunda ni con una esencia ni con una generalización de la idea de cráneo, sino que identifica inequívocamente a la conformación del cuero cabelludo de L. Iluminada, con su historia personal de cortes y orfandad:

²⁰ Esta foto fue tomada con ocasión de la *performance* en la que Eltit se produjo cortes y quemaduras en los brazos y cuyo guión conforma el capítulo mencionado.

²¹ Soy deudora de parte de estas reflexiones del ensayo de Benjamín Ortega “Hacia una contribución afirmativa de la categoría *nuda vida* a partir de la sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski.”

Nuevamente elevó sus manos sobre la cabeza y recommenzó con sus cortes irregulares. A pedazos aparecía su casco blanquecino. Los huecos en su cráneo eran notorios. Las partes recubiertas por cabellos tenían un tono más oscuro aunque también transparente. En líneas generales, las zonas que no estaban rapadas no tenían más que uno o dos centímetros de largo (Eltit, 1998, p. 217).

Esto no significa circunscribir el cuerpo a una especie de identikit de medidas, mapearlo en todos sus detalles hasta que quede un cadáver de puros datos, sino pensar su organicidad individual como fuente y principio de otro cuerpo hecho de intensidades, energías en tránsito, devenires inasibles: de excesos de vida. Pero no se tratará tampoco de un vitalismo cualquiera, vuelto inaplicable de tan banalizado. Se tratará, por el contrario, de someter este cuerpo al ejercicio de la pobreza grotowskiana y de la crueldad artaudiana: crueldad “en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera del cual no puede continuar la vida [...]” (Artaud, 1979, p. 104).

Cada página de Lumpérica lleva el rastro de la sed por este exceso de vida, declinándolo en los tonos de lo proteiforme, de lo múltiple, de lo cambiante. Como se ha visto, los pálidos reciben sus identidades gracias al luminoso que arroja desde su altura los nombres de productos comerciales; el primer capítulo, incluso, escenifica el bautizo de Lumpérica sobre cuya cara y cuerpo va pasando el fajo luminoso imprimiendo sus ritmados colores. L. Iluminada, “inmersa, buscando la luz con los ojos desorbitados por la transparencia”, pierde su nombre propio y asume el que el luminoso le impone, que sin embargo no es ni determinante, ni unificante, ni tampoco definitivo: “su figura se devuelve engañadora bajo los rayos que convergen hasta su centro.

Pero no está sola allí. Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde – clavando sus puntos anatómicos – sobrepasándola en sus zonas” (Eltit, 1998, p. 11-12). El nuevo nombre parece tener el poder de otorgarle rasgos diferentes, que ella mira estupefacta. Se trata de una ceremonia pautada por la depuración de los rasgos identitarios en vista de una neutralidad que implica la ductilización de la materia corpórea en el deseo. Al pasar a la acción performativa que sigue, con la herida autoinfligida en la frente, L. Iluminada transita a otra identidad, igual que con la quemadura en la mano, y así con cada acción siguiente: se hace yegua, vaca, perra, escritura de yeso, la suma de los pálidos, todos los concurrentes a la plaza, estrella de cine, madona... luz.

Un cuerpo, el suyo, que “[se niega] a la rigurosidad” (Eltit, *ivi*, p. 112), en un constante y peligroso balanceo al borde de la anulación: de hecho, lejos de ilusionarse con un idílico e ingenuo sueño de una identidad que rehuye cuajar en un molde específico, la obra expone los riesgos de esta operación. Los nombres plurales y cambiantes pueden volverse roles, laberintos y finalmente desprenderse dejando los cuerpos reducidos a sarkós, carne que se puede matar: nuda vita.

Esos que han obtenido con naturalidad su nombre propio, no pueden saber nada del vértigo de perderse en distintos residuos hasta dejar el clímax de la palidez como única alternativa, como mera carne disponible (Eltit, *ivi*, p. 22).

Quisiera discutir la hipótesis interpretativa del tratamiento de la subjetividad en Lumpérica arriba expuesta dialogando con la propuesta que

Gilles Deleuze formuló acerca de la vida en su dimensión trascendente en el artículo “La inmanencia: una vida...” y que se ha vuelto su testamento en materia de biopolítica. Para Deleuze, una vida – con artículo indefinido como índice de trascendencia – es aquella “vida impersonal, y sin embargo singular, de la que se desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y de la objetividad de lo que pasa” (Deleuze, 2007, p. 38). La figura en la que piensa es la del “homo tantum”, equivalente invertido en positivo del homo sacer agambeniano. En Deleuze encontramos dos de los adjetivos que he utilizado en mi discusión para referirme a la idea de vida que recorre en los personajes de Lumpérica pero empleados de forma contraria, por lo menos el primero de ellos: “una vida” no es personal y sí es singular.

Mi hipótesis se basa en cambio en que sí esta vida es personal: aunque procesada a través del despojamiento, como en la práctica teatral grotowskiana, sigue connotada por la historia individual del sujeto. En otras palabras, si es verdad que la indecidibilidad identitaria se produce gracias a una extenuación de los diferentes avatares que roza, paradójicamente, lo neutro²², este proceso no neutraliza la fisionomía aspectual y emocional del sujeto, la cual, por el contrario, en su desnudez acaba evidenciándose mayormente. Léase en este sentido la prolijidad en la descripción del cuerpo de L. Iluminada en el capítulo “De su proyecto de olvido”, que registra minuciosamente cada aspecto, desde la epidermis a las uñas al vello, modelado por la exposición a la intemperie y a la precariedad.

En cuanto al adjetivo “singular”, referido a vida, la contraposición entre mi formulación y la de Deleuze es menos tajante, ya que tampoco en éste último, el adjetivo significa “único” sino que contiene las connotaciones de lo múltiple y cambiante, los mismos que a mí me importan. Pero mientras el estado que prevalece en mi propuesta es el de una tensión, de un movimiento, de una ondulación, en la de Deleuze una vida atraviesa a todo sujeto viviente en una quietud que “[n]o adviene ni sucede, sino que presenta la inmensidad del tiempo vacío donde el acontecimiento se percibe todavía por venir o ya pasado, en lo absoluto de una conciencia inmediata” (Deleuze, *ibidem*). Su naturaleza consiste en virtualidades que se actualizan en la realidad en forma de acontecimientos, objetos y sujetos, que sin embargo no se distribuyen a un nivel diferente con respecto a la trascendencia. Una vida, por eso mismo inmanente y trascendental a la vez, es, según Deleuze, pura potencia, que se sustrae a lo individual en tanto portador de marcas empíricas. Así, por ejemplo, los niños pequeños, que todavía casi no tienen historia, producen en sus primeros gestos semi-instintivos, como una sonrisa o una mueca, el acontecimiento a-subjetivo pero bien singular de una sonrisa y una mueca en la unicidad irrepetible de su primer acontecer.

Quisiera tomar este ejemplo de Deleuze y ponerlo en relación con el acto conclusivo de Lumpérica, donde L. Iluminada se queda sola en la plaza y de un bolso de papel que la ha acompañado toda la noche saca un espejo. Reflejado en él mira su rostro, ensaya una sonrisa. Se escudriña desde todos los ángulos posibles... y no se encuentra. La última mirada al espejo muestra en su

²² Un detalle, entre otros, que confirma esta idea es el hecho de que L. Iluminada lleva puesta una túnica de lana gris, muy similar a los atuendos con apariencia ritual previstos en el manifiesto del teatro de la crueldad de Artaud, sugiriendo por lo tanto la reducción del yo a soporte o intérprete de divagaciones identitarias.

superficie reflejos del luminoso y un pedazo de una rama de árbol. Nunca sabremos qué cara tiene L. Iluminada – quizás ni ella lo sabe²³. La dejamos bañada por la luz del amanecer sentada en un banco, “su cara límpida mirando de un lado a otro” (Eltit, 1998, p. 218), o sea: neutra, indecible: vacía como una hoja de papel lista para acoger una escritura.

El acto de mirarse y de sonreírse en el espejo, que en la óptica deleuziana podría mantener analogías con los actos singulares pero no individuales de los niños pequeños, encontraría aquí su actualización, con la diferencia de que en el caso de los niños esa transparencia impersonal está destinada a opacarse con el paso del tiempo, mientras la estructura temporal obsesivamente reiterativa que sostiene Lumpérica no deja espacio a la posibilidad de que esa mirada en el espejo sea el principio de un recorrido análogo. En la cara límpida de L. Iluminada siempre veremos asomarse el reflejo movedizo de la “pura potencia” impersonal deleuziana – que, por cierto, se manifiesta también en el nombre mismo de la protagonista, L. Iluminada, compuesto por un puro significante vacío análogo a la “K.” kafkiana –, mientras en su cuero cabelludo podremos leer la historia individual de cada una de sus cicatrices y de cada uno de sus mechones arrancados. Como ya vimos en el caso del lugar y en el caso del lenguaje, no hay una respuesta unívoca, sino un oscilar entre los extremos de un desdoblamiento.

La ética de la perversión en un campo de tensiones irresueltas

Una plaza de noche: bancos pintados de verde, piso de cemento, césped y árboles, faroles; un aviso luminoso de la compañía telefónica Claro colocado en el techo de un edificio muy alto proyecta sobre la plaza, en tintas rojas, el mensaje “Pásate a Claro”, la hora, la fecha, la temperatura. Unos vagabundos organizan sus implementos en el pasto para abrigarse lo más posible, otros toman algunos sorbos de una botella. Encienden una pequeña fogata que ahúma el marco en piedra que corre a lo largo de césped.

Podría perfectamente ser el enclave de Lumpérica, pero no: es la plazoleta Manuel Rodríguez, entre Parque Bustamante y Plaza Italia, uno de los lugares más neurálgicos y representativos de Santiago de Chile, en el invierno de 2011. Los mendigos, por la movilidad que les confiere el no tener techo, trasladan en su trayectorias las presuntas periferias de la capital directamente a su centro, permeabilizando las invisibles barreras sociales con la visibilidad de sus cuerpos, resemantizando el espacio y su sectorialización. Casi treinta años después, el referente más directo de Lumpérica sigue contrapunteando la verticalidad de los palacios de vidrio con la horizontalidad de su “quimérico habitar el lugar” (Eltit, 1998, p. 29): su ciudad se construye a ras de tierra, sin casi dejar rastros.

Como he ido discutiendo en este ensayo, la propuesta estética de Lumpérica construye un campo de tensiones atravesado por fuerzas opuestas: inversión y aprovechamiento, legibilidad y opacidad, impersonalidad e individualidad. Hacer prevalecer, en la crítica, una polaridad sobre la otra sería forzar la obra a cerrar la ambigüedad que es su arma retórica más potente. Gracias a las sugerencias procedentes de varias teorías, entre las cuales destaca

²³ María Inés Lagos observa que los lectores no pueden decir de L. Iluminada quién es, sino sólo cómo está (Lagos, 1993).

la de la categoría de lo abyecto, he intentado elucidar cómo esta ambivalencia pasa a través de una contaminación de lugares, actores y prácticas que invalidan toda actitud rotundamente confrontacional.

En otras palabras, veo en Lumpérica una absorción de la clásica política de subversión en una ética de la perversión. Más específicamente, si la preposición “sub-“ denota un movimiento desde abajo, que revierte las posiciones de forma violenta pero sin cambiar la dinámica de la relación, “per-“, en cambio, conlleva la idea de duración; por lo tanto pervertir significaría determinar, con el tiempo, una desviación desde una situación precedente. Obviamente, no me interesa aquí la connotación moral del verbo, sino la posibilidad de colocar la acción de la obra, en vez de por debajo de una línea (“sub-“), en una posición no mayormente determinada (¿quizás en el mismo nivel?) pero sí operativa en el tiempo, con efectos de mutación en la naturaleza del fenómeno afectado por ella (“per-“). Además, me planteo la posibilidad de privilegiar la ética por sobre la política, acentuando una vertiente existencial sin mayores certezas en que se desempeña una tensión íntima, agonística en el sentido actoral, en vez de dar resonancia al compromiso con un proyecto definido, circunstanciado por consignas determinadas de antemano.

Quizás en este sentido se pueda vislumbrar en Lumpérica una concreta erosión del proyecto biopolítico neoliberal: lejos de ser una obra que se atrincherara en la impugnación de un estado de cosas dejando invariado el equilibrio de fuerzas vigente, imanta las sombras del poder y las pervierte en la ambivalencia, volviendo sospechoso el perfil familiar de la plaza pública en que el lector acaba de cerrar su copia de la novela.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-Texto, 2002.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- AGAMBEN, GIORGIO. “Una biopolítica menor” Entrevista con Giorgio Agamben” en UGARTE PÉREZ, JAVIER (comp.) *La administración de la vida. Estudios biopolíticos*. Barcelona, Anthropos, 2005. (pp. 171-187).
- ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.
- BRITO, EUGENIA. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- CASTRO-KLAREN, SARA. “Escritura y cuerpo en Lumpérica” en LÉRTORA, JUAN CARLOS (comp.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 1993. (pp. 97-110).
- DELEUZE, GILLES. “La inmanencia: una vida...” en GIORGI, GABRIEL - FERMÍN, RODRÍGUEZ (comp.) *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007. (pp. 35-40).
- DONOSO, JAIME. “Prácticas de la avanzada: Lumpérica y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte” en CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago, Iberoamericana, Veuvert, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. (pp. 239-260).

- EDWARDS RENARD, JAVIER. "Diamela Eltit o el infarto del texto" en CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago, Iberoamericana, Veuvert, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. (pp. 165-172).
- ELTIT, DIAMELA. *Lumpérica*. Santiago, Planeta, 1998.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA - JENS, ROSELT. "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales". *Apuntes Teatro*, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 130, 2008. (pp. 115-125).
- FOUCAULT, MICHEL. *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, 2001.
- GARRETÓN, MANUEL ANTONIO. *Hacia una nueva era política. Estudio sobre las democratizaciones*. Santiago, Fondo cultura económica, 1995.
- GROTOWSKI, JERZY. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI, 2008.
- GRÜMANN, SÖLTER. Andrés. "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales". *Apuntes Teatro*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, n. 130, 2008. (pp. 126-139).
- HOZVEN, ROBERTO. "La escritura disidente de Diamela Eltit" en CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago, Iberoamericana, Veuvert, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. (pp. 75-90).
- KIRKPATRIK, GWEN. "La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit" en CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Iberoamericana, Veuvert, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009. (pp. 61-74).
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1998.
- KRISTEVA, JULIA. *Polylogue*. Paris, Editions du Seuil, 1977.
- LAGOS, MARÍA INÉS. "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: Lumpérica y El cuarto mundo" en LERTORA, JUAN CARLOS (comp.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 1993. (pp. 127-140).
- MORALES, LEÓNIDAS (comp.). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Planeta, 2000.
- MOULIÁN, TOMÁS. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago, Lom-Arcis, 1998.
- OLEA, RAQUEL. "Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit". *Taller de letras*, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 43, 2008. (pp. 175-187).
- OYARZÚN, KEMY. "Corruptos por la impresión: vigencia de Lumpérica" en CARREÑO BOLÍVAR, RUBÍ (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago, Iberoamericana, Veuvert, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. (pp. 133-146).
- ORTEGA, BENJAMÍN. "Hacia una contribución afirmativa de la categoría nuda vida a partir de la sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski". *Biopolítica.cl*, Santiago de Chile, http://www.biopolitica.cl/pags/nuestra_red.html (29/07/2011).
- PIÑA, JUAN ANDRÉS. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago, Los Andes, 1991.
- REBER, DIEDRA. "Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana*, v. 71, n. 211, 2005. (pp. 449-470).

RICHARD, NELLY. "Tres funciones de la escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación" en LERTORA, JUAN CARLOS (comp.) *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Cuarto Propio, 1993. (pp. 37-52).

SEPÚLVEDA ERIZ, Magda. "Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario". *Acta literaria*, n. 37, 2008. (pp. 67-80).

UGARTE PÉREZ, JAVIER. "Las dos caras de la biopolítica" en UGARTE PÉREZ, JAVIER (comp.) *La administración de la vida. Estudios biopolíticos*. Barcelona, Anthropos, 2005. (pp. 43-72).

Martina Bortignon

es alumna del doctorado en Lenguas, Culturas y Sociedad de la Universidad Ca' Foscari de Venezia, en cotutela con el Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile de Santiago de Chile. Investiga sobre literaturas hispano-americanas y poesía chilena en particular. Organiza eventos culturales y artístico-pedagógicos en ámbito académico y extra-académico.

Contacto: martina.bortignon@gmail.com