Espacio contemporáneo y contenido político en *Lumpérica* de Diamela Eltit

Formas incipientes de subjetividad y colectividad en contexto neoliberal[1]

Jorge MANZI CEMBRANO
Universidad de Chile

Resumen: Este escrito se compone de dos partes. La primera, más genérica, presenta algunas coordenadas estéticas e históricas que apuntan hacia la relevancia mundial de *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit. En la segunda parte, a partir de un análisis del carácter contemporáneo y post-medial de su espacialidad y del carácter histriónico de su protagonista, se discuten los posibles sentidos políticos implícitos en la perspectiva dominante de la obra.

Palabras clave: Diamela Eltit, *Lumpérica*, arte contemporáneo, teoría de la prosa, neoliberalismo.

1

El comentario que realizaré en estas páginas sobre *Lumpérica* de Diamela Eltit se basa en una hipótesis de trabajo general que ha orientado mi investigación más reciente. No es exactamente novedosa y puede sintetizarse del siguiente modo: habría cierta línea de la prosa contemporánea, que comenzó a surgir a fines de los 60, cuyos modelos más relevantes estarían, no tanto en formas como la novela o el cuento moderno, y en sus respectivas tradiciones o convenciones, sino en prácticas y debates estéticos que hoy asociamos al arte contemporáneo y que surgieron principalmente en torno a las artes plásticas. Siguiendo a la crítica estadunidense Rosalind Krauss, y sin pretender ningún

[1]Este artículo fue escrito en el marco del proyecto de postdoctorado Fondecyt (ANID) N° 3200950 "La prosa abierta de Nuno Ramos y Sergio Chejfec: pasajes entre literatura y arte contemporáneo". El texto se basa en una presentación realizada en la "4ª Jornada Internacional de Estudios CELICH / CRLA-Archivos" realizada en Poitiers, Francia, en octubre de 2019.

tipo de originalidad, podríamos denominar la vía literaria contemporánea definida en estos términos como prosa *en condición post-medial*, entendiendo esta última, de modo bastante tosco, como una situación histórico-artística en que formas inespecíficas del arte contemporáneo como la instalación y la *performance* han comenzado a funcionar como nuevo eje de gravitación del arte, sin importar cuál sea el medio artístico o género que el artista de turno practique (p. ej. la novela)[2].

Respondiendo a una caracterización de este tipo pienso en un repertorio bastante amplio y heterogéneo de obras. Menciono algunas: *Three poems* (1972) y *Flow chart* (1991) de John Ashbery; *Talking* (1972) y *Talking at the boundaries* (1976) de David Antin; la prosa tardía de Samuel Beckett: *How it is* (1961/64), *Fizzles* (1976) y la trilogía *Nohow on* (1989); el sorprendente proyecto *Galáxias* (1984) que Haroldo de Campos escribió durante los 60 y 70. Más recientemente, destaco la prosa del artista plástico Nuno Ramos –*Cujo* (1992) y *Ó* (2008)– y la obra tardía de Sergio Chejfec –*Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2006), y algunos textos de *Modo linterna* (2013). Dentro de este repertorio de literatura mundial, considero que las primeras dos obras en prosa de Diamela Eltit, *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), podrían contar como piezas de gran relevancia e interés, tanto por su radicalidad formal como por su contenido histórico.

Aunque no será el objeto principal de este escrito, me ha parecido importante indicar este marco general –*prosa literaria en condición post-medial*– porque apunta al trasfondo de problemas formales que han orientado mi aproximación a la obra de Eltit. Tales cuestiones formales se tornarán más evidentes en el análisis de la segunda parte. No obstante, como primera coordenada relevante para leer *Lumpérica,* me referiré, aunque sea de manera gruesa y breve, a la conexión existente entre la prosa inicial de Eltit y algunas prácticas artísticas de carácter post-medial. Antes de ser publicado como libro (en 1983), *Lumpérica* fue un proyecto de prosa (un *work in progress*) que participó de las actividades propias de lo que se llamó la "escena de avanzada" en Chile y, más específicamente, del grupo neovanguardista CADA, integrado, entre otros, por el poeta Raúl Zurita, la artista plástica Lotty Rosenfeld y por la propia Diamela Eltit[3]. Un primer fragmento apareció en 1979 en la revista CAL, asociada al CADA. La autora indicó allí que se trataba de una "novela en proceso" (*Para la formulación* 15). Al respecto, es interesante indicar que, antes de 1983, estos textos podían participar en acciones de arte intermediales, como fue el caso de una conocida *performance* de 1980, filmada en un prostíbulo del centro de Santiago, en donde podemos ver a Eltit leyendo extractos que luego serían incluidos en *Lumpérica*.

Siguiendo un esquema formulado tempranamente por Nelly Richard (1986), la principal teórica del movimiento neovanguardista chileno, el momento más activo de esta

[2]Sobre condición post-medial, ver Krauss, R. "*A voyage on the North Sea" Art in the age of the post-medium condition.* Nueva York: Thames & Hudson, 1999; Krauss, R. *Under blue cup.* Cambridge: the MIT Press, 2011. En lo que refiere a la crítica en América Latina, Flora Süssekind, Florencia Garramuño y Reinaldo Laddaga, han ensayado conceptualizaciones importantes y sugerentes sobre literatura latinoamericana en condición post-medial o inespecífica. Ver Süssekind, F. "Escalas & ventríloquos". In: *Folha de São Paulo,* 23 de julio de 2000; Garramuño, F. *Mundos em común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015; Laddaga, R. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

[3]Respecto a la "escena de avanzada", ver Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973.* [1986]. Santiago: ediciones/metales pesados, 2014.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

"escena de avanzada" habría tenido lugar entre fines de los 70 e inicios de los 80, durante un período histórico marcado por cierto éxito económico del recién estrenado modelo neoliberal de la dictadura de Pinochet y por una relativa apertura cultural. Tal período acabó abruptamente con la crisis económica y política de 1982-83, con sus protestas masivas y sus cifras *record* de desempleo, que llegaron al 20%[4]. A fines de 1984, con el inicio de un nuevo ciclo represivo de la dictadura, la escena de avanzada entró en fase de desagregación. Al respecto, Richard refiere a un retorno generalizado a espacios institucionales como el museo, y a formas artísticas y soportes más convencionales, como el cuadro y el libro, dejando caer el impulso neovanguardista de transformación del afuera cotidiano que había inspirado al CADA (*Cf. Márgenes* 125-27). De modo que, en tanto libro publicado, habría que situar *Lumpérica* en la fase final del movimiento, como una obra que recopila y organiza en formato convencional una serie de ensayos en prosa que fueron concebidos y escritos en estrecha relación con las prácticas post-mediales de la escena de avanzada.

Habiendo indicado las coordenadas mínimas para entender *Lumpérica* como prosa en condición post-medial, especificaré brevemente cuál sería el contenido histórico básico de esta obra, uno que, siguiendo cierta línea de análisis, aún podríamos considerar como actual. O, al menos, muy reciente. Me refiero a una hipótesis más tardía, y retrospectiva, de la propia Nelly Richard (2000). La crítica propuso que el período más activo de la escena de avanzada, fines de los 70 e inicios de los 80, podría contar, en Chile, como marco histórico para la definición de una nueva sensibilidad que sólo se tornaría plenamente visible, y tal vez culturalmente hegemónica, en los 90 y 2000, durante el período de la transición democrática[5].

En ese sentido, podríamos entender que obras como *Lumpérica* estarían procesando, en su momento de emergencia, aspectos *fundacionales de nuestro presente.* Como intentaré mostrar en lo que sigue, lo que Eltit estaba captando y formalizando¸ con lucidez excepcional, eran formas incipientes de sensibilidad, sociabilidad, gestualidad, espacialidad, temporalidad, inmanentes a la modernización neoliberal que la dictadura de Pinochet, a inicios de los ochenta, había desencadenado en su versión más radical. A esto habría que agregar que, como es bien sabido, Chile fue una de las escenas originarias o laboratorios del neoliberalismo mundial[6]. De modo que Eltit no contaba con precedentes para dar forma a la materia social que se propuso confrontar. De allí su originalidad radical y su relevancia mundial. En síntesis, y para cerrar sin mayores novedades esta primera parte: considero que la violenta modernización neoliberal del país cuenta como el contenido histórico más relevante para interrogar los sentidos de la prosa que Eltit estaba ensayando en los 80.

[4]Respecto a este período histórico fundacional del neoliberalismo chileno, clave para entender la obra de Eltit, la referencia obligada sigue siendo Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. [1997]. Santiago: LOM, 2002, especialmente p. 213-255. Varias de las líneas de argumentación que se elaborarán más adelante en este escrito no habrían tenido lugar sin la lectura y relectura de este libro clásico e indispensable de Moulian.

[5]Según Richard, la avanzada fue "capaz de modular los cambios de sensibilidad cultural e ideológica de la postdictadura, mucho antes que estos virajes y deslizamientos fueran expresados por el repertorio de los saberes constituidos e instituidos de la teoría social" (*La insubordinación* 91). Esta tesis encuentra, asimismo, eco en una evaluación reciente de Grínor Rojo, quien ve en la primera mitad de los 80, y sobre todo en los años que siguieron a las protestas masivas, "los primeros adelantos del perfil que Chile iba a mostrar a fines del siglo XX y comienzos del XXI" (Rojo 131).

[6]Ver Harvey, David. *Una breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

2

Una de las apuestas formales más notables y radicales de Eltit en *Lumpérica* está en el tipo de espacialidad en el que presenta a sus personajes y acciones. A primera vista, el espacio de esta "novela" correspondería a una simple plaza pública, en su sentido literal. De hecho, en el fragmento inicial publicado en 1979 aparece bajo el nombre de la plaza que le sirvió de referente empírico: la "Plaza Brasil", situada en Santiago centro (Eltit *Para la formación* 14). No obstante, en la versión definitiva de la obra, Eltit optó por omitir este nombre, buscando configurar un espacio indeterminado, más genérico y abstracto: un cuadrilátero cívico en cualquier punto de la ciudad. En el mismo texto de 1979, la autora, al formular lo que entendía como el objetivo principal de su "novela en proceso", ofreció algunas pistas respecto al singular espacio que tenía en mente: "Llegar a establecer las coordenadas que definitivamente implanten a R. Iluminada [protagonista de la obra] en un proceso total asociativo con la constitución de un lugar físico, que colectivo, asume el transcurso real en que todos estamos involucrados" (*ibid.*). Es una formulación extraordinariamente densa y compleja. Antes de referirnos con mayor precisión a sus posibles sentidos será necesario entrar más a fondo en la forma.

El libro está compuesto por diez secciones. La mayor parte de ellas funcionan como ensayos o borradores que presentan el espacio de esta plaza, exhibiendo asimismo lo que sería posible pensar, imaginar y hacer en ella. En la medida en que avanzamos en la lectura, un nuevo sentido o noción de espacialidad empieza a sedimentarse; uno que, a mi juicio, tendría poco que ver con el tipo de espacio –o las convenciones espaciales– al que un lector de novelas podría estar acostumbrado. En buena medida, en lugar de narración, lo que tenemos en *Lumpérica* son descripciones escénicas. O escenas narradas. La prosa de Eltit ofrece descripciones muy minuciosas, de carácter obsesivo y repetitivo, que permiten imaginar escenas enigmáticas que delimitan las acciones de sus personajes y colectivos. (De hecho, *imaginar* parece un verbo más preciso que narrar para referir a lo que Eltit está haciendo en sus primeras obras). Las acciones de sus personajes y colectivos, al tener por marco este tipo de espacialidad escénica, adquieren cierto carácter experimental y teatral (o histriónico)[7]. A mi juicio, buena parte de la fascinación que la forma de Eltit puede provocar recae en una dialéctica en donde un tipo escénico de espacialidad delimita las acciones de personajes que, al actuar y gesticular, o al rumiar y meditar sobre tales acciones y gestos, van descubriendo, ensayando y exhibiendo las potencialidades inherentes a tal espacio. Pienso que la condensada formulación de 1979 citada arriba apunta hacia esta compleja dialéctica.

En la sección 6 la narradora retoma de forma más programática el tipo de descripciones espaciales o escénicas a las que hemos referido:

[7] Aunque en *Lumpérica* se rinde homenaje explícito a autores como Lezama Lima, Rulfo, Joyce, Pound, Robbe-Grillet, considero que, bien visto, las afinidades formales más importantes y sorprendentes pueden ser encontradas en la prosa tardía de Samuel Beckett, en obras como *How it is*, *Fizzles,* y en la trilogía *Nohow-on*. Aunque cierto Beckett sí parece ser un referente relevante para Eltit, no tengo certeza de que la autora esté o haya estado familiarizada con su prosa tardía.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> Imaginar un espacio cuadrado, construido, cercado de árboles: con bancos, faroles, cables de luz, el suelo embaldosado y a pedazos la tierra cubierta de césped. Imaginar este espacio incluido en la ciudad […] Imaginar el escenario constituido por una luz de gran potencia. / imaginar todo desharrapado bajo esa luz (137-38).

Esta plaza imaginada sirve de escena a L. Iluminada, la protagonista, que, a lo largo de la obra, actúa como una especie de profeta, guía, o sacerdotisa para un conjunto numeroso de vagabundos, denominados genéricamente como los "pálidos". Estos últimos –el lumpen al que alude el título de la obra–, poco a poco, comienzan a participar de una enigmática transformación colectiva o rito cívico conducido por L. Iluminada.

La plaza suele presentarse de noche alumbrada por un foco alto de gran potencia que proviene de un edificio lateral, denominado "el luminoso", cuyo haz cae sobre el centro del cuadrilátero. El horario es el de un toque de queda militar. L. Iluminada y la masa de "desharrapados" se mueven en torno a esta luz, acercándose y alejándose, examinándola con fascinación y temor. Comienzan a descubrir que, bajo tal luz, tanto la superficie de la plaza como sus propios cuerpos, gestos y acciones, sufren transfiguraciones. No cabe duda de que, en la obra, la perspectiva área y técnica del "luminoso" es una figura de la autoridad dictatorial. Una autoridad que combina terror militar, mercadotecnia y cierta dimensión religiosa. Bajo su luz los personajes no solo se sienten vigilados sino, asimismo, notan que, bajo ella, sus perfiles, gestos y acciones adquieren algo del brillo abstracto de la mercancía ("luminoso" como "cartel luminoso"). Y, adicionalmente, este foco parece inducir, especialmente en la protagonista, estados cercanos al éxtasis y a la iluminación religiosa. En la mayor parte de las secciones, la atención narrativa está puesta en los movimientos dobles de Iluminada, que, en un registro deliberadamente teatral o histriónico, establece relaciones ambivalentes tanto con el "luminoso" (seducción/miedo/rechazo) como con los "pálidos" (seducción/repulsión).

La quinta sección, "Quo vadis", quizás sea la más importante para captar el carácter de las transfiguraciones operadas por el "luminoso", así como para especificar el tipo de acciones, gestos y operaciones que pueden ensayarse en esta singular plaza. Comencemos por examinar, a partir de un pasaje inicial de esta sección, algunas cuestiones claves de la perspectiva narrativa o punto de vista:

> Para qué decirlo: está bajo el farol. Está bajo el farol de la plaza y aunque cunda el frío por estos lados se tiende sobre el pasto a dormir. Pero el sueño no llega y se da vueltas para cambiar de postura. Prueba a permanecer siempre con los ojos cerrados para que no se le espante el sueño. Es una imagen completamente distinta para el que la lee. Se revuelca sobre el pasto cruzada por su terco insomnio. Se estira toda. Desde lejos una sábana extendida sobre el pasto, desde cerca es una mujer abierta, desde más lejos es pasto, más allá no es nada. Está tan oscuro en la plaza. Desde la acera del frente es un cuadrante iluminado. / Como un zoom es la escritura. Reaparece la mujer que duerme o quiere dormir, pero no es así: es el

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> placer de extenderse jugando con el deleite de su propia imagen. Infantil tendida es ésta. De mentirosa lo hace (115-116).

Aquí tenemos a Iluminada recostada en el pasto, con insomnio. Si esto fuese una novela modernista, podría ser el punto de partida para alguna variante de corriente de la conciencia, introduciéndonos en un espacio interior o psíquico. Pero, en su lugar, Eltit, conservando el elemento asociativo, inaugura otro dispositivo formal, de carácter claramente exterior: una vez que Iluminada cierra los ojos, se realiza un *zoom out*, y la protagonista *reaparece*, vista ahora desde arriba, siendo *resituada* en la plaza. En este pasaje, y en muchos otros de la obra, Iluminada fantasea y actúa como si, en cualquier momento, y desde cualquier ángulo, y en cualquier escala, pudiese ser fotografiada, grabada o inscrita en superficies o imágenes que quedan a la vista de cualquiera. Adicionalmente, podemos notar cómo esta perspectiva es capaz de inducir el modo escénico o teatral al que hemos referido: al verse a sí misma desde arriba, Iluminada siente "el placer de extenderse jugando con el deleite de su propia imagen. De mentirosa lo hace". Notemos, asimismo, que hay algo *sui generis* en este modo escénico: no vemos a Iluminada desde una posición frontal, como la vería el público de un teatro, sino más bien desde arriba, desde una perspectiva aérea y móvil, casi satelital.

En *Lumpérica* se ensaya un tipo de visión o de perspectiva impersonal que puede transformar objetos y sujetos en superficies horizontales o en la que la narradora llama imágenes. No es que sujetos, objetos y colectivos sean abolidos, o dejen de ser relevantes, pero su lugar y peso relativo es redefinido al ser situados en paisajes, superficies, territorios constituidos por perspectivas aéreas y técnicas. La escala movediza e inestable que define figuras y objetos puede prescindir de la figura humana ("desde cerca es una mujer abierta, desde más lejos es pasto, *más allá no es nada*"). En *Lumpérica* el espacio tiende a imponerse sobre la figura. Es posible que, en parte, la apuesta de Eltit por el histrionismo espectacular de sus sujetos y colectivos busque evitar que la propia espacialidad, también espectacular, se imponga excesivamente. Y, al hacer esta apuesta histriónica, logra agregar una importante función reflexiva a la forma.

Para cerrar el comentario de esta cita, es importante insistir en que la narración del pasaje citado, que podría considerarse típica de la obra como un todo, no imita la perspectiva a ras de suelo, o *peatonal*, de Iluminada y del lumpen, sino una perspectiva aérea, más bien impersonal, cuyo modelo más cercano sería el potente foco transfigurador que cae sobre la plaza. Al apropiarse de operaciones semejantes a las del "luminoso", considero que la instancia de la narración no estaría identificándose con él, sino más bien compitiendo con él en su propio terreno (aéreo, técnico, impersonal). Esto no es un dato menor para discutir los posibles sentidos políticos de la perspectiva dominante en la obra.

Detengámonos en un segundo pasaje de la sección 5. La protagonista está, como en muchos otros pasajes de la obra, acostada, meditando en posición horizontal, cuando, de pronto, se le ocurre la idea de una *performance*. Se levanta:

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> Teñidas las mejillas se para bajo el farol y sobre el metal su dedo caligráficamente escribe en forma imaginaria –como los niños– 'dónde vas' con letras mayúsculas y con la mano completa borra lo escrito. Lo ensaya de nuevo en el centro de la plaza, curvada sobre el cemento ocupando para sus letras amplios espacios […]. Los otros la observan desde sus lugares. […] Por fin se levanta y su gesto manifiesta que está lista y uno de los pálidos le alcanza un pedazo de cal. Casi arrastrándose por el suelo, empieza a construir grandes letras que abarcan todo el centro de la plaza […] Complacidos por el hallazgo, los pálidos hacen el esfuerzo de leer desde todos los puntos posibles […]. Ella se sienta en el banco de la plaza para contemplarlos. Lee sus lecturas aprobando todo […] sabe que ha introducido un corte en sus actitudes […]. No la miran y lentamente sus pies se refrotan contra el suelo. Como en un baile improvisado, rítmicos borran la cal, destruyen su título. Se alejan. Una mancha gris se expande sobre el centro de la plaza, han desaparecido las letras (130-31).

Pero, luego de borrar las letras, el lumpen comenzará a ensayar las frases de Iluminada hasta lograr un resultado convincente. La narradora concluye, como una diosa frente a su obra: "Este lumperío escribe y borra imaginario, se reparte las palabras, los fragmentos de letras, borran sus supuestos errores, ensayan sus caligrafías […]. Se quedan quietos observando y como profesionales empiezan a tender su propio rayado en el centro. Es perfecto" (132-33)[8].

En la misma sección 5, nos encontramos con otra actividad de inscripción en las superficies de la plaza. Llueve. Iluminada se recuesta sobre un banco y se cubre con un plástico. El lumpen la imita, y ahora todos están en posición horizontal, cubiertos de plástico. La lluvia comienza a funcionar como tinta que imprime imágenes de cuerpos. A modo de resumen de este proceso, y como quien presenta la imagen de un gran mural colectivo, desplegada horizontalmente, la narradora nos dice que los desharrapados

> se acomodan como líneas ordenadas sobre la página y toda plaza los imprime y toda lluvia los entinta. Se imprimen y se tensan en su propio movimiento por refrote son publicados […]. *Pero tampoco vamos a decir que esto es escoria.* Nada de eso: construcción de una narración transitoria que asume como modelo a una desharrapada. Tendió su proclama en cartelones, también esas mismas palabras produjeron un rayado sobre el suelo de cemento de la plaza (122, cursivas mías).

En las veloces asociaciones de este pasaje, que incluyen un llamativo impulso de repulsión hacia el colectivo ("tampoco vamos a decir que esto es escoria"), el soporte de cemento de la plaza, modelo neovanguardista de inscripción y participación colectiva,

[8] Indico, al pasar, otro aspecto formal de gran interés, que valdría la pena interrogar con mayor detención: la unidad mínima de composición reflexiva en *Lumpérica* parece ser el gesto. Esto aproximaría la prosa post-medial de Eltit antes al modo dramático, al teatro, o al cine, que a la tradición novelística.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

y el soporte más clásico, literario, de la hoja de papel, se vuelven intercambiables. Recuperando el marco inicial de este escrito, me parece del todo plausible que, para concebir *en prosa* este tipo de espacialidad escénica, a la vez amplia y circunscrita, Eltit se haya inspirado directamente en el tipo de prácticas post-mediales (p. ej. instalaciones, intervenciones, *performances*) que ella misma estaba realizando como integrante del grupo CADA[9]. Al respecto, el crítico brasilero Alberto Tassinari, quien publicó en 2001 un libro notable sobre el espacio del arte contemporáneo –lamentablemente desconocido fuera de Brasil–, ha propuesto conceptualizarlo genéricamente como un "espacio en obra". "Un espacio en obra", afirma Tassinari, "permite espacialidades que no se agotan en apariencias visuales, pues, como *imitación del hacer*, abre un campo para *la exhibición de las más variadas operaciones*" (112, traducción y cursivas mías).

Para entender lo que está en juego en el espacio escénico de *Lumpérica*, creo que, aunque siempre interesante, aquello que termina siendo escrito o impreso sobre el soporte es secundario. De hecho, en el pasaje analizado lo que se escribe es precisamente una interrogante que nos remite de vuelta hacia los actos y gestos que están siendo escenificados por Iluminada y el colectivo: ¿*quo vadis*?, ¿dónde vas?[10]. Más allá de cuál imagen o grafía quede inscrita, en un nivel más básico –o trascendental, usando términos kantianos–, considero que lo que importa es que esta plaza ficticia de Eltit nos induce a repensar, desde la literatura, la propia noción de soporte artístico: comenzamos a imaginar grandes soportes horizontales de inscripción –suelos que funcionan como pizarras– o superficies amplias de impresión o proyección de imágenes en las que, como sugiere Tassinari, resulta posible exhibir, escenificar, variadas operaciones, gestos y poses.

Pero volvamos a la especificidad de *Lumpérica.* En la obra de Eltit esta nueva espacialidad genérica aparece como un soporte peatonal y público que suele ser visto desde arriba, en donde un colectivo, conducido por una figura histriónica, ensaya poses, gestos y acciones. Somos espectadores de un rito cívico en proceso: "Llegar a establecer las coordenadas que definitivamente implanten a R. Iluminada en un proceso total asociativo con la constitución de un lugar físico, que colectivo, asume el transcurso real en que todos estamos involucrados" (Eltit *Para la formulación* 14). Pero el sentido de este rito permanece incierto. *Lumpérica* no es la narración retrospectiva de una acción colectiva terminada, sino una especie de teatro de operaciones en el que son expuestos, como búsqueda (*quo vadis*), una serie de ensayos y errores.

A modo de cierre, intentemos dar un paso adicional respecto a los posibles sentidos políticos de estos ensayos. Cuando a Iluminada sus poses y gestos le parecen convincentes, es decir, cuando cree que se ven bien desde arriba, los transmite, pedagógicamente, al lumpen, creyendo que, con esto, les estaría ofreciendo una posible carta de ciudadanía dentro del nuevo orden –i.e. el reducto espacial transfigurado por el luminoso. En esta línea, *Lumpérica* podría ser leída como un rito cívico mediante

[9] En su detenido análisis de las prácticas de la escena de avanzada, Richard enfatiza que esta "reformuló la noción misma de soporte" al iniciar un proceso de "extensiones de técnicas y formatos" (*Márgenes* 94). Considero que algo de este orden está siendo procesado en *Lumpérica.*

[10] Insistamos en la distinción de Tassinari: en un "espacio en obra" el énfasis no está en la "apariencia" (en aquello que, en definitiva, queda escrito o pintado) sino en operaciones de carácter reflexivo, en operaciones que "se exhiben" (en nuestro pasaje, el acto de escribir en el suelo de una plaza y el acto de un colectivo que imita a quien está escribiendo en el suelo de una plaza…).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

el cual, el colectivo local, uno que había sido representado en el arte comprometido de izquierda como sujeto revolucionario (pueblo, proletariado), y que bajo dictadura neoliberal aparecía como masa descartable y masacrable (lumpen, precariado), se transfiguraría en algo así como una frágil ciudadanía neoliberal –en caso de que una categoría como esa pudiese ser algo más que un oxímoron y un disparate.

L. Iluminada –alternando roles de sacerdotisa, diva, profesora, misionera, profeta– ensayaría histriónicamente cierta renovación del pacto entre inteligencia local (artística, política) y pueblo. A nivel programático, lo que se estaría buscando es retomar y, a la vez, como Nelly Richard (2014) suele destacar, distanciarse polémicamente del modelo nacional-popular de compromiso (pre-1973) que aún predominaba en la izquierda chilena de los 80. Al respecto, destaco que el grupo CADA consideraba a las Brigadas Ramona Parra, asociadas a la Unidad Popular, como su precedente artístico más relevante en Chile. No me parece una casualidad que muchos pasajes de *Lumpérica* puedan ser leídos o imaginados como paneles o murales populares, pero en otro registro: nocturno, estridente, bajo luces de neón. Por otra parte, son paneles que no vemos frontal o verticalmente, como a los murales nacional-populares, sino horizontalmente, desplegados ampliamente en el suelo, para ser vistos en perspectiva aérea y técnica.

A mi juicio, la posición predominante en la perspectiva narrativa de *Lumpérica*, y en las actitudes de la propia protagonista, es la ambivalencia y la ironía[11]. En la obra podemos seguir, paso a paso, una tensión deliberadamente irresuelta, irónica, entre una horizontalidad peatonal, que busca comprometerse con el polo de una ciudadanía precaria y rebelde, vista muchas veces como abyecta, y, por otro lado, una visión técnica y aérea, que entra en un roce cuasi erótico con el polo dictatorial ("el luminoso"). En lo que refiere a Iluminada, tanto la horizontalidad peatonal, a ras de piso, en donde entra en contacto con el colectivo, como la perspectiva aérea y autoritaria del luminoso, parecen fascinarla por igual.

Es posible que esta tensión, esta ambivalencia irónica, que es política y tiene especificidad histórica, pueda ser generalizable a la inteligencia local de oposición a la dictadura que se formó durante la década de los 80, y que alcanzó posiciones políticas y culturales hegemónicas durante los 90 y 2000[12]. Traducido en términos políticos concretos y algo toscos: la perspectiva aérea movediza y ambivalente que podemos seguir en *Lumpérica*, puede ser leída, hasta cierto punto, como prefiguración de los movimientos oblicuos, ágiles y astutos que caracterizaron en los 90 y 2000 a la hoy casi extinta ex Concertación: con una cara histriónica vuelta hacia la demanda popular y otra, fascinada, pactando con quienes habían sido sus enemigos en dictadura. Un movimiento voluble entre la masa de "pálidos" y quienes detentaban, aun en democracia, el poder militar y económico.

[11] En este sentido, retomando una cita anterior: la narradora que dice, respecto al colectivo popular, "pero tampoco vamos a decir que son escoria" (122) descarta y exhibe irónicamente una asociación libre de repulsión que le parece plausible dentro de su propia perspectiva o punto de vista.

[12] Otra vez, para seguir las complejidades y ambivalencias de este proceso de formación y transformación el libro fundamental es Moulian, Tomás. *Op. cit.* 2002.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

Ahora bien, en defensa de *Lumpérica*, y de su incierto ritual cívico, habría que destacar que el impulso de compromiso con una inminente rebelión popular tiene un peso que nunca tuvo en la política concertacionista. En ese sentido, *Lumpérica*, en los casi cuarenta años que han pasado desde su publicación, no ha dejado de apuntar al estallido social latente en la modernización neoliberal. (Nótese, de paso, que aquí no he referido en momento alguno a la posición política de la propia Diamela Eltit, cuyo domicilio en la izquierda nadie discute).

A modo de cierre, y a la luz del análisis formal aquí presentado, puede tener algún interés polemizar brevemente con cierto lugar común de la crítica, según el cual la obra de Eltit daría forma a una perspectiva de o desde los márgenes. Espero haber mostrado que un seguimiento atento y crítico de los movimientos de la perspectiva dominante en *Lumpérica,* una perspectiva intermedia (¿intermediaria?) y voluble entre el polo popular y el poder dictatorial, torna extremadamente frágil y poco convincente la tesis de una perspectiva marginal o *de* los márgenes en esta obra. Nelly Richard –a quien a veces se le atribuye ese lugar común de la crítica– nos ofrece una formulación alternativa notable, mucho más interesante y precisa para pensar, de modo genérico, en el punto de vista o perspectiva de los artistas de la escena de avanzada. Dijo Richard: "Las obras de la 'avanzada' trabajaban contra las reglas *desde el interior de sus campos de aplicación*" (*Márgenes* 26, cursivas mías). La plaza de *Lumpérica*, y la perspectiva voluble y técnica inventada por Eltit para ponerla en acción, parecen ser la ilustración más exacta de esa importante formulación de Richard.

Referencias

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Editorial Planeta Chile, 2018.

——. "Para la formulación de una imagen en la literatura". *CAL* 4. (1979): 14-15.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

——. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014.

Rojo, Grínor. "La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural". *Anales de la Universidad de Chile* 15. (2018): 121-138.

Tassinari, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966