

DISCURSO POLÍTICO, TEJIDO ESTÉTICO Y AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN *LUMPÉRICA*, DE DIAMELA ELTIT

*Sólo así pudo por vez primera apartar sus ojos de lo alto del edificio, para
hacerlos recaer sobre la cuadratura de ese espacio, y así,
falsificación sobre falsificación recompuso.
Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.
La inutilidad de ambos –plaza y luminoso– en la noche la golpeó en pleno.
Hasta ella misma era el exceso.
Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella ¿quién la
contemplaba? (*Lumpérica* 191/213)¹*

1. Testimonio y plaza pública

L*umpérica*, primera novela de Diamela Eltit, se terminó de imprimir el 25 de noviembre de 1983 en los talleres gráficos de Editorial Universitaria, Santiago de Chile. La casa editora que la publicaba (Las Ediciones del Ornitorrinco) y la tirada (1.500 ejemplares) eran modestas, pero la obra no pasó inadvertida. Fue mejor recibida por la crítica que por los círculos literarios chilenos, divididos entre la atracción admirativa de un grupo (reducido, pero exigente) de lectores que apreciaba su originalidad formal, y la denunciadora desobediencia política y el ostentoso distanciamiento de ciertos grupos literarios que se atribuían el derecho a la exclusiva de ejercer la oposición cultural y política al régimen pinochetista. Narra la historia de L. Iluminada (nombre que debe a la luz que irradia un artefacto llamado «luminoso», apelativo repetido docenas de veces a lo largo de la obra) y la legión de desarrapados que confluye en el «cuadrante» doblemente iluminado (por las farolas del alumbrado público y por el

¹ Aunque la primera edición esté agotada, indico las páginas de esta edición, seguidas por las de la tercera, que es la que está a la venta.

ominoso luminoso) de una plaza pública, espacio en el que se mueven y actúan y «página» sobre la que van a «repetir otros escritos»².

La primera reseña de peso fue firmada por Ignacio Valente, crítico prestigioso del rotativo santiaguino conservador *El Mercurio*; apareció el 25 de marzo de 1984 bajo el resbaladizo título «Una novela experimental». El análisis (lúcido) y los juicios de valor (acertados en líneas generales) marcaron pautas y tuvieron duradera presencia en críticas posteriores. Valente comenzaba afirmando que hacía «tiempo que no leía una novela tan «difícil», que «los relatos difíciles, de apariencia indescifrable y de escaso o nulo suspense narrativo» no figuraban entre sus lecturas, pues no cultivaba «el aburrimiento como sistema». Sólo perseveraba en la lectura, aseguraba, si el texto narrativo «se dejaba leer como un poema» y el protagonista era «el propio lenguaje». Ése era, afirmaba, el caso de *Lumpérica*, obra en la que apreciaba un «rigor poético del lenguaje» e intuía «una coherencia oculta», pese al «afán experimental» del texto, puesto que rompía «con casi todas las convenciones del género». El pasaje que la crítica tendría más en cuenta dice así:

Creo que la novela intenta –y a menudo consigue– una extraña fusión de tres elementos: lo visual luminoso, lo sexual orgiástico y lo verbal bautismal. Desde el nombre de la mujer en adelante, la luz es un verdadero protagonista de la acción: luz nocturna, artificial, eléctrica, como para borrar toda huella de «naturaleza» en este sofisticado espectáculo. Lo que ocurre dentro de esa luz es algo vago pero esencialmente erótico: la mujer como hembra llamando al ojo masculino. A su vez este acontecimiento es puramente verbal; la mujer en su índole lumínico-verbal –y por extensión los pálidos «lúmpenes»– reciben su bautismal nombre. El texto circula en torno a estos cuatro ejes verbales: *himen / lumen / nomen / lumpen*. Lo que pasa entre ellos no es expresable en forma de síntesis o descripción, y aún a veces resulta indescifrable; pero la «selección de realidad» de esta plaza nocturna, y de esta protagonista femenina que es toda mujer y cada mujer, y de esta atmósfera de «arte» que es la luz eléctrica, nos convencen progresivamente tal como nos convence un poema.

Desde la aparición de la nota de Valente ha pasado casi un cuarto de siglo, Chile es de nuevo un Estado de Derecho, Eltit ha publicado otras

² «Tinta fue esa lluvia que ha negociado el gris perfecto de su vestido. [...] Para que esos dedos entintados la trazaran entera, estamparan su indeleble huella y así el fugaz rayado de la plaza se seriara sobre sí y ella misma acudiera entonces a los bancos, los árboles, los faroles, el pasto, toda esa plaza al fin pudiera almacenar la tinta para repetir otros escritos.» (*Lumpérica*: 106/125-126).

ocho novelas³, tres libros de ensayo, algunos guiones y otros textos «menores» aún no recogidos en volumen⁴.

2. *Marcas de presencias*

En la portada de la primera edición de *Lumpérica* figura una creación fotográfica en la que aparece doblemente la faz de la escritora —de cuya autoría se da fe en la guarda (p. 4): Lotty Rossenfeld—, y en la solapa figura otra foto de la novelista, debida a Sergio Marras. Eltit y Rossenfeld fueron cofundadoras del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), con el poeta (y entre tanto novelista) Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y el artista plástico Juan Castillo. Green (2007: 10) recoge en su monografía un dato de interés que le llegaba directamente de Eltit: entre 1979 y 1982, CADA produjo una serie de acciones de arte con ánimo de intervenir directamente en la esfera pública para «reocupar» (entiéndase en sentido figurado) la ciudad, sometida, como el país todo, a la dictadura militar⁵. De más está decir que la portada constituye un paratexto que confiere a la novela, cuando menos, una dimensión autobiográfica sustancial, independientemente del hecho de que en la portada de las ediciones posteriores se haya cambiado la creación fotográfica de Rossenfeld por un diseño de cubierta de José Bórquez que representa una especie de guarida en forma de arco que bien pudiera ser de un pontón de escasa altura. En todas las ediciones se mantiene, sin embargo, la fotografía (a plena página) de la escritora que abre el capítulo octavo de la novela, dato que induce al lector a establecer relaciones entre representación y «realidad», debido al «poder denotativo» de los documentos fotográficos. Seguro es que tanto la fotografía de la portada como la que abre el capítulo octavo manifiestan un claro vínculo (o, quizá mejor, un compromiso y un testimonio) entre la autora y la historia narrada, aunque en la narración no se perciba con nitidez la forma autobiográfica. En cualquier caso, ese vínculo se manifiesta en otros

³ *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007).

⁴ Para mayor información, véase el libro de Mary Green (2007: 2-3 y 159-160)

⁵ El grupo era consciente de constituir una neovanguardia y de promover escenarios de avanzada. Nelly Richard se ha referido en *La estratificación de los márgenes* (1989: 36) a los propósitos, a las actuaciones y al conjunto de las creaciones del grupo como «desmontaje del sistema de representación histórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica); la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la *performance*, el *environment-video*, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los *standards* de consumo del arte de galerías; la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc.» (Tafra 1998: 17). Para mayor información, véase el apartado «Escenas de avanzada» del ensayo de Sylvia Tafra (1998: 16-18).

momentos y pasajes de la novela, si bien bajo formas y niveles de presencia para los que los conceptos *homodiegético* y *autodiegético* del modelo genettiano no «alcanzan», por lo que habría que recurrir a otros conceptos que la teoría aún no ha desarrollado, pero que se mueven en el ámbito de lo homobiográfico o, apoyándonos en trabajos recientes de Colonna y Alberca, de la autobioficción fantástica.

3. *Humillaciones, desamparo y «salvataje personal»*

En el breve ensayo titulado «Errante y errática» recogido en un volumen editado por Juan Carlos Lértora (1993), la autora revela datos de interés para la exégesis de su primera novela. Me refiero especialmente al apartado «Escribir bajo dictadura», cuyo comienzo es perentorio: «Vivir bajo dictadura es inexpresable». En ese mismo apartado hallamos también otras informaciones sobre el periodo de gestación y escritura de la obra que conviene comentar. Eltit declara que, en un periodo transido por un «poder negativo, sórdido, acechante», había que aprender «a convivir con la impotencia», a «soportar un estado de humillaciones cotidianas», a buscar formas de «salvataje personal». Las halló en la escritura, que en su caso se reveló como «la única manera» en la que «podía salvar» su «propio honor» (Eltit 1993: 18). En suma: «Escribir en ese espacio», afirma Eltit, «fue algo personal y pasional. Mi resistencia política secreta» (1993: 19). Eran años en los que, sin embargo, tuvo «el privilegio de mantener una importante interrelación con escritores y artistas visuales» que le «permitieron el importante ejercicio de pensar», entre los que figuraban, además de los integrantes del grupo CADA, Nelly Richard, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Eugenia Brito.

En este mismo ensayo señala que, cuando comenzó con la escritura de *Lumpérica* (la gestación de la obra fue larga y la redacción lenta y trabajosa⁶: ocupó a la autora de 1976 a 1983) se cerró «enteramente sobre un

⁶ En una larga entrevista con Julio Ortega, la autora declara al respecto: «Estuve seis o siete años trabajando en el libro, más que nada frenética por los dilemas teóricos que –en un sentido muy personal– me atravesaban. Pienso hoy que lo más tenso, fue enfrentar el problema de la diferencia de sus partes y percibir que, no obstante, existía un hilo que las encadenaba [...]. *Lumpérica* fue escrita enteramente bajo los tiempos más rígidos de la dictadura, incluso en esos años, los libros chilenos debían pasar por una oficina de censura para su publicación. Pienso que ese dato –aunque fantasioso en mi caso por el tipo de proyecto narrativo– operó en algún nivel agravando la crisis represiva que el lenguaje y el decir con el lenguaje sufre, bajo una dictadura como la chilena.

Por otra parte, sin minimizar mi posición política contingente, lo que me resultaba un desafío, una apuesta, era operar al interior de la institución narrativa del país. [...] Producir no una revolución allí, sino más que nada una alteración y eso hasta hoy lo considero un logro. En esta relación fuerte en la que trabajé desde una literatura límite –por las condiciones de producción que presuponían una recepción mínima– y por ello marginal.» (Eltit 1990: 230-231)

eje de sentido», pero que tiempo después advirtió «que había un hilo que reaparecía y volvía a aparecer bajo la forma de espacios, personajes o sentidos en cada uno de los libros [se refiere a sus novelas posteriores] y que podían ser relacionados con aspectos ligados a ciertas marginalidades», pero que acaso «lo más significativo» para ella era el hecho de que, «apelando a instancias marginales» había podido «organizar algunas estructuras de significación» (Eltit 1993: 19). Las declaraciones que siguen son asimismo reveladoras:

Me interesa la parte artesanal que tiene el escribir una novela – quiero decir: una palabra, otra palabra, esa exacta única palabra, la página– la lentitud en la cual se van organizando los sentidos, una cierta noción del tiempo (durante el tiempo de escritura se anula mi propia vida, se suspende mi propia muerte), los estadios entrelazados y paradójicos de creación y de muerte que se juegan allí, el enfrentarse a cada instante al sentido y al sinsentido de un hacer tan ambiguo, tan material por otra parte [...].

No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde. (Eltit 1993: 20)

En el acápite titulado «Lo marginal» se refiere a las penurias económicas de su infancia, a las dificultades que tenía su familia para vadear las carencias diarias y «salvar la subsistencia», a su condición de trabajadora disciplinada y a la «rebeldía legítima y legal» que manaba de su situación de «subordinada social»: «[...] desde mi infancia de barriobajo, vulnerada por crisis familiares, como hija de mi padre y de sus penurias, estoy abierta a leer los síntomas del desamparo [...]» (Eltit 1993: 21-22)

Efectivamente, si el desamparo⁷ es la característica primaria de los personajes de *Lumpérica*, la fragmentación, la fractura sintáctica, la transgresión genérica, la disposición gráfica del texto y la inclusión de su propia fotografía son los aspectos formales más visibles. Nelly Richard señala a su vez que *Lumpérica* se caracteriza asimismo por su posición en solitario y de «emergencia en el contexto de los profundos quiebres y desestructuraciones», y por la capacidad radicalizadora en el proceso constitutivo de la narrativa chilena, que se desmarca ostensiblemente de la izquierda militante tradicional que prefiere y promueve el testimonio y la denuncia en aras de la transparencia de mensajes políticos que sintonicen con las expectativas de las clases obreras y populares:

⁷ Ese desamparo enlaza con hipotextos canónicos para la escritora chilena, como la poesía de César Vallejo y la narrativa de Juan Rulfo, caracterizada asimismo, sobre todo en *Pedro Páramo*, por la fragmentación.

Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló —explosivamente— el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen. Escena que simbolizó la discontinuidad social e histórica de los signos y de sus imaginarios culturales en prácticas de la fragmentación lingüística y del estallido psico-social. Escena y escenario que ocupó la narrativa de Diamela Eltit para alzar la escritura como bandera de lucha, la textualidad como militancia y auto-goce, la contorsión idiomática como figura de la subversión. (Richard 1993: 37-38)

Nelly Richard⁸ contribuye en su trabajo con una exégesis convincente de los cortes y heridas que cubren las vendas de los brazos que aparecen en primer plano de la foto de la autora que abre el capítulo octavo («Ensayo general») de *Lumpérica*: los tajos rememoran «la herida del Chile sacrificial, son retocados por una fantasmática del corte (léxico, sintáctico) que luce el ornato salvaje del estigma de la mortificación, como si fueran plano y secuencia argumentales». (Richard 1993: 45)

Julio Ortega ve en la obra de Eltit una escritura de resistencia y de alegorización que en su día se contrapuso al discurso autoritario, y en *Lumpérica*, «la plaza pública es una metáfora de la comunidad ausente, convocada en un largo asedio.» (Ortega 1993: 53). A su juicio, pone en cuestión, desde el comienzo mismo, la imagen de la protagonista: «[...] no nos da el «nombre» sino el «seudónimo» de su personaje (L. Iluminada). Y en lugar de su rostro nos muestra su máscara». (Ortega 1993: 55)

4. «Tengo sed» o la marca del sacrificio

De más está decir que tanto la protagonista (cuyo nombre propio ha sido cambiado por el de L. Iluminada, apelativo «donado por el letrado [e.d., el luminoso] que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual», p. 7/9) como los demás personajes (que «serán nombrados genéricamente pálidos como escalafón provisorio.», p. 7/9) no tienen una evolución psicológica. Por lo demás, la temporalización se limita a una sola noche⁹ y el haber verbal de los

⁸ En la entrevista mencionada, Ortega pregunta a la escritora si sus novelas son la «otra coordinada, la narrativa» de los trabajos y análisis de Gonzalo Muñoz, Eugenia Brito y Nelly Richard, en los que cree ver «un parentesco reflexivo y creativo de poderosa convicción en lo nuevo». Eltit responde: «Estoy en acuerdo completo con usted. Gonzalo Muñoz, Eugenia Brito, Rodrigo Cánovas, Nelly Richard, me parecen los autores que mejor han elaborado en Chile las diversas propuestas críticas y literarias. He mantenido en estos años una interlocución permanente con ellos que me ha resultado productiva e incitante. También diría que los dos primeros libros del poeta Raúl Zurita me resultan significativos para completar el panorama de intertextualidades.» (Eltit 1990: 238)

⁹ El *incipit* de la novela dice así: «Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada [...], aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural.», p. 7/9.

personajes está reducido a murmullos, gritos, gemidos y una única frase que, con algunos términos más, reaparece varias veces a lo largo del texto: «tengo sed». Una frase de resonancias cristológicas que apunta a una intertextualidad que lleva la marca del sacrificio máximo de la crucifixión¹⁰. En el capítulo primero, el término «luminoso» aparece al menos 69 veces, lo que sin duda confirma su claro papel de deuteragonista. Pero además, dado que de su nombre, como veremos, se deriva el de *L. Iluminada*, coincide en dos sílabas con el de la protagonista (-lumi-), dato sin duda relevante; y relevante es también que, desde el comienzo mismo de la obra se perciba con claridad la considerable sucesión de tomas cinematográficas de la plaza.

Un rápido apunte sobre el título de la novela, antes de referirme a posibles lecturas del «luminoso» y de detenerme brevemente en ciertos aspectos autobiográficos. He adelantado que, desde un principio y durante largo tiempo, las notas críticas y las explicaciones se apoyaban en la reseña de Valente. Tiempo después, esa fuente ha ampliado su cauce con las propuestas de Eugenia Brito, para quien la novela es una encrucijada en la que confluyen tres afluentes poderosos: «mujer, lumpen América». Avelar recoge la manda de Brito y la amplía como sigue:

Eltit asocia una «América» minoritaria e indigente, sofocada por el frío aire de la ciudad, con un cuerpo femenino en que convergen el maquillaje y la herida, la performance y el sacrificio. Las dimensiones escénicas del primer capítulo incluyen acotaciones y críticas posteriores a cada toma, anclajes brechtianos por los que la identificación con los cuerpos del lumpen (*Lumpe-*) y de la mujer (érica) se frustra en medio de interrupciones metacineamatográficas cuidadosamente intercaladas. (Avelar 2002: 232).

Por su parte, Mary Green propone que se considere que el término «perica» «es usado en Chile para referirse a chicas jóvenes, por lo general de clase baja, [...] con connotaciones sexuales.» (Green 2007: 26). Seguro es que el título de la novela es un neologismo polivalente en el que confluyen términos que dan pie a las varias combinaciones indicadas, a las que aún se puede añadir algunas más. La más significativa, por el carácter antitético de los componentes, es *lumpen* y *rica*. También la combinación con «perico» (el término «*lumpérico*» abunda en la novela) es posible y da sentido si se tienen en cuenta las acepciones figuradas que documenta el DRAE, con connotaciones y significados fálicos, escatológicos y despectivos, respectivamente: «5. Espárrago de gran tamaño. 6. Orinal de gran altura, y con tapadera. 7. Persona, especialmente mujer, que gusta de callejear, y es a

¹⁰ Señalo, a título de ejemplo, otros dos términos relativos al ámbito cristiano en el capítulo primero (la novela tiene diez): «bautizo» (p. 9/10) y «bautizada» (p. 33/41), este último referido a *L. Iluminada* («Si por ejemplo: El luminoso no hubiese caído sobre el centro de la plaza éstos no habrían accedido al privilegio de la bautizada»).

veces de vida desenvuelta» (DRAE 22ª 2001). El neologismo «lumperío» también se presta a asociaciones varias, de las que «dumpen» y «río» (el río de «desharrapados» que desemboca en la plaza) son probablemente las más significativas. En el título está también incluido el término (hoy obsoleto, víctima del rauda avance de la técnica) «pera», con el significado de «interruptor de luz», asunto sobre el que volveremos.

5. *L. Iluminada y el luminoso*

Según la definición del DRAE, luminoso se dice de algo que «despide luz». En sentido figurado, el término es aplicado a «una idea, una ocurrencia, una explicación, etc.: Brillantes, muy claras, esclarecedoras.» Si nos preguntamos por el lugar desde donde arroja la luz el aparato o artificio, hallamos la respuesta en la segunda página de la novela: «La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza.» (p. 8/11). En la frase que sigue a este pasaje leemos que es «una proporción de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas.» (p. 8/11). Queda señalado que el supuesto nombre propio de la protagonista ha sido «donado por el letrero» luminoso (también llamado «aviso que cae en luz sobre el centro de la plaza», p. 7/9).

El término aparece por vez primera en el párrafo cuarto y dice así: «Llegan los desharrapados de Santiago, pálidos y malolientes a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido, pero normado por el gasto previo de la carne hasta que calcen por luz con el luminoso.» (p. 7/9). Los personajes «fijan sus miradas» en el chorro de luz que los bautiza, «mientras el luminoso acomete directo en ella [L. Iluminada] que, frenética, mueve las caderas bajo la luz: sus muslos se levantan del suelo y su cabeza colgante se golpea por tantas sacudidas contra el pavimento» (pp. 7-8/10). Sigue a continuación el pasaje en el que el luminoso «ratifica el nombre en dos colores paralelos» sobre el cuerpo de L. Iluminada «y rítmicamente va pasando la cantidad posible de apodos: le escribe transfuga y la letra cae como toma filmica» (p. 8/10).

Cuando «se enciende» el luminoso parte la señal: «está construyendo su mensaje» para los desarrapados, que sólo entonces «alcanzan su plenitud, cuando se desplazan en sus recorridos previstos» (9/11). Sin embargo, en el apartado precedente se dice, como acabamos de ver, que es «una proposición de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas» (8/11). El luminoso, «en plena autonomía», les pone «nombres literarios», menos quizá por «sus amenazantes presencias» que por mor de lucro, puesto que la luz que irradia es, contrariamente a la que ilumina la plaza (la del engranaje eléctrico «asignado al cuadrante»), «luz que se vende» (9/11). Tanto los pálidos –también nombrados «desharrapados», término escrito con y sin hache– como L. Iluminada son los pobladores

nocturnos de la plaza, personajes marginados, entes liminales que como tales no se rigen por reglas de comportamiento establecidas, que pueden sustraerse a las normas sociales. Son estos personajes liminales los que suelen protagonizar las obras de Diamela Eltit, caracterizadas asimismo por la transgresión genérica, una marcada hibridez y un cuidado lenguaje. Un lenguaje que Tafra ha definido con acierto: «[...] altamente elaborado, «barroco», metafórico y aún hermético, que oscila entre el desvarío de la locura¹¹ y la lucidez de la cordura» (Tafra 1998: 33).

El luminoso les asigna nombres literarios, los bautiza, los ficcionaliza. Y, dado que la andadura de la novela comenzó en lecturas públicas y en lugares marginales (entre los que figuraba un prostíbulo) que fueron filmados, la recepción primera fue a través de la proyección filmica y sólo a partir de 1983, tras la publicación de la novela, en el formato tradicional de libro. Se produjo, por tanto, como anota Tafra, una «retroalimentación entre los distintos registros de lectura: la palabra escrita, la acción o el gesto de la lectura, el prostíbulo como lugar de profanación y marginalidad y la filmación que cierra ese círculo «autogestante» de la producción» (Tafra 1998: 33). A ello se añade otro aspecto que cabe tener muy en cuenta: la gestación de la novela coincidió con el período en que la censura ejercía un control férreo de las publicaciones, por lo que la autocensura era la sola vía practicable para poder publicar lo escrito.

Así las cosas, tenida cuenta de la larga gestación de la novela y considerando que el año de su publicación coincidía con las primeras manifestaciones masivas y huelgas como respuesta a la crisis económica del país, resulta evidente la coincidencia, primero, con el período más negro y represivo de la dictadura y con los años previos al plebiscito de 1980 (que fue aprobado contra los pronósticos y las expectativas de la junta militar) y, segundo, con las protestas y manifestaciones de las mujeres, que en 1983 se suman a los grupos aislados y marginales de oposición, caracterizados hasta entonces por su escasa duración y su naturaleza semiclandestina¹². Hasta

¹¹ Viene a cuento otra cita de Nelly Richard referida a *El infarto del alma*, el libro de Diamela Eltit y Paz Errázuriz que funde en sus páginas una nutrida serie fotográfica de parejas de enfermos terminales del centro de reclusión psiquiátrica de Putaendo: «Me detengo finalmente en un trabajo sobre la locura y el amor que se pierde en los meandros de enigmáticos conceptos y afectos, para diseñar arriesgadas complicidades con el desamparo de subjetividades marginales cuyas profundas grietas psíquicas surcan de temor y vergüenza la estética publicitaria de los modelajes de identidad de la Transición. [...] El libro expresa su desobediencia a las convenciones editoriales excediendo y confundiendo la tipología del género-testimonio con la reserva de un «menos» y la desmesura de un «más» que simbolizan las fantasías de desacato de biografías salvajes y de poéticas rebeldes.» (p. 21)

¹² Consecuencia directa de la situación política surgida del golpe del 11 de septiembre de 1973, la dictadura militar al mando de Augusto Pinochet se mantuvo en el poder 17 años. Puede decirse que el proceso de transición hacia la democracia comienza cuando el régimen pierde el plebiscito del 5 de octubre de 1988. Al contrario que en Argentina (donde la junta militar se declaró dispuesta a ceder el poder a un gobierno civil, tras su capitulación del 14

1980, la política carecía de espacio público y la oposición al régimen se articulaba en pequeños grupos y organizaciones cuyas reivindicaciones no iban más allá de la defensa de los derechos humanos; a partir de 1983, con la creación de las Milicias Rodriguistas, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y otros movimientos de oposición, la situación adquiere una dinámica creciente.

Volvamos a el luminoso, que «ratifica el nombre en dos colores» y «sobre el cuerpo escribe L. Iluminada [...]: le escribe tráfuga y la letra cae como toma fílmica» (8/10). Una lectura «realista» de las tomas fílmicas o fotográficas de las escenas que se despliegan en la plaza deberá ser llevada a cabo con extremada cautela, si consideramos algunas frases del último capítulo en las que una (de las varias) narradora(s)¹³ pone en duda, como

de junio de 1982, cual broche final de la desangelada guerra de las Malvinas), la junta y el Ejército chilenos creyeron equivocadamente que por las fechas del mencionado plebiscito aún gozaban de una mayoría y del aprecio popular. A raíz del voto negativo de los ciudadanos, el gobierno militar se adjudicó incluso el papel de interlocutor de los distintos grupos políticos para la transición democrática. Dada la situación política y la envergadura de las reformas, la salida más airoso parecía ser la transición pactada. Entre los objetivos prioritarios de la alianza demócrata de la Concertación – que llegó al poder con clara mayoría a finales de 1989 – figuraban la condena de quienes hubiesen cometido violaciones de los derechos humanos. Por el contrario, el Ejército, los grandes empresarios y una parte de la Justicia pedían «borrón y cuenta nueva». Las declaraciones gubernamentales del presidente demócratacristiano Aylwin (1990-1994) relativas al esclarecimiento de los crímenes contra los derechos humanos y el decreto del 25-IV-1990 –por el que nombraba una Comisión Nacional para la Verdad y Reconciliación– chocaban en parte con la amnistía de 1976, la Constitución de 1980 y los resultados de una parte de las negociaciones con vistas a la transición. La Comisión Nacional, presidida por Raúl Rettig, prestigioso jurista y senador del Partido Radical, estaba integrada por ocho personalidades de varias corrientes políticas.

¹³ Un análisis exhaustivo y preciso de las (múltiples y variadas) voces narrativas sería imprescindible para una cabal interpretación de la novela. Sobre el alcance y la complejidad del cometido anota Sylvia Tafra: «La relación narradora-protagonista se hace ambigua en ocasiones, como si la protagonista fuese un reflejo de la narradora o ésta de aquella:

Sus ojos son a mis ojos gemelos en su pigmentación, en la perpetua humedad transparente que los protege. Sus ojos generan en mis ojos la misma mirada gemela contaminada de tanta ciudad de Santiago reducida al céspe.

[...]

Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no llamarse diamela eltit/sábanas blancas/cadáver.

Su alma es a la mía gemela.

Son innumerables las instancias en que asistimos a la puesta en escena tanto del agente como del propio proceso de producción en una *mise en abyme* de la enunciación. El relato crea una relación de incertidumbre entre el productor (autor implícito) del relato, el narrador y la protagonista. A nosotros, los lectores, nos desestabiliza esta ambigüedad de las voces narrativas. Más aún, se nos hace creer que la misma autora interviene a través del

queda apuntado en la cita del epígrafe de este trabajo, la realidad de la protagonista, tras señalar que la «cuadratura» del espacio era falsificación de una falsificación:

Sólo así pudo por vez primera apartar sus ojos de lo alto del edificio, para hacerlos recaer sobre la cuadratura de ese espacio, y así, falsificación sobre falsificación recompuso.

Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.

La inutilidad de ambos –plaza y luminoso– en la noche la golpeó en pleno. Hasta ella misma era el exceso. (191/213)

La información reunida nos lleva, con ánimo de establecer una hipótesis, al pasaje en que se afirma que quienes han recibido «con naturalidad su nombre propio» no pueden juzgar sobre el «vértigo de perderse en distintos residuos hasta dejar el clímax de la palidez como única alternativa, como mera carne disponible» (17/22). Tener nombre y apellido es señal o testimonio de pertenencia a una sociedad; y viceversa: carecer de nombre y apellido significa exclusión. ¿Ha recibido L. Iluminada «con naturalidad su nombre propio»? Si consideramos que el nombre de la protagonista está reducido a la letra inicial, la respuesta es negativa. Por el contrario, el apellido sí está completo, pero es fruto de una *derivatio*: la luz que despierta el luminoso «ilumina» –alumbra, acompaña, «asiste», «inspira»– con su luz a Iluminada. En el texto recogido en la última nota al pie acabamos de leer: «Sus ojos son a mis ojos gemelos en su pigmentación [...]. Sus ojos generan en mis ojos la misma mirada gemela [...]. Su alma es a la mía gemela.» En otro pasaje de la novela leemos: «Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas irregulares [...]. Sus uñas de los pies son a mis uñas gemelas en el carcomido de las puntas» (78/93). En este breve, pero relevante subcapítulo de la obra, constatamos que los personajes gemelos son L. Iluminada y diamela eltit. Por lo demás, diamela es sinónimo de gemela, constatación que nos lleva a la portada de la primera edición en la que la creación fotográfica sobre el rostro de la autora aparece dos veces.

6. *En los aledaños de lo autobiográfico*

Hacia el final del apartado segundo, señalaba que los conceptos del modelo genettiano no «alcanzaban» para definir los vínculos y el compromiso entre la autora y la historia narrada. No cabe duda de que *Lumpérica* es una novela, pese a que una de sus características sea la transgresión genérica. Y seguro parece que la historia narrada se mueve en los aledaños de lo autobiográfico (aunque no respete las formas de género en el sentido estricto) y que, como adelantaba, para poder referirse a los

autor implícito, pues no solamente figura su nombre, sino que también aparece su fotografía en la portada y en el interior.» (Tafra 1998: 38-39).

«niveles» de presencia de la autora, habría que acuñar un término nuevo (*homobiográfico*, p. ej., si nos inspiramos en Genette) o recurrir al reciente marbete ideado por Alberca (autoficción fantástica). En cualquier caso, lo real-biográfico penetra con fuerza en lo ficticio, lo vivido se funde y confunde a veces con lo ficticio en aras del compromiso de la autora con su gente y su país. Sin embargo, a efectos novelescos, importa menos que la autora parta de su propia biografía y sus vivencias que la invención *per se*, y que, como señala Alberca, opte por un «alejamiento máximo de su persona»; e incumbe más que haya una confluencia en «una realidad imaginaria», y que ambos (distanciamiento y convergencia) sigan comprometiendo a la autora como tal. Se trata de textos que encajan en la definición que brinda Genette (1993) de la autoficción, según la cual la autora cuenta historias que no sucedieron, pero que, pese a ello, «terminan por establecer un compromiso de carácter simbólico» (Alberca 2007: 190). En *Lumpérica* no se trata de una autoficción biográfica, puesto que la autora no es la protagonista de la historia y el lector no precisa de pacto autobiográfico, aunque sepa por los paratextos que se trata de una novela que tematiza la realidad geográfica y vital de la autora. Podríamos, por tanto, insinuar, apoyándonos en parte en la terminología de Manuel Alberca, que se trata de una autoficción parcial, puesto que Eltit se sirve parcialmente de sus propias vivencias «para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente», de modo que lo «real-biográfico irrumpe en lo ficticio, y lo ficticio se confunde con lo vivido» (Alberca 2007: 195). Autoficción parcial que subraya y potencia el valor testimonial de la novela sin restarle enjundia y trascendencia a los méritos literarios y sin desvalorizar la calidad artística.

7. *Plaza y compromiso*

El capítulo «Desecho neobarroco: costra y adornos» del ensayo mencionado de Nelly Richard lleva un epígrafe de Diamela Eltit que se presta para el cierre: «En Chile, pensé. Chile entero y a pedazos...; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección de la memoria, una desarticulación de todas las ideologías...» (Richard 2001: 77). El capítulo, integrado en la parte segunda del volumen, trata de fragmentos de escenas populares y urbanas, de la confluencia y la intersección de la memoria como residuo del pasado y de la narratividad del recuerdo. Memoria y recuerdo de un tiempo que la autora consideraba, decíamos, transido y atorado por un poder sórdido y acechante que abocaba al ciudadano crítico a la impotencia y la humillación repetidas. Lo significativo y relevante de *Lumpérica* es, *primo loco*, que no es una novela de restitución de la llamada memoria histórica ni forma parte de un corpus de reconstrucción de la memoria de un tiempo aciago; tampoco de la estética postdictatorial que se obsesiona con los «lugares de memoria» teorizados por Pierre Nora. La significación primera está, precisamente, en su función de

obra pionera y adelantada de un nutrido corpus novelesco que pone en evidencia que sus primeras novelas la consagran cual figura destacada de la narrativa chilena de la década de los ochenta. Y ello porque su escritura desbordaba con creces las estrechas lindes de la literatura de oposición al régimen, marcada y condicionada por la rigidez estética y una poética testimonial gastada y anacrónica. L. Iluminada «ocupa» la plaza pública en nombre de la «comunidad ausente» señalada por Julio Ortega; y lo hace rodeada de desarrapados, con actitud desafiante, irreverente, iconoclasta. Una actitud muy otra de la de las citas fotográficas de los paseos dominicales o el turismo nacional que posa en la plaza más concurrida de la capital, la Plaza de Italia, por ser lugar del monumento de un «héroe nacional». Sobre esa cita con la capital en la Plaza de Italia escribe Richard en el capítulo «Congelamiento de la pose y velocidades urbanas»:

[...] la fotografía llevó los cuerpos domésticos de estas mujeres a intersectarse con la severa axialidad norte-sur o este-oeste que discrimina tanto a sectores geográficos como a roles urbanos e identificaciones públicas. El cuerpo segregado por las diagonales del poder social ocupa el «centro» de operaciones de la Plaza como telón de fondo, desafiando simbólicamente —con su pose «centrada»— la suma de marginaciones diarias a las que es condenado por la disciplina ciudadana. El trasfondo escénico del monumento al héroe nacional levanta un símbolo fundacional a la altura de esta «toma de posesión» fotográfica. [...]

La «cita capital» de estas mujeres con la ciudad pasa por el hecho de fotografiar el acontecimiento de una batalla tan digna de celebrarse como las que figuran en el calendario de los héroes nacionales. Se trata de celebrar el acto de libertad de su «salida a la calle». La transgresión de las fronteras que dividen la organización social en mundos probados y en estructuras públicas según el guión de la ideología sexual de lo femenino y de lo masculino, hace que «salir a la calle» lleve implícita la subtrama de riesgos y aventuras contenida en la expresión del «perderse en la ciudad» y en los tráficó urbanos controlados por los hombres. (Richard 2001: 102-103)

No se me escapa que ni texto ni paratexto brindan información sobre el material fotográfico. *Stricto sensu*, es justo que así sea, si consideraos que entre las características del texto figuran la polivalencia semántica y el desvío de la norma, la transgresión genérica y el sincretismo, la ambivalencia y el encubrimiento de la trama. A ello se añaden los aspectos autobiográficos, cuyas forma y expresión (en alza constante desde hace pocas décadas) se substancian en un escenario un tanto contradictorio, puesto que «desautorizan» los conceptos tradicionales de autor, cuya presencia en el texto no se corresponde, como sabemos por los postulados foucaultianos, con la persona que escribe. Eva Klein (2003) ha estudiado con

solvencia este aspecto en un trabajo reciente de fácil consulta. El lector interesado encontrará en él respuestas a aspectos de la autorrepresentación que aquí hemos abordado desde perspectivas complementarias, sobre las que volveremos en un próximo trabajo.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
UNIVERSIDAD DE BERNA

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Colonna, Vicent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.
- Genette, Gérard (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Green, Mary (2007): *Diamela Eltit, Reading the mother*. London: Tamesis.
- Klein, Eva (2003): «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica*, de Diamela Eltit». En: *Revista de la Casa de las Américas*. p. 230. (<http://www.letras.s5.com/eltitcuba0808035.htm>)
- Eltit, Diamela (1983): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco.
- (1993): «Errante, Errática». En: Lértora, Juan Carlos: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. pp. 17-25.
- (1998): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Ortega, Julio (1990): «Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit». En: *La Torre*, p.14.
- Richard, Nelly (1993): «Tres Funciones de Escritura: Desconstrucción, Simulación, Hibridación». En: Lértora, Juan Carlos: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 37-51.
- (1998): *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2001): *Residuos y Metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Tafra S., Silvia (1998): *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile: RIL.