

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**La transgresión en *Lumpérica*, primer texto de
Diamela Eltit**

**Tesis que para optar por el título de Licenciado en Lengua y
Literaturas Hispánicas presenta ^{with} Mónica J. Delgado ^{Orvala}**



**Tesis elaborada gracias al apoyo del Programa de Becas para Tesis de
Licenciatura en Proyectos de Investigación (PROBETEL)**



México, D. F 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, por su apoyo

A mis maestros

Para Israel

**El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida
es el único montaje de arte válido /la única exposición/
la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja
por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios
de vida es un artista.**

Colectivo de Acciones de Arte

ÍNDICE

Introducción	1
I. <i>Lumpérica</i>	15
1. La novela y la crítica	23
a) <i>Apagón cultural</i>	27
2. La <i>nueva escena</i> chilena	31
3. Colectivo de Acciones de Arte	35
a) Acciones de arte	38
b) Acciones políticas	40
II. Transgresión ideológica	44
1. Fractura política	45
2. Discurso social	53
a) Hacia una escritura marginal	56
3. Periferia editorial	60
III. Transgresión en la escritura	65
1. El cuerpo y la escritura	77
IV. Transgresión sexual	81
1. El ritual erótico	84
2. El <i>luminoso</i> y lo erótico	89
V. Conclusiones	93
Apéndice. Datos biográficos de Diamela Eltit	95
Bibliografía	

Introducción

Toda actividad humana transcurre en un contexto simbólico. Toda obra literaria surge dentro de ciertas características históricas o vivencias del autor. Para acercarnos a la obra de Diamela Eltit y especialmente a *Lumpérica* (1983) es fundamental conocer el clima social y político de Chile en la década de 1970 a 1980. La fractura política, social y cultural que implicó el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende y la subsiguiente dictadura realizada por el general Augusto Pinochet, marcó el pensamiento y el sentir del pueblo chileno y por supuesto, nuestra escritora no estuvo exenta de esta problemática.

La experiencia histórica del rompimiento democrático en el año de 1973, constituyó una alteración en el entorno sociocultural y político del pueblo chileno. Puso en marcha la conformación de una huella profunda en la ideología chilena y en el sentir general. A la caída económica y social, siguió un temor profundo a las consecuencias de la represión (la prisión, el exilio, la tortura, la delación, los desaparecidos, la intervención estatal en las instituciones, fueron conformando una *cultura de muerte*) perpetrada por la Junta Militar.

Poco a poco, la atención general se fue centrando en los aspectos represivos de los primeros años del régimen (1973 – 1976) pues las medidas tomadas por el nuevo orden buscaban la refundación nacional, es decir, el surgimiento de un nuevo sistema que expulsara todo aquello que recordase al gobierno de la Unidad Popular. A partir de 1976 y hasta 1980, el autoritarismo fue debilitando sus propias dinámicas represivas y gracias a esta determinante, los diferentes grupos sociales y culturales adversos al régimen pudieron conformar una *cultura de la resistencia*.

Cuando en el año de 1970 el líder popular, Salvador Allende, consigue la mayoría en las elecciones presidenciales fue un hito histórico que señaló el rumbo del desarrollo político, social y económico de Chile y marcó su influjo en América Latina, ya que representaba un camino efectivo hacia el proceso democrático junto con el pueblo cubano.

En el espacio de tres años en que se mantuvo el gobierno de la Unidad Popular, el avance en cuestiones sociales y económicas fue perceptible para los chilenos. El gobierno servía

efectivamente a las mayorías y eran éstas las que poco a poco iban conquistando los espacios públicos. La economía se reorganizaba bajo el lema del *comunitarismo*; pero en el plano de la política, muy pronto los grupos conservadores del país quisieron frenar un gobierno que afectaba sus intereses sobre todo económicos y que resultaba una “amenaza” para Chile.

En lo que concierne a la actividad cultural, y especialmente a la literatura, las posibilidades para publicar textos literarios durante el gobierno populista de Salvador Allende, no tuvo precedente en la historia de la cultura chilena. Creemos necesario transportar a este trabajo la impronta que representó, en el campo cultural, la creación de la Editorial Quimantú.

Dicha editorial, motivó un enriquecimiento significativo en el proceso cultural chileno. Gracias a ella, los libros se multiplicaron en tiradas de tres mil ejemplares a cincuenta mil, el precio de los libros se redujo ya que se trataba de ediciones muy populares (en especial una serie llamada “mini libros”) y cuya finalidad era penetrar en todas las capas sociales. De esta manera, el gobierno popular quiso implantar la cultura y la lectura como proceso legítimo y cotidiano del pueblo chileno:

...la mayor conquista cultural [...] fue el nacimiento de la Editorial Quimantú, [...] en donde el libro [se constituyó] en algo más que un negocio, moviéndose en un terreno en donde pudiera vertebrarse un quehacer capaz de volver natural la cultura, poniéndola al servicio de todo el mundo. No de un partido, de una clase, de una facción, de un interés mezquino.¹

Muy al contrario, el régimen surgido del golpe de Estado, promoverá la disminución de cualquier voz artística e intelectual. La literatura, como expresión de este campo, verá limitada sus publicaciones gracias al establecimiento de un aparato de censura y al exilio de muchos autores.

A nuestro juicio, otro acontecimiento de suma importancia para el ámbito cultural lo fue la llamada “quema de libros” que tuvo lugar en el año de 1973 y que fue ejecutada por el régimen autoritario. Este hecho se tradujo como un elemento más de extensión de poder para atemorizar al pueblo chileno y por supuesto, motivó un cambio drástico en las perspectivas culturales y se convirtió en un elemento más del terror dictatorial.

¹ A. Calderón, “1964 -1973: la cultura ¿El horror de lo mismo de siempre?” en *Cultura, autoritarismo y redemocratización...*, p. 27. Sobre este tema *vid.* Ramón Díaz Eterovic, “SECH: escribir y vivir en Chile” en la misma obra.

Con el surgimiento del totalitarismo, los escritores que se quedaron en el país no pudieron publicar sin transitar por la censura. Muy pronto, este aspecto del sistema represivo fue emblema de lo perdido con el fin del gobierno popular de Salvador Allende. Antes de 1973, los escritores chilenos constataron rápidamente una amplia difusión de su obra en todos los ámbitos. Al caer la democracia, ocurrió todo lo contrario, la literatura se convirtió en un dispositivo más de recelo por parte del aparato militar.

Con el gobierno de la Unidad Popular se abrió “la vía chilena al socialismo” como tantas veces lo dijera el propio Allende,² el cual “pretendía establecer un cambio radical del sistema político imperante por métodos democráticos, manteniendo estrictamente las libertades públicas, elecciones libres, el principio de la legalidad, el pluralismo y el pleno respeto de los derechos humanos. Es decir, un Estado de Derecho.”³

A la luz de esta cita, es fácil comprender el porqué de las ilusiones del pueblo chileno y el idealismo con que en la actualidad se recuerdan los tres años de revolución socialista, los mil días de un gobierno netamente popular. Si además, recordamos la muerte violenta de Víctor Jara y el deceso de Pablo Neruda a los pocos días del derrumbamiento de la democracia, podemos concebir la desarticulación social que sobrevino. Al mismo tiempo, nos permite entender la tragedia que significó la interrupción brusca de este proceso democrático en septiembre de 1973 con el golpe de Estado perpetrado por el general Augusto Pinochet.

La dictadura chilena (1973-1989) tuvo su origen en el todopoderoso gobierno estadounidense. Éste no podía permitir el surgimiento de un gobierno socialista en América Latina pues iba en contra de sus intereses, por lo que hizo hasta lo imposible por “liberar” al pueblo chileno del “cáncer marxista”; de ahí que el partido conservador chileno haya contado con su apoyo. Recordemos la intromisión de la CIA en los movimientos políticos chilenos o el financiamiento en la huelga transportista para desencadenar una caída económica en el de por sí desestabilizado Chile.

² Vid. H. Miranda, “La democracia participativa...” en *Salvador Allende en el umbral...*, p.57.

³ *Ibidem*.

Hubo que esperar dieciséis años para la conformación de una nueva democracia. A partir de 1988, las protestas callejeras dieron la pauta para el plebiscito que tuvo lugar en el mismo año, lo cual permitió realizar elecciones libres en el siguiente año, 1989 y cuyo presidente electo, Patricio Aylwin, promovió un gobierno de concertación y un cambio fundamental en la cultura política misma. Este gobierno asumió su papel en marzo de 1990, conformado por una alianza de partidos del centro y de la izquierda democrática. Su tarea principal, en los primeros años de transición, fue el compromiso con la recuperación de la libertad y la democracia, pero esto es ya parte de otra historia.

Con el triunfo del militarismo se haría patente el encuentro brutal con la realidad. La vida, la sociedad y la cultura chilena vieron muy pronto terminadas sus esperanzas de igualdad y de justicia en aras de un proyecto autoritario. A partir de ese momento, los movimientos culturales se vieron determinados por la constante del totalitarismo y por supuesto, la literatura, como producción simbólica, fue afectada por esta experiencia política.

Los tintes trágicos con que finalizó el gobierno de la Unidad Popular, esto es, el bombardeo a La Moneda, la muerte inesperada de Salvador Allende, la persecución, la tortura y la muerte de muchos intelectuales de izquierda, etcétera, dieron a estos tres años una fuerte carga de idealización. En el ámbito literario, este acontecimiento produjo una escritura revolucionaria fuertemente comprometida con el proceso de recuperación democrática; donde el ex presidente Allende se mantuvo como el héroe de las masas.

Inmediatamente surgieron focos de subversión interna que quisieron detener el avance autoritario pero fueron frenados cruelmente a través de los medios represivos, ya que el nuevo sistema dio claras muestras de buscar una refundación nacional, es decir, enterrar todo aquello que tuviera visos de socialismo y resurgir como un nuevo gobierno capaz de mantener la paz y la estabilidad que el país necesitaba; para lograrlo se ayudó del terror, la represión y la delación. El nuevo orden gubernamental vigilará y censurará toda aquella expresión artística, toda voz que no se alineé con las nuevas disposiciones.

Estos movimientos subversivos, después de 1973, fueron confinados a un silencio casi total por el autoritarismo. Con el tiempo, especialmente a partir de 1976, estos grupos se restablecieron y buscaron nuevos caminos que les permitieran continuar en la lucha para recobrar el camino democrático. Los aspectos políticos del momento determinaron la visión cultural y por ende literaria de los intelectuales y escritores chilenos, o como mejor expresa A. Witker:

Este proceso político rupturista, contradictorio y de ensayos revolucionarios a escala de la sociedad, ha marcado profundamente la evolución de nuestra cultura durante estos veinte años y ha sido el factor más decisivo en la conformación de sus temas, de sus estilos y sus conflictos.⁴

Como toda expresión cultural, la literatura mantuvo vigentes espacios de simbolización, pero lo hizo desde los intersticios de lo reprimido y lo vigilado. La expresión literaria chilena se apoyó en los movimientos culturales y políticos adversos a la dictadura para evitar ser suprimida por la llamada *cultura del miedo*, y su perspectiva estuvo encaminada hacia el apoyo y la unión de una *cultura de la resistencia*⁵ que surgió como medio de lucha, como una manera de no dejarse vencer para de esta forma, indagar en la experiencia colectiva reprimida aquella aspiración hacia una sociedad democrática y justa.

En este breve recorrido por la experiencia cultural durante la dictadura, es necesario tener presente la atmósfera de luchas clandestinas y en general, el temor y el sentimiento de desamparo que sobreviene en una autocracia. La cultura se subordinó a los aspectos políticos y desde ese lugar buscó el restablecimiento de la democracia y la libertad. La expresión cultural también indagó, en ese nuevo proceso sociopolítico, su propia identidad ya que la cultura no es más que la proyección de la identidad nacional. En ese momento, dicha identidad nacional y cultural se encontraba en crisis.

Dentro de este proceso político, lleno de rupturas y fricciones que penetraron en toda una sociedad, se denuncia la marca profunda que ambos gobiernos (Allende y Pinochet) dejaron en el pensamiento chileno. En el campo literario, encontramos la búsqueda cuidadosa de un lenguaje que permitiera una mayor comprensión de lo que ocurría. En el plano político, un fuerte

⁴ A. Witker, *Antología de Chile...*, p. 339

⁵ Para más información sobre estos términos, *vid.* A. Witker, *Antología de Chile...*, pp. 335 y ss.

compromiso social para vislumbrar sus conflictos. Pese al estado político que vivía Chile en esos años, existió una tendencia renovadora, que desde el margen cultural, promovió cierto optimismo y un cambio en las expectativas culturales y sociales del pueblo chileno.

Muy pronto, estas corrientes culturales se fueron conformando como alternativas o centros académicos independientes de la cultura oficial. Este hecho promovió la pluralidad de ideas y no el discurso demagógico y en ellas, se advirtió un esfuerzo por buscar y rescatar trabajos de calidad. Poco a poco, estos grupos fueron avanzando hasta que el impulso social motivó cierta apertura en las universidades, lo cual fue un logro en la medida en que éstas eran centros controlados por el régimen.

Alrededor del año de 1977 y un poco más libremente (en un sentido restringido) a partir de 1980, aparecen varios grupos culturales que buscaron frenar el avance del oficialismo en la cultura nacional. Posteriormente, a estos grupos se les denominaría *nueva escena o escena de avanzada*. En el interior de esta corriente, surgen distintos movimientos artísticos y culturales, entre ellos nos interesa destacar el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) que surge en el año de 1979 y desde el cual combatió Diamela Eltit.

Es claro que el antecedente de estos grupos debe buscarse en la situación política que vive el país desde los primeros años de la década del setenta. Por supuesto, estos grupos actuaron desde la marginalidad que les suponía su ideología izquierdista y su batalla contra el sistema opresivo.

Dentro de esta *cultura de resistencia* se desarrollaron espacios de simbolización y de comunicación alternativa cuya finalidad era unir la experiencia colectiva del régimen militar para impugnarlo. En el campo de la creación artística, los intelectuales, los escritores y los artistas plásticos tuvieron que enfrentar el serio problema de la censura. Y a través de ella, la posibilidad de estigmatizar a los escritores o simplemente reducirlos a un espacio marginal por sus ideas y por no “caminar” de acuerdo con el sistema; esto les impidió el acceso a las instituciones del país, dejando éstas en manos de los que apoyaron la dictadura.

De tal suerte, surge la preocupación por el carácter marginal del país. Por un lado, el plano de las libertades ciudadanas y el respeto a la democracia; por otro, Chile y su situación sociopolítica en relación con el resto de América Latina. Con la dictadura surge la inquietud por una cultura chilena que no compite con los centros hegemónicos del poder y la cultura, como lo serían Francia o Estados Unidos —por citar unos cuantos— o de la democracia exenta del país, lo que orilla a los chilenos a vivir en represión. Sobre esta base se van desarrollando temas que preocuparán a los escritores chilenos durante el autoritarismo y cuyos ejes principales serán la transgresión y la marginalidad:

La transgresión parece constituir la única norma de estos narradores dotados de vitalidad y oficio para retratar un mundo convulsionado, complejo y confuso, que gracias a la paradoja de la literatura, pueda parecernos —después de la lectura— simultáneamente más difuso y más aprensible.⁶

Durante este periodo los escritores chilenos se vieron limitados, no sólo por la censura propia de cualquier totalitarismo, sino también por el llamado *apagón cultural* que surgió con la dictadura y que consistió, básicamente, en el aislamiento de la cultura chilena y en el alejamiento del desarrollo cultural normal en América Latina y por supuesto, esta situación condicionó la creación artística de esos años.

Además, el *apagón cultural* fue la expresión de la falta de libertad y la experiencia de los *años negros* vividos bajo dictadura. De tal manera, en esos años hubo escritores que se comprometieron abiertamente con la recuperación democrática, que lucharon en empresas difíciles por lo que fueron perseguidos, torturados y en el peor de los casos muertos a manos del sistema opresor.

Otros escritores prefirieron luchar desde otra perspectiva, a partir de la escritura misma, como es el caso de Diamela Eltit, nuestra autora nunca se enfrentó abiertamente con el sistema dictatorial, es decir, no tomó un arma y se unió con los grupos de izquierda más radicales. Sin embargo, ella luchó desde su lugar como escritora y es a través de sus textos como inicia su batalla personal contra el autoritarismo.

⁶ P. Délano. *Antología del cuento chileno*, p. 10 (introducción)

En las dos décadas de cambios políticos y sociales vertiginosos (1970 – 1990) la expresión literaria chilena se conformó en dos grupos: *los novísimos o del 70* y la *del 80 o N.N.*, aunque también se les llamó *generación emergente*, de los 80 o *escritores post-golpe*. O como mejor explica Díaz Eterovic:

Alrededor de revistas marginales y pequeños grupos literarios se organiza el Colectivo de Escritores Jóvenes [...] Escritores a los que se les denominó "Generación N.N.", "Generación del Roneo", o del "Golpe", aludiendo con esos nombres a las condiciones en que se proyecta su trabajo o a la época histórica en que se incorporan a la creación literaria.⁷

A esta generación de escritores perteneció Diamela Eltit y para este grupo, la transgresión constituyó una manera de acercarse a la problemática del país y a la propia comprensión de lo que ocurría en su patria. Así, la literatura se elaboró desde este matiz.

Para la escritora que nos ocupa, como para el pueblo chileno en general, el cambio de rumbo político fue más allá de una simple experiencia. El rompimiento tajante con el proceso democrático que se gestaba en el gobierno izquierdista de Allende, influyó en el pensamiento de esta escritora.

Los años de su juventud y sus primeros acercamientos a la creación literaria estuvieron condicionados por la atmósfera dictatorial. La ilusión por la democracia y la igualdad que marcaron al gobierno de la Unidad Popular y asimismo, la imagen aterradora de la dictadura, determinaron el universo intelectual de nuestra autora.

Para ilustrar la enorme complejidad que representó para esta escritora la fractura política de su país, citamos las palabras de la propia Diamela Eltit: "En esas horas, afuera, los diversos espacios se volvían ya ajenos y clandestinos porque la ciudad, radicalmente intervenida, multiplicaba sus gestos de muerte. Miles de ciudadanas y ciudadanos habían sido detenidos a lo largo del país y eran conducidos hasta centros militares y estadios deportivos. Un número considerable de hombres fue ejecutado durante las horas en que transcurría el golpe"⁸

⁷ R. Díaz Eterovic, "SECH: escribir y vivir en Chile" en *Cultura, autoritarismo y redemocratización...* pp. 189-190. Para más información sobre estos términos *vid.* G. García-Corales, *Una poética de literatura menor...* y E. Brito, *Campos minados...*

⁸ D. Eltit, "Las dos caras de la moneda". *Revista de crítica cultural*, 17, p.30.

Estas palabras corresponden a las primeras vivencias del golpe militar, cuando la ciudad, al día siguiente del bombardeo a La Moneda se formalizó en Estado de sitio y “cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido, la ciudad perdía así su carácter público para convertirse en un campo minado.”⁹

Con estas palabras de Diamela Eltit entendemos cómo fue posible el sometimiento de la voz popular al silencio y a la dispersión; asimismo valoramos la importancia de las voces que surgieron para confrontar la represión e indagar nuevas rutas de creación cultural que permitieran impugnar este problema. De aquí surge una escritura que no se dejará consumir fácilmente por el sistema, un lenguaje que luchará por impedir la supresión total de la libertad.

La censura promovida por el *apagón cultural* que, recordemos, así se le llamó a los primeros años de represión cultural originada en el régimen dictatorial, incitará a Diamela Eltit a “escribir desde los bordes”, es decir, escribir desde la marginalidad política, social y cultural en que se encuentra el país.

Escribir desde el silencio impuesto por el autoritarismo. De esta manera, y a través de la escritura, nuestra autora tendrá su propia batalla contra el sistema, pues su rebelión se forja desde la escritura y al escribir deberá plantearse cómo enfrentar la dictadura, cómo mantener un pensamiento y una escritura libre en medio de la alienación ejercida. Por supuesto, la respuesta está en escribir para salvarse. Citamos las palabras de la propia autora:

Lo realmente duro fue vivir bajo dictadura. Vivir bajo dictadura es inexpresable, parte de un relato que me parece interminable [...] una forma de salvataje personal fue escribir y pensar en medio de esa situación [...] Aprender a convivir con la impotencia, soportar un estado de humillaciones cotidianas [...] Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta.¹⁰

La expresión literaria de esta situación política se manifiesta en su primera novela, *Lumpérica*; en la cual, el problema de la ciudad intervenida y vigilada como resultado del golpe militar se ejemplifica a través de la acción del relato. Éste se sitúa en una plaza pública de Santiago de Chile. Si todos los espacios públicos se encontraban oprimidos y censurados durante el régimen

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ D. Eltit, “Errante, errática” en *Una poética de literatura menor...*, p.18-19.

autoritario, resulta un hecho significativo —y subversivo— el que Diamela Eltit haya abierto ese espacio, aunque sea en el nivel narrativo, en la otra realidad, la del texto.

En el nivel del relato, la plaza aparece como un lugar privilegiadamente público, en oposición al cuerpo de la protagonista que representa la zona privada, en una especie de dualidad pues en *Lumpérica*, la plaza y el cuerpo forman parte de una insinuada rebeldía. O mejor dicho, estos dos conceptos, le permiten a nuestra escritora recorrer los sitios de transgresión social para la mujer.

El cuerpo de L. Iluminada —personaje principal— mantiene un constante erotismo y a través del placer y el dolor físico cuestiona los mecanismos de la moral y las convenciones sociales. La plaza representa el lugar donde convergen, habitualmente, todas las formas de expresión y que de manera general, ha sido un espacio libre y ahora se encuentra cercado por el autoritarismo. La plaza y el cuerpo se complementan para crear elementos disidentes en la novela.

Como veremos más adelante (capítulo primero) la plaza está presente en *Lumpérica*, es el marco en el cual la acción se desarrolla pero se encuentra vigilada por el opresor. En el relato de esta novela, la plaza está siendo observada por cámaras cinematográficas que filmarán cualquier suceso significativo (subversivo) que ocurra. La plaza es un lugar público, es cierto, pero para mantenerlo es necesario luchar por él. Entonces *Lumpérica* funciona como un filme donde se refleja la tensa situación política de ese momento.

Una vez que tenemos presente el marco sociopolítico en que se produce esta novela, es necesario recordar, brevemente, la forma en que *Lumpérica* se inscribió en el campo cultural chileno de esa época. La recepción de este texto por parte de la crítica literaria chilena no fue muy buena pues no vio en esta novela experimental más que hermetismo y muy pocos observaron la calidad de un lenguaje que buscaba renovarse a través de los quiebres sintácticos, la desconstrucción del texto, la fragmentación y la ambigüedad como medio de evitar la censura. Por supuesto, esto no fue ni es una novedad pero implicó un fuerte trabajo de apertura, dada la situación política del

momento. *Lumpérica*, fue un texto que se alejó de la tradición académica y que por esa razón fue relegado, marginado.¹¹

Un texto que surgió desde la disidencia política y cultural, cuya finalidad fue el enfrentamiento de ideas para perturbar el orden tradicional de un cuerpo narrativo. Gracias a este carácter subversivo, Diamela Eltit cuestionó los mecanismos de la escritura, la razón de ser de la literatura y en última instancia el desarrollo cultural, social y político de Chile.

En el tiempo posterior al golpe de Estado, la literatura chilena se agrupó de dos maneras; por un lado, se encontraba aquella literatura subversiva-izquierda-testimonial y por el otro, lo no subversivo o conservador y cualquier otra manifestación era repudiada pues el compromiso político debía ser claro, es decir, toda expresión artística se debía comprometer abiertamente con una ideología pues de lo contrario era despreciada, tal fue el caso de nuestra escritora. Si bien es cierto que Diamela Eltit orientó su trabajo literario hacia el movimiento de izquierda, es claro que no lo hizo de una manera abierta o muy comprometida.

En cuanto al lenguaje utilizado por nuestra escritora en sus textos se nos presenta como una escritura caótica o críptica pues son obras donde está presente, de manera indirecta, el aparato de la censura, por lo menos en *Lumpérica* y *Por la patria* que son novelas escritas bajo pleno régimen autoritario (1983 y 1986, respectivamente).

La lectura entrelíneas cobró relevancia pues era necesario evitar la censura promovida por la dictadura y una preocupación constante fue buscar nuevas salidas para el pensamiento. Además, se tornó imprescindible trabajar con la rearticulación del lenguaje y la apertura de la escritura y para ello, nuestra narradora se vale de la fragmentación, la ambigüedad y la desconstrucción textual.

A lo largo de *Lumpérica*, encontramos vacíos en la trama que permiten al lector incluirse como espectador de la única escena que representa y se repite interminablemente en la novela: L.

¹¹ Para más información sobre este tema, *vid.*, E. Brito, "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma..." en *Campos minados...* p. 167 y ss.

Iluminada está en la plaza convulsionándose de manera erótica y esperando a los “pálidos” (seres marginales, vagabundos, el “*lumperio*”) para que dé comienzo el ritual-bautizo.

Estos vacíos dentro de la narración funcionan como zonas de indeterminación que permiten crear una estructura abierta e impide la conformación de un significado único, o mejor dicho, el texto busca la cancelación de un sólo significado y trabaja con la multiplicidad semántica que pueda obtener cada lector. Es por ello que la novela no explicita un argumento, sólo nos remite a varias secuencias de una sola escena, la cual se ejemplifica y transcurre en la novela a través de diversas perspectivas que van conformando el ritual/ relato/ historia de L. Iluminada.

Con el correr de las páginas, encontramos cierta disposición en el texto que facilita la fragmentación del relato (recordemos que se trata de escenas) y la representación de cierta noción de discontinuidad. Asimismo, creemos constatar cierta hibridez con los géneros literarios pues *Lumpérica* juega con la postura convencional del género de la novela al combinar imágenes poéticas (capítulo cuarto) con diálogos tradicionales (segundo y séptimo) y elementos visuales como la fotografía de la propia autora (octavo) y la imposición de una cámara cinematográfica en la plaza.

Para un lector común (si realmente existiera) o incluso para un lector especializado que se acerque por vez primera a las novelas de Diamela Eltit obtendría un malestar, una especie de ansiedad o desasosiego intelectual pues son textos complejos, tanto en su lenguaje como en su estructura, no son nada complacientes. Debido a esta manera de escribir independiente del academicismo, de las reglas, alejada de los cánones tradicionales de la escritura, nuestra autora se encuentra en los márgenes de las grandes producciones editoriales.

La producción narrativa que siguió a este primer texto (*Por la patria, El cuarto mundo, Vaca sagrada, Los vigilantes, Los trabajadores de la muerte* y el trabajo de corte experimental *El padre mío*) reafirma la inquietud que el lenguaje representa para esta escritora y la necesidad que tiene Diamela Eltit de situar el quehacer literario bajo otra perspectiva que dé cuenta de todo aquello que subsista en los bordes, de aquello que se encuentre fuera de los centros hegemónicos.

Con esto nos referimos a la dificultad formal que presentan estos textos, pues es Diamela Eltit quien exige un *involucramiento* total por parte del lector.

En una entrevista realizada por Sandra Lorenzano, nuestra autora es cuestionada sobre cuál sería el lector ideal de sus novelas y ella responde: “sería un lector que sea interlocutor, que no sea pasivo, un lector con baches, no satisfecho, diría yo, más bien disconforme. Ese es el lector ‘ideal’ al que yo aspiraría”¹² Y ello se debe a que esta prosista indaga y se cuestiona por una literatura que dé respuesta a un mundo desencantado, donde el caos parece ser la norma y los significados deben indicar cierta apertura para que el lector pueda interpretar más libremente.

Un tema recurrente en *Lumpérica* es el sentido de transgresión, pero también surge la marginalidad y la indigencia como mecanismos válidos para la creación literaria de esta escritora. Si bien es cierto que la transgresión social, sexual y escrituraria está implícita en *Lumpérica*, es evidente que se trata de una obsesión que también acompaña la posterior producción de la autora. Transgresión, marginalidad, indigencia y quizás hasta la locura son temas que apasionan a Diamela Eltit y que por supuesto, trabaja de manera brillante en sus textos.

En nuestra opinión, *Lumpérica* transgrede campos ideológicos marcados por la constante política y social del momento, así como la marginalidad editorial que enfrentó gracias a sus ideas y su escritura fragmentada y ambigua, sin olvidar el límite sociocultural que se le impuso debido a la conformación de un lenguaje poco convencional.

Diamela Eltit también infringe el campo de la escritura, en cuanto a sistema literario, dogmas narrativos de origen académico y sintaxis convencional. Finalmente, nuestra autora –a través de *Lumpérica*— transgrede el tema sexual de una sociedad patriarcal y burguesa que ve en el erotismo una ofensa contra su moral y esta novelista va más allá en la conformación de un sujeto femenino capaz de explorar su propia condición. Para profundizar en los registros sexuales de la sociedad convencional, Eltit se vale del autoerotismo reflejado en *L. Iluminada*, de su naturaleza heterosexual y homosexual para reconocer las dimensiones del cuerpo-mujer.

¹² S. Lorenzano, “Diamela Eltit: una cierta escritura más punzante”. *Mora*, 1, agosto, 1995. p. 130.

Para la finalidad de este trabajo, definimos transgresión como el ir más allá de las normas, sean éstas sociales, culturales, políticas y sexuales; es un infringir las leyes de una sociedad burguesa, un quebrantar lo establecido, vulnerar lo permanente y acceder a un cambio de signos que permita comprender los cambios que se han generado en América Latina y, muy especialmente, en Chile bajo la dictadura.

Para nosotros, Diamela Eltit se propone indagar otras posibilidades para el género de la novela y terminar con una escritura complaciente que niega la capacidad lectora, y de esta forma, combatir la alienación del mundo posmoderno y el dominio de la cultura *light* y todo ello gracias al lenguaje y a una perspectiva no convencional de los sucesos que marcaron a Chile después del golpe de Estado.

El objetivo de nuestro trabajo es constatar en qué medida la transgresión funciona como un mecanismo de rebelión personal de esta escritora contra el sistema dictatorial; es decir, rastrear a través de la novela, cómo enfrenta Diamela Eltit el proceso político, social, cultural y por ende literario que se gestó en los primeros años de la dictadura.

Lumpérica es el texto que inaugura la voz narrativa de nuestra escritora dentro del ámbito literario chileno. En dicha novela se conjuga la escritura y el cuerpo en un deseo de alcanzar otro lenguaje, un lenguaje que escape a las fronteras impuestas por la narrativa convencional y que produzca o sugiera otras posibilidades para el género de la novela. Todo ello gracias a la inclusión del cuerpo como parte del aparato narrativo.

Consideramos que la transgresión política, sexual y escrituraria revelan en *Lumpérica* una indagación, una preocupación que corresponde a la postura ideológica de esta autora. Siguiendo este tema deseamos constatar qué tipo de inquietudes y deseos refleja el mundo narrativo de Diamela Eltit. Analizar cómo esta novelista manifiesta el sentido de transgresión en el nivel del lenguaje, esto es, cuáles son los mecanismos estructurales que presenta *Lumpérica* ya que pensamos que es el lenguaje de esta novela un punto de partida para la conformación de los elementos que infringen la postura convencional de la novela.

Capítulo primero

I. *Lumpérica*

Novela publicada en 1983, constituyó para Diamela Eltit¹ un símbolo de libertad. En esos años la palabra libertad era indecible, los espacios estaban cercados por el régimen autoritario, la impotencia en Chile era un sentir general y, utilizando las palabras de nuestra autora, “construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.”²

Para ilustrar el sentimiento y el pensamiento de esta escritora en relación con su postura frente a la escritura y su interrelación con la política del momento, nada es mejor que recurrir nuevamente a sus palabras:

Escribí en ese entorno, casi, diría, obsesivamente, no porque creyera que lo que hacía era una contribución material a nada, sino porque era la única manera en la cual yo podía salvar —por decirlo de alguna manera— mi propio honor. Cuando mi libertad —no lo digo en el sentido literal, sino en toda su amplitud simbólica— estaba amenazada pues yo me tomé la libertad de escribir con libertad.³

En nuestra novelista, la toma de esta libertad simbólica promovió una batalla literaria contra el sistema autoritario. Desde la creación de un lenguaje intensamente subjetivo en la novela hasta la apertura metafórica de espacios públicos dentro del texto (la plaza) que nos ocupa, DE quiso impedir que el proceso dictatorial la consumiera.

De esta manera, fue conformando una escritura disidente, una escritura que expresara su propia subversión interna para esclarecer su muy particular visión del proceso político chileno y sobre todo, la fractura política que imperó en los primeros años del régimen dictatorial.

Si la libertad real, cotidiana, estaba prohibida entonces había que buscarla en otro lado, el texto. Es por ello que *Lumpérica* explora las posibilidades del lenguaje y de los significantes establecidos. También, investiga el sentido tradicional de la novela e incluye en su discurso a seres marginales que por lo general son olvidados por el sistema sociopolítico que rige nuestras sociedades. Sin embargo, aquí son seres protagónicos de una realidad largamente vivida en

¹ A partir de este momento nos referiremos a la autora por sus iniciales.

² D. Eltit, “Errante, errática” en *Una poética de literatura menor...*, p.19.

³ *Ibid.*, p. 18.

América Latina, caracterizada por la pobreza y la marginalidad económica, social, cultural y política.

Es por ello que consideramos se deben tener presentes, aunque sea de manera superficial, los cambios sociales y políticos que se produjeron en Chile para comprender el flujo ideológico que marcó a nuestra escritora y desde luego, a la novela que nos ocupa. En los años inmediatos al golpe de Estado, como cabe suponer, se fueron alterando los signos de la cultura chilena y esta situación afectó la escritura de DE.

Con el surgimiento de la dictadura se fue conformando una *cultura de muerte* y siguiendo las palabras de DE “se erigía paralela la cultura de la sobrevivencia, se abría paso la necesidad de organizar una nueva lectura de signos para pervivir...”⁴ Es por eso que a través de este escenario político se fue originando una nueva manera de recuperar el sentido histórico producto de la fractura política y de vislumbrar los alcances de la capacidad destructiva del poder militar.

Lumpérica fue el primer texto escrito por nuestra novelista y representó un fuerte esfuerzo intelectual pues ella indagaba una nueva manera de acercarse a la creación literaria. Realizando una búsqueda sobre las posibilidades de una forma diferente de expresión, encontró que era posible sustraerse a los formatos convencionales de la novela tales como voces, géneros, argumento, etc. (como ha sucedido desde los inicios del arte moderno y, en literatura, recordemos a Joyce, Faulkner o Rulfo, por citar algunos). No obstante, la desaparición de estas características en el texto no es una novedad, creemos necesario destacar que DE lo sugiere desde otra perspectiva.

Las diversas vertientes de la expresión literaria son una preocupación primordial para DE, pero la perspectiva de nuestra narradora se fundamentó en un lenguaje fragmentado y la inclusión mínima de un argumento —mejor dicho escena— para desde allí, crear otra posibilidad para el género de la novela (este tema lo tratamos con mayor amplitud en el capítulo III.)

⁴ D. Eltit, “Las dos caras de la moneda”, *Revista de crítica cultural*, 17, p. 31.

Lo que nos interesa rescatar de todo el proceso de creación de un primer texto es la orientación intelectual con la que se inició nuestra escritora. Ella comienza a escribir alrededor de los años 70 pero no será sino hasta el año de 1976 cuando inicie la escritura formal de *Lumpérica*:

...por el año 76 empecé a escribir *Lumpérica*. Estuve unos siete años escribiéndola. Fue muy complicado ese proyecto para mí: nunca había escrito una novela, no sabía cómo hacerlo, ni conocía los mecanismos.

Y más adelante afirma:

Cuando escribi *Lumpérica* es el momento mío de máxima radicalidad, yo tenía en ese minuto bastante aversión a la literatura. *Lumpérica* está escrito desde la aversión, no desde la fascinación [...] la novela era la propia lectura de mi limitación, era lo que yo podía hacer.⁵

En los años en que escribió esta novela, DE pensaba que la literatura no era suficiente para abarcar la problemática de la dictadura chilena,⁶ ella creía que el quehacer literario no bastaba para darle un sentido a la realidad y que las palabras se escapaban fugazmente. Es por ello que en su primera novela elimina toda posibilidad de completar un significado único y esto lo logra a través de una estructura abierta y de múltiples quiebres sintácticos que permiten la entrada de un imaginario colectivo que esclarezca la tensa situación política. O por lo menos, aparece como un elemento de ruptura para la propia DE.

Por eso esta autora se sumerge en una batalla literaria y lingüística, la cual se traducirá en un conflicto frente al academicismo y la escritura convencional. De este modo irrumpe, en el ámbito literario chileno, con una escritura subversiva que cuestiona los preceptos de la literatura tradicional bajo los efectos de la dictadura y se replantea la controversia sobre el campo escriturario, los alcances del género de la novela, así como la necesidad de cierta hibridez en los géneros literarios para la creación de una novela.

Nuestra narradora, continuando con la línea de una escritura abierta y subversiva, contribuye en este proceso cuando aparece en *Lumpérica* un elemento disidente: la plaza, pues ésta es el marco de esta novela. La plaza como espacio urbano, como centro de desarrollo social, habitable por todo aquel que desee transitar libremente pero, en el tiempo en que se publica la novela, era un

⁵ S. Lorenzano, "DE: una cierta escritura más punzante...", *Mora*, 1, p.129-130. (entrevista)

⁶ Para más información al respecto, *vid.* S. Lorenzano, "DE: una cierta escritura más punzante", *Mora*.

lugar cercado y vigilado por el sistema opresivo. Un lugar desarticulado que mostraba la nula libertad del pueblo chileno, por eso, el que aparezca la plaza en la novela, la consideramos un elemento de ruptura contra el autoritarismo.

A nuestro juicio, otra característica que involucra a la plaza como una unidad insurrecta, lo muestra la aparición de una cámara cinematográfica en el texto, la cual recorre con su mirada oculta, las escenas de la novela. Las secuencias filmadas serán motivo de un interrogatorio exhaustivo que permitirá conocer su carácter autoritario y además, en la novela permite insinuar el momento dictatorial :

Algo en definitiva se había roto. Las preguntas se trivializaban cada vez más. Pero no era cosa de ponerse a discutir. Hasta donde pudiera iba a responder cualquier cosa que le preguntaran [...] la impavidez de su mirada, la falta de gestos faciales, la profesionalización de esa situación. [...]

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

-¿Qué has visto cuando se enciende la luz?

-No he visto nada.

-¿Nada? Yo vi las tomas y es más, las desmonté hasta el momento de desarticularlas, cuadro a cuadro.⁷

El interrogatorio es una forma más de la represión ejercida en esos tiempos. El incluirlo de manera irónica dentro del discurso, marca la necesidad de caracterizar la existencia de seres anónimos, marginales, que en general, son olvidados por el poder dominante. Además, la cámara y la plaza son elementos que potencian y conducen la conciencia colectiva desarticulada.

Lumpérica es una novela experimental que consta de diez capítulos, en ella descubrimos secciones conformadas de muy diversas maneras, pensamos por ejemplo, en el capítulo sexto donde en trece apartados –que más bien parece un pequeño poemario- las palabras van creando imágenes muy poéticas.

En el capítulo segundo vemos un interrogatorio, escrito en un diálogo tradicional, o la inclusión de una fotografía de la propia DE al inicio del capítulo octavo por citar algunos. Esta novela representa una incursión lúdica en el campo de la escritura convencional y de esta manera, busca

⁷ D. Eltit. *Lumpérica*, p. 45. A partir de esta cita, nos referiremos a la novela por las siguientes iniciales: DEL y el número de página(s).

subvertir el orden del género de la novela en su forma tradicional. A través del lenguaje, transgrede las posibilidades que, en general, conforman el género de la novela.

Otra característica que nos permite hablar de novela experimental es que en *Lumpérica* la dedicatoria, que comúnmente se encuentra al principio del texto, en éste la hallamos al final. La última página dice: “A Zurita”, sólo eso y por ello entendemos que integra la representación experimental de la novela, lo cual altera la configuración normal de un texto narrativo habitual.

Para DE es de suma importancia crear textos abiertos donde sea posible implicar al lector, que motive nuevas expectativas en la mente del que lee: “Y sí, siempre he generado, y ahora cada vez más, no el texto pleno, no me interesa tanto la plenitud del texto como el texto desviado, el texto fallido, el texto no cerrado.”⁸ A través de esta escritura mostrará la viabilidad de un lenguaje oprimido por el sistema, de un lenguaje que buscará nuevas formas por las cuales liberarse del yugo dictatorial.

Para nuestra escritora, el hecho de crear una novela experimental se fundamenta en la rebelión interna, la única capaz de continuar y pervivir dentro de un sistema represivo y aterrador, es por ello que desde la marginalidad y la opresión estructura elementos de significación; es decir, cuando ella habla de un texto desviado se refiere a aquél que promueve una multiplicidad de significados, aunque sea pequeños pero que incomoden al lector. No busca el contar historias, sino encontrar significados que se multipliquen de acuerdo con las expectativas de cada lector y para lograrlo se vale de las zonas de indeterminación. Citamos a Wolfgang Iser:

...la cantidad de indeterminación de los textos literarios crea los grados necesarios de libertad que deben ser concedidos al lector en el acto de comunicación, para que el mensaje pueda ser debidamente recibido y aplicado.

Y después:

...el grado de indeterminación de un texto concede las posibilidades de entrada para el lector. [...] Al alto grado de indeterminación se responde con una proyección masiva del significado, cuya validez es subrayada además, porque los significados que se encuentran en los textos adoptan un carácter alegórico.⁹

⁸ S. Lorenzano. “Una cierta escritura más punzante”. *Mora*, p. 130. (entrevista)

⁹ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En busca del texto*, p. 109, 117.

Para nosotros, estos textos desviados de los que habla DE son zonas de indeterminación que permiten involucrar al lector y que conceden la aparición de múltiples significados, los cuales se traducen en una libertad tanto para quien crea un texto como para quien lo recibe. Así, la comunicación se convierte en un hecho abierto y despliega una diversidad de perspectivas que estimulan o perturban el imaginario del lector.

Para la creación de esta novela experimental, DE se vale de escenas y no de un argumento definido. En *Lumpérica* la palabra escena debe tomarse en el sentido literal –como representación de un suceso— pero también como un espectáculo cinematográfico donde el mirar, el observar se convierte en parte del juego.

En la novela, el lector es un espectador de la serie de perspectivas o panoramas que transitan por la novela o mejor dicho, es la repetición interminable, agobiante de una misma escena y sólo varían las secuencias narrativas/ filmicas que presenta el texto. Es decir, la sucesión de imágenes poético narrativas o filmicas van conformando todo el argumento, el cual podríamos resumir de la siguiente manera:

L. Iluminada, personaje principal, se encuentra en una plaza de Santiago de Chile por la noche. Ella está esperando a los “pálidos”, seres marginales –locos y vagabundos- que llegarán a la plaza cuando ésta se encuentre completamente sola. En su espera, la protagonista se sienta en una banca y observa atentamente un anuncio publicitario, en la novela llamado “el luminoso”, éste se encuentra en un edificio cercano a la plaza y por ser el único edificio rodeado por casas bajas y pequeñas permite una muy buena ubicación de la luz que emite. L. Iluminada está en espera del lumpen y mientras tanto, empieza a convulsionarse de manera erótica bajo los efectos de la luz del luminoso. La luz es un verdadero *leitmotiv* de las acciones realizadas por la protagonista.

A partir de este momento, aparecerán las cuatro primeras variantes de la única escena representada en la novela, ya que son diversos panoramas o perspectivas de esa escena y las demás sólo serán enfoques distintos de la misma. Escena es entendida en este análisis como una secuencia de imágenes que se producen desde el lenguaje.

La primera escena marca la marginalidad en que está situada la propia L. Iluminada pues se habla de un cuerpo llagado y ulcerado. Además, las caras se presentan debilitadas, enflaquecidas al momento de ser tomadas por la cámara y para nosotros, la suma de estos factores marca el carácter marginal o descentrado de los seres que habitan el texto:

Insistir en esas mismas caras marchitas/ macilentas, esas mismas caras que enfrentadas a la noche, ése habrá visto como su peligro [...] Porque ése intuye las piernas ulceradas...

Y más adelante:

Aparecen [los pálidos] envueltos en extraños ropajes. Todas las modas se anuncian a retazos, pero siempre el colorido es ténue, desteñido. La misma opacidad que se complementa también con sus caras. Más bien una suma de trapos los envuelve: ropa sobre ropa se abrigan. (DEL 13,26)

La escena segunda dará origen al grito, el cual es efectuado por la protagonista cuando se tiende en el suelo, boca abajo y se golpea la frente violentamente sobre el cemento de la plaza. Este grito se altera paulatinamente, se va deformando para acceder a un propio lenguaje –gemido primigenio- o lenguaje marginal que deambula a lo largo del texto.

En la tercera escena, la mirada cinematográfica cae sobre la mano de L. Iluminada pues ella “finalmente se vuelve hacia las llamas y muy lentamente acerca hasta allí su mano izquierda para sumergirla.”(DEL 31)

La cuarta escena es la caída de L. Iluminada en el centro de la plaza. Cuando cae, porta un pedazo de cal, a manera de gis o tiza que se lleva a la cabeza. La deshace pero al momento de caer es socorrida por alguien y a través de esta caída aparece “el carácter sospechoso de L. Iluminada, cuya caída accidental en la plaza es interpretada como una estratagema...”¹⁰ y cuyos alcances políticos se intenta vislumbrar a través de los interrogatorios (lo que nos orilla a pensar en el oprimido y el opresor) que presenta la novela en los capítulos segundo y séptimo.

Estas escenas van conformando el ritual-bautizo que se efectuará en la plaza para proveer de un nombre a la protagonista pero siempre bajo los efectos de la luz ya que ésta desempeña un papel

¹⁰ Julio Ortega, “DE y el imaginario de la virtualidad” en *Una poética de literatura menor...*, p.64.

importante para el desarrollo ulterior de la acción. Gracias al proceso de filmación se implican cuatro factores en la creación de la novela, o cuatro puntos desde donde es observada *L. Iluminada*: los pálidos, el lector, el sistema opresor y la cámara cinematográfica.

Estos cuatro mecanismos van conformando la única escena que representa la novela y que de manera general forma el argumento o siguiendo las reflexiones de la crítica Sara Castro-Klarén:

Lumpérica es una novela escrita contra el flujo de las convenciones narrativas más importantes. La acción no desarrolla una serie de escenas. Por el contrario, repite versiones o escamotea la única escena que intenta representar: la apropiación (violación y/ o acto sexual) de o por *L. Iluminada*.¹¹

El relato finaliza cuando comienza el amanecer, es decir, el tiempo real de la novela es de una sola noche. Las secuencias articulan un repertorio de planos que nunca coinciden en el texto, jamás aparece una conclusión o una imagen que nos permita continuar el hilo de la historia y esto gracias a los diversos encuadres de los planos narrativos.

Por último, quisiéramos referirnos al título de esta novela pues consideramos que se relaciona perfectamente con dos temas que apasionan a nuestra escritora: la marginalidad y la indigencia. Si observamos la palabra *Lumpérica* vemos que está conformada por dos palabras, el vocablo *lumpen* y el término *América*.¹²

Ambas voces están fuertemente asociadas con la realidad de América Latina si tenemos en cuenta que *lumpen* se define como “sector de la población de baja condición social que carece de conciencia de clase”¹³. De tal suerte, *Lumpérica* se definiría como los desclasados de América Latina y particularmente de Chile bajo la dictadura pues finalmente los “pálidos” o el “lumperío” como se les llama en la novela, son seres indigentes que transitan por la plaza chilena y, cuando DE los incluye en su discurso, muestran su precariedad. Por supuesto, ésta es una posible interpretación del sentido del título, mas no la única.

¹¹ S. Castro-Klarén, “Escritura y cuerpo en *Lumpérica*” en *Una poética de literatura menor...*, pp. 99-100.

¹² Sobre la definición de este término *vid.* S. Lorenzano, “La nueva escena y el golpe de...” en *Medio siglo de literatura...* p.412. También *cfr.* M. Arrate, “Los significados de la escritura” en *Una poética de literatura menor...*, p. 153.

¹³ M. Alonso, *Diccionario del español moderno*, p. 645

Desde el título se escoge el margen como punto de partida: en tanto “Lumpérica” remite al “lumpen”, son los desclasados quienes dan nombre al texto. De esta forma se propone un “contra-discurso” –frente al discurso heroico formulado desde el poder— en el que los protagonistas son precisamente aquellos excluidos por la épica oficial.¹⁴

Lumpérica es un texto que indaga, que busca, que investiga los modos del lenguaje y un sistema no convencional de expresión literaria. En este texto, DE recorre aquellos caminos que sugieran otra versión del género de la novela, es decir, que admitan una mayor libertad para el proceso creativo de la narrativa y que pueda sustraerse a la forma convencional del género.

A través del lenguaje, nuestra escritora explora aquellos temas que el discurso oficial oculta; como por ejemplo, la situación marginal de la población chilena, la falta de democracia y también se desplaza por aquellos terrenos que el sistema dictatorial pretendió ocultar (interrogatorios, torturas, delaciones) y da cabida en el texto a la configuración de una escritura formulada desde los bordes, es decir, una escritura que “intenta recuperar las zonas más elididas de nuestra cultura chilena y latinoamericana: lo marginal, lo indígena, lo femenino: todo lo que constituye el descentrado sujeto latinoamericano.”¹⁵

Lumpérica es entonces un texto de fuerza innovadora que, en su construcción y material lingüístico, concibe una estructura narrativa capaz de subvertir el lenguaje, para luchar contra el discurso hegemónico y transgredir aspectos de la escritura y de la condición femenina.

1. La novela y la crítica

En el curso de los primeros años de la dictadura, la cultura chilena constató profundas fisuras en el campo de la creación artística. A la violencia física de los primeros días se sumó la represión política y la censura ideológica. Estos sucesos de origen sociopolítico, provocaron un tipo de narrativa posterior al golpe para hacer referencia, precisamente, a esta tensa situación. La obra que nos ocupa surgió dentro de este contexto y formó parte de la red opositora que se consagró a la lucha contra la dictadura.

¹⁴ S. Lorenzano, “Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica*...”, *Revista Iztapalapa*, 37, p.161.

¹⁵ E. Brito, *Campos minados*... p. 171

De esta manera, *Lumpérica* se incluye dentro de la producción literaria del Chile militarizado y, por consiguiente, en el marco de una situación marginal política y culturalmente ya que los textos creados en este periodo tuvieron que luchar contra la censura y la represión. Es desde este lugar, fuera del centro oficial de la cultura como surge la búsqueda por nuevas formas de significación.

En el año de 1983 la recepción de un texto experimental como *Lumpérica* no fue muy buena por parte de la crítica literaria chilena. Al formarse una narrativa posterior al golpe, los grupos emergentes buscaron la heterogeneidad de ideas y su preocupación inmediata era el desafío constante al régimen autoritario.

Dentro de esta manifestación cultural se formaron varios grupos de oposición al sistema, escritores que privilegiaban el proceso de recuperación democrática y el anhelo de libertad. Por supuesto, su ideología era de izquierda y veían como una tragedia lo ocurrido en septiembre del año 1973.

Estos grupos revolucionarios muy pronto tuvieron conflictos internos. Mientras unos cuantos luchaban por una expresión literaria que diera cuenta de los horrores de la dictadura como medio de sensibilización popular y, además, esta vertiente se mantuvo dentro de un “un tipo de cultura pre-militar, con tópicos favoritos, como el tema de los exiliados, la canción-protesta, el teatro callejero, etc., sin siquiera cuestionar el valor estrictamente literario de estas producciones.”¹⁶ Asimismo, este primer grupo buscó en la literatura una manera de comprometerse abiertamente con una ideología.

Otro de los grupos indagó en la vertiente literaria, una renovación artística como una herramienta subversiva e interrogó el proceso dictatorial bajo otra perspectiva que dejaba de lado el carácter testimonial y se empeñó en buscar nuevos causes para el desarrollo cultural. Estos grupos fueron llamados *neo-vanguardistas* o *nueva escena chilena*, pero a esto nos referiremos más adelante.

El ambiente cultural chileno y por supuesto, los críticos literarios de revistas y periódicos no aceptaron con facilidad un texto como *Lumpérica* ya que en él no aparecía de manera notoria o

¹⁶ *Ibid.* , p.174

casi palpable cuestionamientos ideológicos de izquierda o un compromiso radical con la lucha contra la dictadura.¹⁷

Al ser una novela de estructura y sintaxis complejas, los críticos no vieron en ella más que una literatura elitista y hermética que en su complejidad formal dejaba fuera a una gran parte de la población.

Esta última reacción se debió a que el sentido literario vigente no aceptaba fácilmente textos innovadores pues la mayor parte de los críticos fundamentan su trabajo en una concepción convencional de la novela. Siguiendo las reflexiones de E. Brito: "*Lumpérica* provoca en el escaso medio ambiente literario chileno una reacción dual: fascinación, por un lado; horror, denotado como 'oscuridad', 'cripticismo'."¹⁸

Dentro de esta reacción dual *Lumpérica* no tuvo en ese año una recepción importante desde el punto de vista de crítica literaria, pero para ello surgen dos explicaciones. Por un lado, los medios de comunicación de izquierda no iban a apoyar a una novelista más o menos disidente, y decimos más o menos porque DE nunca se enfrentó abiertamente al sistema dictatorial.

Por otro lado, la novela que nos ocupa no hubiera podido llegar a las masas –incluso con el apoyo de la crítica especializada– por la simple razón que es imprescindible un involucramiento del lector. Desgraciadamente esto no ocurre en nuestras sociedades de cultura *light*, donde la literatura de éxito, en algunos casos, se propone fácil y digerible, sin mayores cuestionamientos. Y esto, desde luego, no ocurre en *Lumpérica*.

Además, la izquierda tradicional –que de alguna manera podía apoyar textos disidentes– no lo hizo con esta novela pues este grupo sólo privilegiaba obras donde el testimonio y la denuncia ayudarán a la movilización popular a través de la protesta sensibilizadora. Citamos a la crítica Raquel Olea:

¹⁷ Sobre este tema *vid.*, Brito, *Op. Cit.*, p. 16 y ss.

¹⁸ E. Brito, *Campos minados...*, p. 173

Una crítica tradicional e interesada en la preservación de los órdenes institucionales no pudo hacer otra cosa que calificarla peyorativamente de novela críptica, experimental o ambiguamente ubicada en las fronteras de lo lírico, con lo cual se operó un primer momento de aislamiento y confinación de los textos al reducto de lo elitista o lo marginal.¹⁹

Para explicarnos la poca recepción que tuvo un texto como *Lumpérica* es necesario también recordar la carencia de medios alternativos en el Chile militarizado; la neutralización de revistas, escuelas y universidades impidió fomentar una cultura crítica, un pensamiento reflexivo.

Si a esto añadimos la crudeza expresiva del texto, es lo que quizá le valió la poca aceptación en el público literario. El hecho que nuestra narradora no penetrara en el campo proselitista molestó a más de uno, ya que no veían en el texto más que hermetismo y se cerraron a diferentes lecturas de la obra.

Bajo otra perspectiva, esta novela tampoco sería bien recibida por los grupos de oposición. La crítica de izquierda no podía aceptar una narrativa que se escapaba a los límites impuestos por el grupo, a lo que ellos mantenían y suponían mecanismos disidentes. Así, *Lumpérica* no se adaptaba a los cánones impuestos por el grupo de izquierda –en el ámbito literario– pues la ideología que maneja DE no se acopló con lo que la izquierda proponía como resistencia cultural frente al sistema opresivo, dictatorial; entre otras cosas porque carecía de carácter testimonial y ello fue importante sobre todo en los primeros años de totalitarismo.²⁰

El texto de esta escritora, evidentemente, no se podría circunscribir dentro de estos conceptos de ideología impugnadora. Es por ello que se le relegó a un segundo plano. Además, debemos tener en cuenta el calificativo de escritura elitista pues estamos en los años donde aún se recuerda el gobierno de la Unidad Popular encabezado por discursos sociales donde el socialismo imponía una ideología de igualdad. El arte debía estar al servicio del pueblo y, obviamente una novela tan hermética sólo podía ser entendida, con suerte, por unos cuantos y entonces, ¿dónde quedaba el compromiso social de esta escritora?

¹⁹ R. Olea, "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de DE", (ponencia) p. 83.

²⁰ *Ibid.* E. Brito, *Campos minados...*, pp.173-174

Por supuesto, es esta una visión simplista y hasta cierto punto exagerada de la recepción de esta novela. En la atmósfera social chilena ni los grupos de derecha y tampoco los de izquierda, pese a ser de alguna manera un medio alternativo estos últimos, no supieron comprender un texto innovador, experimental, una novela que juega con la esencia del género y que expone su tema de manera no convencional.

De la misma forma, fue decisivo el poco criterio del público promovido por el *apagón cultural* que sobrevino con la dictadura, de esta manera estos nuevos “productos” sencillamente se prefería ignorarlos. Por ello, no sorprende que un texto como *Lumpérica* haya pasado inadvertido y con poca trascendencia para la literatura chilena de esos años.

a) “Apagón cultural”

La dictadura fracturó todos los ámbitos de la vida chilena. Por supuesto, la cultura se vio prontamente modificada por el régimen autoritario. El proceso cultural que se venía gestando desde el tiempo de la Unidad Popular se convirtió en su principal adverso y esto porque representaba la expresión de ideas libres que el nuevo régimen debía combatir y encauzar hacia su propia finalidad: lograr la “tranquilidad y pacificación” del país.

Los regímenes militares –para apoyar su poder- se convierten en enemigos acérrimos de la cultura, en lo que ella significa de búsqueda de una libertad creativa y de las posibilidades de proyección de una identidad nacional.

En el caso chileno “las proclamas en contra de ideas subversivas, la intervención de las universidades y, en general, del sistema educacional, la censura en los medios de comunicación y la persecución directa a creadores, intérpretes e intelectuales, permiten muchas veces hablar justificadamente del apagón cultural que estos regímenes producen.”²¹

²¹ M. A. Garretón *et all.*, “Presentación” en *Cultura. Autoritarismo y redemocratización...*, p.7.

El nuevo gobierno totalitario expresó el anhelo de un proyecto refundacional de la sociedad y ello afectó a la cultura en cuanto a que ésta se subordinó a la economía y la política, restringiéndose a un lugar marginal. La cultura, que antes de 1973, había conocido un auge tangible, se convirtió en los tres años posteriores, en un proceso que fue disminuyendo hasta casi una reducción completa a los márgenes, al silencio.

Los años que van de 1973 a 1976 fueron los más duros políticamente hablando (por aquello de la desestabilización y la represión) para el pueblo chileno. A estos años se les ha llamado del *apagón cultural* pues a partir de la década de los ochenta, la cultura se abrió nuevos caminos en escritores y artistas visuales que conformaron lo que después se denominaría *nueva escena o escena de avanzada*.

Con el triunfo del autoritarismo, la cultura sufrió un fuerte silenciamiento promovido por la censura y la represión. La literatura como parte del engranaje cultural de un pueblo se vio cortada y sumergida a un mutismo casi total junto con el resto de la producción artística del Chile militarizado de los primeros años.

Desde el punto de vista sociológico, el concepto de cultura se crea en tensión con el fondo social del cual emerge, ella es parte del aprendizaje colectivo de un pueblo. Chile vivió una ruptura cultural (entre otras muchas) por la muerte de Salvador Allende y este suceso determinó la aparición de una discontinuidad irre recuperable. Con el gobierno militar de Augusto Pinochet la cultura marchará hacia otros caminos (autoritarios) aunque, es evidente, quedarán resabios de una forma cultural democrática y es por ésta por la que lucharán los intelectuales de izquierda y los escritores.

El llamado *apagón cultural*²² fue un concepto que marcó los primeros años de la dictadura de Pinochet. Una vez “pacificado” el país y “libre de la amenaza comunista”, el sistema opresor invadió universidades y aplicó un fuerte aparato de censura en los libros que se publicaban. La atmósfera chilena era, en general, de delación y temor.

²² Este tema lo abordamos en este trabajo siguiendo las reflexiones del libro *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, comp., por M. A. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux.

La cultura, bajo estas perspectivas, se proyectó de una manera muy significativa. Indagó nuevos caminos para la creación y desarrolló nuevos espacios y lenguajes fuera del oficialismo. Pese a ello, el campo cultural era muy pobre pues se callaron casi todas las expresiones artísticas nacionales y decimos casi pues surgieron movimientos artísticos y culturales que se opusieron a ese silencio impuesto por el régimen represivo.

Por supuesto, nos referimos a la ya mencionada *nueva escena o escena de avanzada*. Dentro de esta corriente surgió un grupo que nos interesa de manera especial, el Colectivo de Acciones de Arte, del cual formó parte nuestra escritora (a este tema regresaremos en el apartado siguiente.) Pero de manera general, la cultura se vio velada por el aparato opresor.

Con la dictadura, Chile se mantuvo alejado de las expresiones culturales que se gestaron en América Latina (como el desarrollo posterior del *boom* por ejemplo) y extranjeras en general, pues no podía entrar al país cualquier libro o manifestación artística que no se ajustara al sistema. El país estuvo cercado y aislado del contacto cultural internacional, esta característica fue otra más del ya nombrado *apagón cultural*.

Esta fractura cultural que se manifestó bajo el arma principal de la censura fue rápidamente cambiando el paradigma literario. Como respuesta a esta acción, los escritores buscaron nuevas formas de lenguaje, bifurcando el sistema cultural impuesto para interrogar desde otra perspectiva el sentido literario vigente de ese momento. O como mejor explica E. Brito:

[El golpe militar] cambió el paradigma de la literatura chilena, generando, lo que, desde aquí, denominaremos “una escena de la escritura”, es decir, un programa literario, que desde el lenguaje, cifrado y vuelto a cifrar, en su máxima opacidad, desarrolla las claves, tanto literales (formales) como potenciales (metafóricas) para la configuración de un mapa cultural que contiene en su interior un imaginario que emerge en ese periodo con una fuerza mucho más potente que la de los periodos anteriores.²³

Por último, quisiéramos hacer una aclaración. Si bien hemos hablado de *apagón cultural*, este término no debe ni puede ser entendido literalmente. Es cierto que la cultura estuvo frenada por la censura y la represión pero también es cierto que existieron fuertes transformaciones culturales gestadas en los años del régimen autoritario.

²³ E. Brito, *Campos minados...*, p.7

Dichas alternativas promovieron el nacimiento de movimientos culturales que buscaban la reincorporación democrática. Recordemos que en esos años surge la llamada *escena literaria post-golpe* o *nueva escena* y en su interior, grupos artísticos y culturales como el Colectivo de Acciones de Arte.

El proceso cultural de esos años, vigilado y censurado, permitió la conquista de otros espacios de expresión, muy ajenos a instituciones o lugares públicos y oficiales. El llamado *apagón cultural* se denominó así porque la cultura no contaba con el apoyo oficial. Desde luego, es una verdad innegable que el quehacer cultural y evidentemente, el literario, estuvieron latentes y se movilizaron escritores y artistas pero desde la marginalidad y las carencias que la violencia militar impuso.

En ningún momento, de los dieciséis años en que se mantuvo la dictadura, los intelectuales, los artistas y los escritores chilenos dejaron de producir obras o de interesarse por las manifestaciones culturales. Simplemente los canales de comunicación pública-oficial estaban restringidos o eran casi inexistentes ya que “la industria editorial estaba destruida, los diarios y revistas controlados y en los espacios masivos de difusión la literatura no era considerada.”²⁴ Pero ello no implica, necesariamente, la nulidad cultural y literaria.

Continuando con las reflexiones de Ramón Díaz Eterovic, creemos junto con él, que la denominación de *apagón cultural* correspondió a la fuerte corriente contestataria que surgió en los primeros años para impugnar el autoritarismo, para poner de relieve o dar importancia al proceso mediante el cual escritores y artistas se opusieron al régimen. “Como una forma de querer obviar la creación contestataria que se daba en el país, se inventa la idea de un supuesto ‘apagón cultural’ que, con los años hemos reconocido no era tal.”²⁵

A la luz de esta cita, consideramos imprescindible subrayar la importancia que tuvo el concepto de *apagón cultural*. Por un lado, sirvió para denominar el trabajo literario que se realizó por los grupos disidentes que luchaban por la recuperación democrática desde la escritura. Por otro,

²⁴ R. Díaz Eterovic, “SECH: escribir y vivir en Chile” en *Cultura, autoritarismo y redemocratización...*, p. 189.

²⁵ *Ibid.*, p. 188.

ejemplificó el empobrecimiento cultural del tiempo de la dictadura pero como observamos en las palabras de Díaz Eterovic este hecho se constituyó como un medio eficaz para nombrar el proceso contestatario que se desarrolló en esos años.

2. La nueva escena chilena

A partir del año de 1976, una vez impuesto el autoritarismo y dejado atrás los *años negros*, se instauró una cultura emergente que buscó en la disidencia una nueva plataforma cultural. En esos años se configura y surge (1977) un proyecto colectivo llamado de muy diversas maneras: *nueva escena*, *escena de avanzada*, *neovanguardia*, *fase post-golpe* y *escena literaria post-golpe*. Estos calificativos nos permiten ubicar el proceso histórico en el cual se desarrolla.

Una vez que el régimen dictatorial se impuso, sobrevino un rompimiento tajante con el acontecer histórico y desde luego, con el proceso político que se venía gestando en Chile a lo largo de los tres años en que se mantuvo el gobierno de la Unidad Popular. Las fisuras culturales que se abrieron con el llamado *apagón cultural* promovieron el impulso de grupos culturales que mantuvieron viva la cultura chilena ajena al sistema represivo.

En los años de la dictadura, la cultura chilena, como cabe suponer, sufrió una serie de cambios y *reconceptualizaciones* promovidos por la censura y por todo el aparato político y represivo que representó el militarismo para intelectuales y artistas. Bajo estas perspectivas sociales y políticas, se genera un desafío en las formas de expresión. A través de un lenguaje que sustituye palabras para eludir la censura y combatir el silencio impuesto, se crea la corriente *neovanguardista* titulada *nueva escena* o *escena de avanzada*.

Cuando surge esta corriente, el oficialismo no lo condicionó y buscó su eliminación rápida, y ello porque creyeron que por tratarse de un movimiento cultural no tendría grandes alcances en la población y el reprimir esta manifestación cultural llamaría la atención sobre el movimiento. En una analogía con lo sucedido en el teatro bajo la dictadura, podemos creer junto con Luisa

Ulibarri que “cualquier persecución tendría el efecto no deseado de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra y sus realizadores.”²⁶

El año de 1977 fue clave para reformular el horizonte dislocado de la dictadura, para indagar el renacimiento de la cultura chilena. Alrededor de este año, se fueron conformando grupos culturales disidentes dentro de la cercada cultura chilena. Estos grupos buscaron otros espacios que estuvieran exentos al dominio oficial, es decir, en vez de llevar sus obras a un museo buscaron galerías de arte o espacios públicos como lo serían las calles, un café o una peña, como símbolos de alternativas culturales.

Pensamos por ejemplo, en la actitud de la propia DE. Ella leyó fragmentos de su segunda novela, *Por la patria*, (1986) en un prostíbulo de Santiago de Chile. Con esta *acción de arte*, nuestra autora transgredía los límites espaciales impuestos tradicionalmente a una novela y reflejaba uno de los aspectos de la disidencia: el trabajar y exponer la creación artística en lugares no oficiales. Es por ello que estas actitudes estaban encauzadas por una fuerte carga ideológica de resistencia.

Otras actitudes de transgresión o *acciones de arte* se constituyeron en el tránsito de nuestra escritora por cárceles y hospitales psiquiátricos. De este último, surgió un trabajo de corte experimental, *El infarto del alma* (1994) que realizó junto con la fotógrafa Paz Errazuriz. De esta manera, imágenes y escritura poética se unieron en una suerte de colaboración recíproca que hablara de la estética del desamparo. No es gratuito que DE se besara con un indigente en la calle Maipú. Se trata entonces de acercarse a aquellas zonas excluidas del discurso autoritario como medida subversiva.

La escritora que nos ocupa realizó investigaciones sociolingüísticas en las zonas marginales de Santiago de Chile, de esta experiencia surge el trabajo de corte testimonial *El padre mío*, que recoge el habla barroca de un indigente. Por supuesto, en un anhelo de incluir los márgenes como zonas de acción para el arte.

²⁶ L. Ulibarri, “Nuevos márgenes, espacios...” en *Cultura, autoritarismo y redemocratización...*, p.33.

Finalmente, quisiéramos añadir una *acción de arte* que nos parece muy significativa: la agresión que nuestra autora se inflinge con quemaduras y cortes en los brazos y piernas en el año de 1980.²⁷ A nuestro juicio, es muy significativa ya que –como veremos más adelante– el capítulo octavo de *Lumpérica* se inicia con una fotografía de la propia autora, en él la observamos con los brazos vendados. Los cortes efectuados en los brazos simbolizan la ruptura lingüística que presenta esta novela. Nuestra hipótesis consiste en que la fotografía de la novela pertenece a estos sucesos que conformaron las acciones de arte.

Los grupos surgidos de la *nueva escena* estuvieron integrados por escritores, artistas plásticos y visuales, así como por intelectuales que lucharon contra el régimen autoritario. Desde la plástica: Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila y Carlos Altamirano. También los fotógrafos Lotty Rosenfeld, Catalina Parra y Alfredo Jaar. El grupo CADA y los escritores Eugenia Brito, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Soledad Fariña y por supuesto Diamela Eltit. Todos ellos se caracterizaron por su anhelo de experimentación en todos los ámbitos de la creación artística y por lograr una nueva reconceptualización de la literatura chilena tradicional.²⁸

Muy pronto, estos artistas tuvieron diferencias ideológicas referidas al campo anti-dictatorial y de esta manera se formaron dos sectores en pugna pero solidarios con la recuperación del proceso democrático. Aunque se oponían a lo mismo, no lo hicieron desde la misma perspectiva; así surgió el Colectivo de Acciones de Arte que reflejó una experiencia artística en todo su conjunto, mientras otro grupo (el de la cultura militante que se cimentaba en el poder de la denuncia) quiso impugnar toda aquella mirada que intentase unificar el desarrollo histórico de Chile y que además, se fundamentaba en el testimonio:

Mientras el CADA había elegido responder a la violencia chilena de la desintegración social reforzando la síntesis integradora y cohesionadora del Todo, [...] otras prácticas [...] estaban en franco desacuerdo con las imágenes globalizantes de historia y sociedad en las que el CADA buscaba subsumir la práctica artística.²⁹

²⁷ Para más información sobre este tema *vid.*, L. Landaeta, “Espíritus transgresores”, *Qué Pasa*, 1406, página web y también *cfr.*, N. Gisela, *Four latin american writers liberating taboo...*, p.207

²⁸ Para este tema *cfr.* N. Richard, “Una cita limítrofe entre neovanguardia...” p. 38-39. También *vid.*, L. Landaeta, “Espíritus transgresores”, *pág. web*; A. Gómez, “Robert Neustatt: ‘El CADA probó los límites de la dictadura’”, *pág. web* y E. Brito, *Campos minados...*

²⁹ N. Richard, “Una cita limítrofe entre neovanguardia...”, pp.45-46

La *nueva escena* fue un movimiento no sólo, y principalmente, artístico y cultural sino que en él también confluyeron las distintas ideologías políticas que buscaban enfrentarse a la represión dictatorial. Dentro de la *nueva escena* surge, como ya mencionamos, el CADA (Colectivo Acciones de Arte) al que nos referiremos más adelante.

Después del golpe militar, el arte chileno sufre una caída y junto con él todo el sistema cultural. De esta manera, la literatura tiene que explorar nuevos caminos que le permitan continuar con el paradigma democrático que se había impuesto en los años del gobierno de la Unidad Popular y para ello se valió de “una escena de la escritura”³⁰ es decir, de un lenguaje que desarrolló una nueva configuración de lo literario y de Chile en toda su dimensión política y cultural.

La literatura, dentro de este nuevo movimiento de ruptura, interroga los procesos políticos y sociales de América Latina y de Chile en particular y reorganiza “su decir”, su expresividad a través del “espacio replegado de la letra y propone, desde ella, el continente de una nueva aventura[...] La nueva escritura exhibirá hasta la exageración este carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado.”³¹

La *nueva escena* es un proyecto que nace a la luz de distintas motivaciones literarias y artísticas, de allí que dentro de esta escena de avanzada se agrupen artistas plásticos, visuales y literarios y ello por la necesidad de interrelacionar un lenguaje ya sea visual, pictórico, narrativo o poético que de cuenta de su oposición al orden impuesto por la dictadura.

Lumpérica nace en el contexto sociopolítico chileno de mayor fuerza e impulso, con esto nos referimos a la forma en que escritores, y artistas en general, se sentían comprometidos por empujar la liberación del país y por habitar aquellos estratos de la cultura que no estaban institucionalizados y distribuidos con los que manejaban el poder represivo de la época.

³⁰ E. Brito, *Campos minados...*, p.7

³¹ *Ibid.*, p. 8

La *nueva escena* emerge desde un argumento político: el golpe militar y la sucesiva dictadura. Pero también desde una fractura social: la marginación cultural que promueve la represión expresiva de la que son objeto los artistas en el Chile del tiempo de Pinochet.

Esta novela con que inicia nuestra autora su creación narrativa fue una de las primeras en publicarse dentro de las llamadas vanguardias que surgieron en Chile, a dichas vanguardias tiempo después, Nelly Richard las denominará *escena de avanzada* o *nueva escena chilena* y dentro de esta corriente aparecerán nuevos procesos y cuestionamientos para el género de la novela.

Estos nuevos procesos cambiarán la percepción artística fundamentándose en la búsqueda de otros lenguajes y para ello trabaja con la desconstrucción de escrituras e imágenes. Alterando también, los formatos tradicionales (cuadro, libro). Dada la fuerte relación entre producción artística y situación política estos cambios sintetizaron la lucha por evitar la censura y poder subvertir el código cultural institucional.

La *nueva escena* chilena propugnó una cultura libre del autoritarismo y constituyó, desde su propia perspectiva, un nuevo orden en los movimientos artísticos que se venían gestando en ese país. El impulso cultural de estos artistas e intelectuales se solidificó bajo una cuestión socio-estética a partir de los años 80. En esos tiempos de tensa calma, cualquier acción debía dirigirse a reencontrar el proceso democrático y a asegurar el carácter social de la cultura.

3. Colectivo de Acciones de Arte

Alrededor de los años ochenta, el arte, la literatura y la cultura en general, dieron muestras de una restauración importante. Ello fue gracias a que pudieron traspasar los márgenes y precariedades de los primeros años. Por supuesto, la batalla continuaba pues la búsqueda de modelos más flexibles y plurales que coadyuvaran en el desafío a la intolerancia, orilló a recrear la cultura chilena bajo otras perspectivas.

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA)³² surge en 1979 y aunque cronológicamente existió muy poco, su última participación pública ocurre en el año de 1982, estableció una manera diferente para acercarse a la expresión artística. En sus casi cuatro años de vida, instauró un campo de acción (político y artístico) distinto del que se venía generando en Chile.

El grupo estuvo compuesto por artistas e intelectuales de diversas disciplinas: el sociólogo Fernando Balcells, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Raúl Zurita y, obviamente, DE. Este grupo experimental chileno fundamentó su programa estético desde una plataforma política, indagando un nuevo circuito que permitiera la interrelación de arte, cultura, sociedad y política ya que estos elementos no podían disociarse en ese momento de crisis en todos los ámbitos.

Como anotamos páginas atrás, el CADA formó parte de la escena de avanzada. Desde ese lugar, desafiaron el sistema represivo a través de *acciones de arte* que consistían, básicamente, en encuentros e intercambios sociales ya que el arte y la cultura debían habitar fuera de los espacios del oficialismo. Una de las directrices que marcó sus acciones fue el rompimiento tajante con el lenguaje tradicional, el cual se volvió hermético para poder luchar con la censura.

El grupo también asumió la conciencia de discontinuidad como proyección del referente histórico-político. A través de la necesidad política, el arte se benefició al ampliar sus soportes y para ello se valieron de la ciudad, pues era una manera de incluir los aspectos sociales y la conciencia de colectividad. “Utilizar la ciudad como espacio de creación y aprovechar las técnicas audiovisuales como formato artístico.”³³

El CADA cobró importancia en la medida en que se constituyó como un frente contra la dictadura pero desde la impronta de la expresión artística. El aspecto militante del grupo lo podríamos definir de la siguiente manera:

³² La información registrada en este análisis, está tomada principalmente de S. Lorenzano, “La nueva escena chilena y el golpe...” en *Medio siglo de literatura...* Así como de Brito *Op. Cit.*, N. Richard, “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia” y *Una poética de literatura menor...* Ed. por J. C. Lértora

³³ L. Landaeta, “Espíritus transgresores”, *Qué pasa*, 1406, página web.

La eliminación de todo límite diferencializador entre *código* (la mediación del signo) y *experiencia* (la in-mediatez de lo real) [...] un arte de compromiso social que buscaba traspasar las definiciones restringidas del arte y de la política [...] [que] lo llevaba, por una parte, a definirse a sí mismo como 'fuerza revolucionaria' que apostaba al arte -y a los medios estéticos- para desencadenar socialmente una toma de conciencia y de liberación colectivas.³⁴

A la luz de esta cita, podemos comprender la capacidad de acción que tuvo este movimiento. De alguna forma, el colectivo indagó nuevas perspectivas para el quehacer artístico y propuso diversos enfoques para la creación del arte. Aunque no tuvo un auge impresionante consideramos que su importancia no puede ser relegada pues también representó, en su tiempo, una resistencia hacia la dictadura y una visión del arte muy de la época.

Otra de las premisas del colectivo consistía en "hacer un trabajo multidimensional y contestatario al autoritarismo."³⁵ De esta manera, DE como integrante de este grupo, se preocupó por conformar una narrativa que diera cuenta de sus muy personales obsesiones, pero que también indicara un camino distinto de concebir la literatura. Para ello se vale de una escritura que investiga los modos de ser del lenguaje y así replantear el género de la novela en su sentido más ortodoxo.

Por supuesto, el CADA no tardó en tener sus detractores que lo calificaron de movimiento elitista ya que fue un proyecto ininteligible para la mayoría. De hecho, las tres primeras novelas de nuestra autora se circunscriben en este marco de referencia por lo que han sido calificadas de herméticas por parte de algunos críticos. Además, varias acciones fueron consideradas actos extravagantes que carecían de fundamento.

Otra parte de la crítica, observa que gracias a este movimiento se reunió una buena parte de la vanguardia artística de esa época y ello fue un logro en la medida en que muchos autores se encontraban dispersos.

El CADA tuvo tres acciones de arte realmente importantes. La primera en el año de 1979 y que llevó por título "Para no morir de hambre en el arte". La segunda, titulada "Ay Sudamérica" en el año de 1981. La tercera, que fue la más recordada, se llamó "No +". Estas tres acciones de arte se

³⁴ N. Richard, "Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia", pp. 42-43.

³⁵ G. García-Corales, "Entrevista con DE", p.65.

enriquecieron con el trabajo individual para conformar un arte colectivo que diera cuenta de la preocupación política del momento.

El colectivo eligió como punto de partida la transgresión a los límites culturales impuestos por el orden represivo. En esa línea se mantuvo pese a no ser del todo bien comprendido. En el campo de la expresión artística, transportó la imagen y el lenguaje hasta los extremos de deconstrucción como un medio de romper los formatos establecidos y la censura que marcó este periodo. En su poca duración, implicó un cambio efectivo para la concepción del arte y para el desarrollo ulterior de los grupos de resistencia.

La novela que nos ocupa se creó bajo la estructura e ideología del colectivo, asimilando sus propuestas y expresando en su lenguaje los mecanismos simbólicos de deconstrucción lingüística que reflejaban la discontinuidad histórica con la que se enfrentó el Colectivo de Acciones de Arte. En esta primera novela está presente el influjo que el grupo CADA ejercería en DE. Para ellos, fue de suma importancia utilizar el cuerpo como espacio libre, donde la dictadura no podía cancelarlos ni reprimir su propia disidencia. De allí que en *Lumpérica* el cuerpo desempeñe un papel fundamental para el desarrollo de sus significantes.

a) Acciones de arte

Como anotamos más arriba, el Colectivo de Acciones de arte realizó tres acciones significativas. En este apartado nos interesa desarrollarlas una a una, en cuanto a su conformación, su historia y el por qué fueron realizadas. Con esto, nuestro objetivo es constatar en que medida se cumplieron y reflejaron sus presupuestos teóricos. Y más adelante, nos referiremos a las consecuencias políticas de tales acciones pues no podemos olvidar que el colectivo surgió como un elemento más de búsqueda de la recuperación democrática. Las manifestaciones artísticas de este grupo fueron completamente anticonvencionales.

“Para no morir de hambre en el arte” (1979) fue la primera manifestación pública del grupo. Básicamente, consistió en la repartición de cien litros de leche por las zonas marginales de

Santiago y, después de repartida la leche, tomar las bolsas de plástico y crear arte con ese material. Los camiones que transportaron el líquido fueron estacionados afuera del museo integrando una escultura. O como la propia DE relata en una entrevista:

Después de repartir la leche a las poblaciones, llevamos los camiones al museo y quedaron como escultura; la puerta del museo se cerró, se tapó, como que el arte estaba afuera, y se habló del hambre. En el fondo era para hablar del hambre y de las carencias. Se les pedía a los pobladores que devolvieran esas bolsas de leche y se les mandaron a artistas para que hicieran una obra sobre el plástico, y también a escritores para que escribieran algo sobre el plástico, pensando que esa leche había sido consumida por gente que habitualmente no tomaba leche; que consideraran eso, nada más.³⁶

Las poblaciones chilenas a las que se hace referencia en la cita son equivalentes a zonas de extrema pobreza.³⁷ El material artístico fue inusual y el factor político estuvo latente. Las bolsas de leche, los camiones y el hecho de publicar en la revista *Hoy* una nota periodística que llevara la siguiente consigna, “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar,”³⁸ nos habla del carácter unificador y colectivo de la experiencia artística y política.

Con esta propuesta, el grupo plantea que el arte está afuera, en las calles dónde es viable ampliar los códigos estéticos. Se buscó en los espacios públicos la manifestación artística pues no podría ser clausurada por el sistema. El arte debía llegar a la población y no reducirse al marco elitista de un museo. Este dispositivo nos remite a uno de los presupuestos teóricos más importantes del colectivo: la utilización de la ciudad, de sus calles, de su gente para conformar, en estrecha relación, una acción de arte. El museo permaneció obstruido en su entrada por camiones que en su estructura formalizaban una expresión artística.³⁹

En la segunda acción colectiva, realizada en 1981 y titulada “Ay Sudamérica”, se lanzaron 400 mil volantes desde tres aviones en formación militar, dichos volantes cayeron en lugares pobres de Santiago. El texto de estos volantes es el siguiente: “El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte

³⁶ S. Lorenzano, “DE una cierta escritura...”. *Mora*, p.131 (entrevista)

³⁷ En realidad se trató de una sola población llamada La Granja.

³⁸ N. Richard, “Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia”, p.39.

³⁹ Para más información sobre las propuestas estéticas y políticas del CADA, *vid.* especialmente Richard, *Op. Cit.*, y de la misma autora, “Destrucción, reconstrucción y desconstrucción”.

que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista.”⁴⁰ Consideramos que en estas palabras se resume cualquier explicación sobre la finalidad de dicha acción y sus alcances sociopolíticos.

Por último, quisiéramos referirnos a una *acción de arte* que fue muy popular y que aún se recuerda con empeño pues transgredió los propios límites del grupo. Nos referimos a la citada frase “No +”, esta frase se repitió a lo largo de la ciudad y se le añadían diversas consignas que ejemplificaban las necesidades, pensamientos y sentimientos del pueblo chileno.

Este rayado mural invitaba a la gente a completarlo ya que la proposición se mantenía abierta por el hecho de tratarse de dos palabras con las que se podía completar todo aquello que quisiera ser rechazado por la sociedad civil. O de acuerdo con las palabras de DE: “Fue muy impactante porque la idea fue tomada por sujetos anónimos. Los rayados fueron mayoritariamente políticos y se convirtió en el gran lema que acompañó el fin de la dictadura, el no más.”⁴¹ Con esta acción queda ejemplificada el ideal del Colectivo, hacer un arte que involucrara a la colectividad y que a través de ella, se manifestara el rechazo político.

b) Acciones políticas

El Colectivo de Acciones de Arte surgió como respuesta al autoritarismo, es por ello que en sus acciones, la política es un eje fundamental para ocupar su lugar de disidencia. El CADA, como mencionamos con anterioridad, fue un movimiento básicamente cultural pero en su trasfondo ideológico siempre mantuvo una actitud política. Evidentemente los años ochenta en Chile, están dominados por una clara conciencia política, por el anhelo de resistir lo mejor posible a los embates de la opresión.

Desde el punto de vista político, el CADA se constituyó como un movimiento de resistencia, cuya imagen era cultural pero la finalidad siempre fue política. Además, ambos términos (cultural

⁴⁰ Richard. *Op. Cit.*, p.40.

⁴¹ L. Landacta, “Espíritus transgresores”, *Qué Pasa*, 1406, página web.

y político) siempre mantuvieron una fuerte unidad, son términos indisociables porque uno es reflejo del otro y viceversa. Lo cultural se produce desde un contexto político y con mayor razón dentro de una dictadura pues son los intelectuales, los artistas y los escritores los que se preocupan de manera inmediata por la situación del país y que además, lo hacen público en su creación.

Dentro del contexto de las acciones promovidas por este grupo de artistas sobresalen –en el plano político- las tres acciones que ya hemos mencionado. O mejor dicho, estas acciones de arte ejemplifican los anhelos políticos de Chile en ese momento.

La primera acción “Para no morir de hambre en el arte”, implicó dos factores políticos. Por un lado, la empresa Soprole facilitó los vehículos pero después de este suceso dicha empresa cambió su logotipo y se deslindó del grupo. Por otro lado, esta acción tiene que ver con el gobierno de la Unidad Popular.

Para profundizar en el significado político de esta acción debemos recordar una de las propuestas del gobierno populista de Salvador Allende, la cual consistía en que cada niño chileno debía tomar medio litro de leche diario, por supuesto esto fue un sueño con el gobierno de Pinochet.

Simultáneamente, esta leche fue repartida por el grupo en lugares marginales o *poblaciones* como se les conoce en Chile. O como mejor explica DE al recordar este suceso en una entrevista realizada por S. Lorenzano:

Lo primero que se hizo fue entregar leche en unas poblaciones (poblaciones se llaman en Chile a los lugares periféricos de la ciudad, donde hay zonas de pobreza, de extrema pobreza.) Entonces nosotros entregamos la leche en unas bolsas plásticas, [...] El proyecto de Allende, de la Unidad Popular, había sido que cada niño chileno tomara medio litro de leche; fue una gran campaña la que hizo Allende en este sentido. Nosotros retomamos esa idea [...]⁴²

De esta manera, el CADA se involucró en problemas sociales de alcance político ya que dentro de los años del sistema dictatorial cuestionó la orientación del mismo, al olvidarse de las zonas pobres de la ciudad. También puso de manifiesto su carácter izquierdista y disidente al utilizar

⁴² S. Lorenzano. “Diamela Eltit: ...”, *Mora*, p.131 (entrevista)

como base para la realización de esta *acción de arte* un programa social promovido por Allende y esto es quizá lo más importante desde el punto de vista político.

En “Ay Sudamérica” está latente un deseo de formar conciencia, de exhortar a la población a no dejarse vencer por la represión y luchar. Sin embargo, esta batalla proviene desde una perspectiva izquierdista y el discurso escrito en los volantes es una clara muestra de la necesidad de mantenerse como seres pensantes y reflexivos dentro de la alienación ejercida por el sistema represivo.

Con esto nos referimos a que esa “ampliación mental” es la única salida posible dentro del totalitarismo; si el cuerpo no es libre, con esta acción el CADA simboliza la libertad de pensamiento que no se debe doblegar ante la dictadura.

A través de esta acción se mantiene vigente la consigna política de luchar por lo menos, desde el propio pensamiento, ya que el pensar es crear arte dentro del vigilado y censurado ambiente cultural y social chileno. Debe constituirse en una forma de vida. Esta acción de arte es también un claro ejemplo de la postura ideológica de los artistas que lo conformaron pues son una fuerza revolucionaria que desde lo social intenta una toma de conciencia por parte del pueblo. Resulta significativo que una vez más sean repartidos entre las zonas más pobres de Santiago.

La tercera acción de arte que consideramos importante por los alcances políticos que representó, así como por la aceptación social que obtuvo fue por supuesto, la frase No+; este “No más” fue de las últimas propuestas del movimiento.

Como era abierto, se iba llenando: “No + hambre”, “No + presos políticos”, “No + desaparecidos”, “No +...”. Lo hicimos abierto para que fuera una cosa participativa y nos sobrepasó, estaban llenas las calles de Santiago del “No +”. Tú ibas a cualquier lado –todavía hoy- y veías esos rayados. Fue un trabajo más bien político; pero con una estética, con una propuesta.⁴³

En la misma entrevista, DE relata cómo este *slogan* fue tomado por los partidos políticos y cómo adquirió importancia dentro de la dictadura. En esta acción –como en todas las demás— el grupo

⁴³ *Ibid.*, p. 131

trabajaba de forma anónima, la ausencia de autoría era parte de su propuesta estética, de allí que resultara más fácil la apropiación de esta propuesta por parte del sistema represivo.

Consideramos muy importante esta última acción de arte porque en ella se plasma el deseo del pueblo chileno de recobrar el rumbo democrático que se gestó con Allende. Fue una acción que permitió incorporar a cualquiera pues lo único que debía hacer era completar la frase y al hacerlo se incorporaba una demanda social más que el sistema dictatorial no podía y no le interesaba resolver.

El CADA fue, dentro de su faceta política, un movimiento que se comprometió con el proceso de recuperación democrática y que a través de sus acciones creó cierta conciencia en el pueblo chileno para no rendirse y continuar en la lucha por los espacios abiertos y la reformulación de un lenguaje que diera cuenta de la experiencia política.

También representó la continuación del fuerte idealismo que se gozaba en el gobierno de Salvador Allende, pues en sus propuestas y demandas se puede observar, entre líneas, reminiscencias de los puntos principales del gobierno de la Unidad Popular. El CADA sugiere, en cada una de sus acciones, un compromiso político que restaure la democracia y la libertad perdidas.

Capítulo segundo

II. Transgresión ideológica

Todo ser humano construye su ideología de acuerdo con el contexto social en que se ubica y con el campo cultural que posea como referencia. En ella se encuentra implícita su visión del mundo que agrupa su capacidad intelectual y, ciertamente, lo identifica como parte de un grupo o una clase social. Citamos a Helena Beristáin para una mejor definición de ideología:

Sistema de ideas y de representaciones (mitos, imágenes), determinado por la sociedad, que los individuos producen en su discurso y que sustentan acerca de su propia ubicación en el mundo y de su propia relación con él.¹

La ideología es un componente que reúne el pensamiento y la actividad de todo ser humano para orientarla hacia determinadas perspectivas e intereses. En el campo de lo literario, este conjunto de ideas se traduce en una serie de valores colectivos que se manifiestan gracias a una formación cultural y a una determinante histórica. Toman forma a través de un discurso y representan un momento, una época dada que se circunscribe a factores de origen social.

Para la escritora que nos ocupa es fundamental el carácter transgresivo de su ideología pues ésta le ha impedido acceder a las grandes editoriales y a la recepción de un público masivo para sus novelas². Al mismo tiempo, se le ha excluido de los centros académicos importantes y de la aceptación por parte de la crítica literaria chilena. Igualmente, en el tiempo de la dictadura, esta autora se unió a los grupos que buscaban la recuperación democrática y ello nos habla de una práctica ideológica descentrada.

En este capítulo abordaremos tres factores que, a nuestro juicio, son imprescindibles para conocer el universo intelectual de nuestra autora y a la par nos ayudará a una mejor comprensión del texto que nos ocupa, *Lumpérica*. Estos tres mecanismos son:

- a) La constante política que aparece en la novela, pero también la que manifiesta nuestra narradora.

¹ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 255.

² Para más información sobre este tema, *cfr.* las entrevistas citadas en la bibliografía, especialmente las realizadas por S. Lorenzano y J. Ortega.

- b) El discurso social que se traduce en marginalidad e indigencia gracias a los personajes de la novela y a la preocupación de esta escritora por los márgenes, por aquello que el poder oficial oculta.
- c) Por último, nos referiremos a su calidad de escritora que, desde los márgenes impuestos por la cultura oficial, conformó una escritura disidente, lo que promovió su rechazo de los grandes mercados editoriales. Esta escritura tuvo su origen en la coyuntura sociopolítica de un momento histórico, la dictadura de Augusto Pinochet y las consecuencias culturales de este hecho. Aunque debemos aclarar que en el gobierno de transición del año de 1990, con Patricio Aylwin, DE se introdujo en el aparato oficial al ser nombrada Agregada Cultural en nuestro país.

1. Fractura política

En el año de 1973 surge la dictadura chilena y con ella la ruptura política y cultural de dicho país. El autoritarismo supuso un cambio de ideología que se materializó en las pocas perspectivas de libertad y democracia al erigirse como un elemento monopolizador y unívoco de la sociedad y la cultura chilena. Por supuesto, la fractura política representó una pérdida irrecuperable de un proceso socialista que apenas se gestaba.

Los años setenta estuvieron marcados por el determinismo político pues el ámbito de lo social se encontraba fuertemente polarizado y existía una búsqueda real de pluralidad y democracia. Si conjuntamente, recordamos la influencia que en esos años (1970-1973) ejercía la revolución cubana (1959) encabezada por Fidel Castro y la muerte reciente, para esa época, de Ernesto "Che" Guevara (1967) nos podremos situar en un contexto de claros tintes comunistas que motivó una ideología y una esperanza para la mayoría del pueblo chileno en los primeros años de la década de 1970.

Otros factores influyeron en el ambiente de la época: el impulso del folclor latinoamericano materializado en la canción de protesta, la revalorización de lo indígena, la actitud política, el

panfleto revolucionario, la libertad sexual, el feminismo, entre otros; promueven una concepción idealista del futuro *revolucionario* en América Latina.

Al margen de esta situación se gestó, desde los Estados Unidos, un golpe de Estado que diera fin a esta política. La huella de este acontecimiento la podemos observar en las siguientes palabras de la propia DE:

Digo *golpe* en los sentidos múltiples que esta palabra alcanza en el *siquismo* (*sic*) de cada sujeto, en la diversidad de resonancias que esa palabra tiene en el interior de cada sujeto, digo *golpe* pensando, por ejemplo, en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo *golpe* como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma.³

Estas palabras nos remiten a la manera en que el temor, la represión, la tortura y la muerte dejaron profundos surcos e impresiones en el pueblo chileno. Más allá de la pérdida de la democracia, este suceso tuvo dimensiones sociales y culturales muy difíciles de sanar.

Una vez que este idealismo revolucionario es cercado y liquidado por el sistema dominante sobreviene una fractura profunda que romperá con las diferentes opciones democráticas y que por supuesto, se reflejará en todas las esferas de la vida chilena. Este choque violento fijó un cambio en el rumbo político de Chile.

Dentro de estos argumentos y problemática, surgen los tres primeros textos de nuestra escritora (*Lumpérica*, *Por la patria* y *El cuarto mundo*) En los dos primeros está latente el orden represivo pues ambos fueron escritos bajo los tiempos más duros del régimen y reflejan la tensa situación de esos años. En el texto que nos interesa, aparece la atmósfera dictatorial aunque de manera indirecta y constituye el producto de una fractura que modificó el sistema cultural chileno con el surgimiento de la censura.

Para nuestra autora, los eventos políticos determinaron un estado de crisis no sólo para el país sino —y también— para ella misma. Esta crisis política del país, es enfrentada por nuestra narradora desde su propia creación literaria. DE la introduce de una manera muy personal al crear una producción narrativa fragmentada y ambigua.

³ D. Eltit, "Las dos caras de la moneda", *Revista de crítica cultural*, 17, p.28.

Como quedó anotado anteriormente, DE formó parte de la *escena de avanzada*, ello significó una cierta posición política pues sabemos que este movimiento surgió dentro de la llamada *cultura de resistencia*.

Otro gesto político de nuestra narradora se presenta en el anhelo de ir contra un proyecto narrativo lineal y a través de este deseo manifestar sus propias convicciones políticas. Romper lo estigmatizado para acceder a un cambio de signos y todo ello por medio de la alteración al orden rígido del lenguaje académico:

...sin minimizar mi posición política contingente, lo que me resultaba un desafío, una apuesta, era operar al interior de la institución narrativa de mi país [...] la narrativa chilena en particular, es extremadamente monolítica en su forma y utilitaria en su lenguaje. [...] era ese poder central el que constituía mi objetivo, por decirlo de alguna manera, político.⁴

Un factor de escisión política muy importante, lo estableció esta escritora al incluir en su primer texto el significante del cuerpo, el discurso corporal. Si todos los espacios públicos estaban cancelados por el régimen, (recordemos el estado de sitio, la censura, la prohibición de manifestarse) ella se valió del único lugar que no podía ser anulado: la recreación de un cuerpo desarticulado (L. Iluminada) que metaforiza la situación de ruptura política que vive Chile en ese momento. Es decir, DE incluye, como parte fundamental del relato el cuerpo de la protagonista y, a través de él, la conciencia fragmentada y dolorosa del pueblo chileno. Un cuerpo que en su exploración por el placer, el dolor y la libertad sexual lucha contra la instalación de lo uniforme.

Para nuestra autora, la certeza de vivir en un país marginado económica, social y políticamente; de habitar en un continente que se re-hace constantemente, la motiva a crear una escritura no canónica que muestre las posibilidades del lenguaje y los intersticios múltiples del dilema habitual en América Latina (pobreza, marginalidad, corrupción) Para ilustrar esta idea, citamos las propias palabras de DE:

...una de las pocas convicciones que me rigen [...]es la conciencia de pertenecer a un país con múltiples dificultades sociales, un país marcado por la desigualdad. Por esas desigualdades que experimentan hombres y mujeres chilenos y que son ya viciosas, es que, quizás, deposito mi único gesto posible de rebelión política, de rebeldía social al poner una escritura en algo refractaria a la comodidad, a los signos confortables.⁵

⁴ J. Ortega, "Resistencia y sujeto femenino...", *La Torre*, 14, p.230 (entrevista)

⁵ D. Eltit, "Errante, errática" en *Una poética de literatura menor...* p.21.

En virtud de estas palabras, podemos observar que los elementos políticos latentes en ese momento y el trabajo escriturario están fuertemente asociados en esta escritora. Estos dos dispositivos se conjugan para exponer su posición frente al mundo y muy especialmente, nos muestra su enfoque de lo literario como forma de escapar a la comodidad y apatía en medio de una sociedad caótica y alienante.

Para nosotros, esta prosista plantea su obra desde una posición de diferencia y por ello se le ha segregado. Esta discrepancia se ve plasmada en su reacción anticonformista dentro de los contornos del totalitarismo. Bajo condiciones de opresión política y cultural, ella fue capaz de crear una voz narrativa altamente subversiva y poética. La escritura, para DE, se convierte entonces, en un signo político.

Otra marca diferencial que nos remite a su actitud política y, por ende, literaria, se encuentra en la posición que asume nuestra escritora en relación con los grupos de oposición que en esos años mantenían la representación insurrecta en Chile. DE no formó parte del sector de la izquierda tradicional lo que se constituyó como una desobediencia política pues su obra narrativa no se limitó a las reglas o concepciones impuestas por esta izquierda *reduccionista* que privilegiaba el espacio testimonial.

Después de este breve recorrido por los puntos que consideramos más importantes para ilustrar el carácter ideológico de nuestra escritora; creemos conveniente explorar, a continuación, la novela que nos ocupa, pero sólo desde el punto de vista político, es decir, en este apartado incluiremos todas aquellas escenas (recordemos que las acciones de la novela son literalmente escenas filmadas por una cámara cinematográfica oculta y tienen lugar dentro del relato) que consideramos actos políticos dentro del texto y fuera de él ya que nos hablan de la postura ideológica de esta autora.

Un texto literario puede definirse, en algunos casos, por su función social; por el papel que puede desempeñar dentro de una determinada sociedad. En *Lumpérica* aparecen claras insinuaciones de lo que representó vivir en dictadura, especialmente si observamos los capítulos segundo y séptimo que están estructurados como interrogatorios. Es obvio que la inclusión del

interrogatorio no es gratuita y en la novela que nos ocupa responde a una situación específica: la dictadura y su carácter opresivo.

A través del interrogatorio, DE expone la manera en que la atmósfera de delación y miedo fue una constante en el desarrollo de los primeros años del autoritarismo. Al mismo tiempo, involucra la condición de estado de sitio que imperó en los días iniciales del régimen totalitario.

Recordemos que la novela comienza al caer la noche, cuando L. Iluminada y los desclasados se concentran en una plaza de Santiago de Chile. Este evento (el lumpertío en la plaza) se convierte en un componente político pues desafía el estado de sitio y la consigna dictatorial del toque de queda. La plaza, de noche, se traduce como un marco subversivo que reta la vigilancia dictatorial:

Su mirada atenta le permite descubrir, que entre los escasos autos que se desplazan, casi la totalidad pertenecen a patrullas que vigilan las calles. [...] La inercia en el sector es casi absoluta, si no fuera por alguno definitivamente rezagado que todavía se deja ver en su manifiesta prisa. (DEL 188)

Los interrogatorios a los que hacemos mención líneas atrás, (capítulos segundo y séptimo de este texto) se estructuran bajo una idea política de resistencia cultural. Ellos nos muestran el sentido dislocado y fracturado de la sociedad chilena de ese tiempo. El ambiente de censura, vigilancia, torturas y encarcelamientos los podemos observar a través de secuencias narrativas que producen imágenes estético-ideológicas:

-Me preguntó: ¿cuál es la utilidad de la plaza pública? [...]

-¿Has estado allí en la noche?, preguntó, quiero decir: ¿has permanecido?

-No, dijo, nunca he permanecido allí en la noche, sólo he pasado cuando he ido en camino a otra parte, pero quedarme, jamás.

-Está bien, dijo el interrogador. Dejaremos este punto por el momento, pero dime entonces, en el día: ¿quiénes llegan a la plaza?

-Tenía que seguir el juego. En esa situación el comportamiento adecuado era no dejarse vencer por la ira ni por el cansancio. [...]

Y más adelante:

Es verdad, alguien a esa hora estaba siendo interrogado. Quizás hayan tocado someramente el asunto ése de la plaza. Hasta pudo haber dicho todo lo que vio ahí: sus manifestaciones, los desfiles, el fervor de esas personas. Identificará algunos rostros por los retratos. (DEL 37, 40, 47)

A la luz de esta cita observamos la manera en la cual las vertientes del poder se disfrazan para obtener --a través de la violencia de un interrogatorio-- su legitimación y que para encauzar su poder hacia sus propios fines, van generando un círculo vicioso donde la represión domina y los movimientos artísticos de ruptura desempeñan un papel importante al cuestionar estos mecanismos.

Por otro lado, el interrogatorio que se presenta en la novela nos habla acerca de su capacidad para denunciar o insinuar los términos políticos y sociales impuestos por el régimen, ya que a través de él se representa el estado de emergencia que imperó en esos primeros momentos y la preocupación por mostrarlos en toda su amplitud son los primeros ensayos para hacerse escuchar. El interrogatorio funciona aquí bajo estas perspectivas.

Entonces, el que esta prosista incluya un interrogatorio como parte de su discurso narrativo, nos remite a una nueva manera de rearticular el lenguaje. A través de éste, nos muestra que en el ejercicio de la escritura residen los medios eficaces para romper con el cerco dictatorial y busca interpretar de manera crítica y mordaz los modelos de legitimación del régimen.

Pensamos por ejemplo en el capítulo quinto titulado “¿Quo vadis?” donde se relata cómo L. Iluminada sufre una caída después de haber escrito, en el centro de la plaza, “¿dónde vas?” con una tiza y letras grandes. Esta anécdota es el motivo del interrogatorio del capítulo séptimo, en el cual aparece el “carácter sospechoso de L. Iluminada, cuya caída accidental en la plaza es interpretada por la autoridad como una estratagema [...] La tiza que el personaje lleva en la mano es fuente (tinta) de la escritura (grafitti) pública (subversiva). La interpretación implica a la lectura: la del poder, la del arte, la del lector.”⁶

Cuando la protagonista cae, es socorrida por un hombre. Este hombre será interrogado sobre estos acontecimientos en el capítulo séptimo, sobre todo porque esta acción fue filmada (la mirada que vigila y censura toma forma a través de una cámara cinematográfica) y él no puede retractarse de nada. En la obsesión por saber qué dijo y por qué hizo eso L. Iluminada, el

⁶ J. Ortega. “DE y el imaginario de la virtualidad” en *Una poética de literatura menor...*, p.64.

interrogador es ridiculizado pues su pensamiento no acepta nada más que verdadero-falso, legal-ilegal. La ironía está presente en la repetición obstinada del mismo tipo de preguntas:

- Dónde se produjo la caída, continuó el que interrogaba.
- En la plaza, en el centro de la plaza, respondió el hombre.[...]
- Por qué hizo eso, dijo el interrogador.
- Porque tenía algo en su mano. algo que apretó contra su cabeza.
- ¿Qué era?
- Un trozo de cal, eso era.
- Cómo la viste, insistió el que interrogaba.
- Porque ella estaba casi rapada y la tiza se desmigajó en su cráneo y cayó sobre el suelo.[...]
- La cosa es que digas qué quería ésa con el pedazo de cal. (DEL 131-132)

El interrogador y toda esta situación evidencian la fractura política que amenazó durante dieciséis años las identidades plurales del pueblo chileno. La ironía radica en el hecho que una caída aparentemente insignificante, se convierte en una medida disidente que están obligados a detener. Además, resulta verdaderamente incisiva la serie de preguntas y respuestas que buscan revelar los signos subversivos de esta escena donde cae L. Iluminada.

Por último, quisiéramos referirnos a un elemento más que conforma el plano de fractura política presente en la novela: la cámara cinematográfica que líneas arriba mencionamos. El recurso cinematográfico es una alusión sobre la dominación y vigilancia que la dictadura impuso al pueblo chileno:

Errores de la primera toma:

Los cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara, como terror. Ella misma no dejó ver su mejor ángulo, escurrió la mirada directa a la cámara, volvió el rostro ante el zoom... (DEL 14)

Por medio de la cámara cinematográfica, DE explicita la conducta del autoritarismo, es decir, ningún espacio público era independiente pues incluso la plaza (que normalmente es un área libre) es custodiada por esta cámara. Ello nos habla del acecho y las dimensiones que un sistema totalitario debe imponer para mantenerse. Pero también, esta mirada funciona como un reconocimiento del entorno opresivo a combatir.

Analicemos el capítulo cuarto de *Lumpérica*. En 4.2 se habla de la sala de un hospital donde se encuentra el personaje principal. Este acontecimiento, en un primer nivel, carecería de sentido

con lo relatado anteriormente en el texto; pero como veremos más adelante, nuestra escritora juega con la conformación de un sentido único, de allí que los capítulos se presenten aparentemente desconectados entre sí. El hospital funciona como una estrategia de desamparo en la novela y a nuestro juicio, se puede traducir como angustia política.

A lo largo del capítulo, se juega esencialmente con el concepto de un sentido unívoco, es por ello que todo el relato, supuestamente, se encuentra descontextualizado. En otro nivel más profundo bien puede remitirnos a la dictadura, por ejemplo:

Pasar en una sala de hospital el resto de sus días adormecida y alimentada artificialmente mediante suero [...] Pasar el resto de sus días vegetalizada hasta el instante inefable de su muerte [...] para no volver a atisbar Santiago de Chile, olvidando como lápida el porvenir...

Poco después la voz narrativa afirma:

Pero le van a ordenar los pensamientos, porque los golpes eléctricos sólo la dejaban --antes- orinando y pestañeando bajo la luz del patio cuando le asignaban cama/ le asignaban ficha. (DEL 72)

La situación en la que se encuentra la protagonista bien podría considerarse como los años oscuros del régimen y el tránsito entre el anhelo revolucionario y el encuentro trágico con la dictadura. Es decir, no abandonarse, no olvidar el porvenir y caer en la pasividad parece ser la consigna. DE, desde su escritura, plantea lo que puede ser una lucha política desde las letras.

Para que se avecine ese amanecer faltan tantas horas como sus más extraños pensamientos; su físico en desmedro, torturado, alucinado por la próxima transformación que adherida al cuerpo le trepana el cráneo. (DEL 71)

La estancia en el hospital se puede interpretar como el paso, la travesía por la dictadura. En este subcapítulo (4.2) aparecen referencias al dolor, tanto físico como espiritual y este malestar nosotros lo consideramos como ejemplo de fractura política y entre líneas advertimos el conflicto ideológico que encarnó el cambio político. Como muestra baste el siguiente párrafo:

Se destapa y piensa que la horadan. [...] se mete tranquilizantes cuando las punzadas la acosan, ya no recuerda con tanta lucidez y permanece con los sueños más disparatados: que vuela. [...] sus secretos se van haciendo más tenues. Ya le van anulando algunos recuerdos. (DEL 72)

Estos sueños y evocaciones se complementan y oponen. Por un lado, ilustran el afán de libertad y de reconstrucción democrática. Por otro, está latente el recuerdo del gobierno de la Unidad

Popular. El hospital es aquello que de manera metafórica representa el poder dictatorial. La cabeza y el cuerpo de L. Iluminada se traspasan, se atraviesan como una forma de eludirse o desaparecer de ese momento. La invasión del cuerpo de L. Iluminada, atravesada de dolor (cuando quema su mano, se rapa la cabeza, se golpea contra el cemento o los árboles) simboliza la desilusión por la crisis nacional.

En *Lumpérica*, la fisura política se evidencia a través de diversos factores: el cuerpo de la protagonista, el lenguaje, la ruptura sintáctica, el marco referencial de la plaza como terreno público, la inclusión de vocablos indígenas y todo ello para apuntar hacia el carácter transgredido que atraviesa la novela. En ésta se observa el quebrantamiento de los códigos políticos, de los discursos hegemónicos y la contravención a la cultura tradicional y por ende a los movimientos literarios más convencionales.

2. Discurso social

A lo largo de su producción narrativa, esta autora se ha distinguido por incluir en ella un cierto tipo de disertación social. Ésta ha consistido, primordialmente, en la aparición de seres marginales en sus novelas y, como preocupación fundamental, están aquellas voces oprimidas por el discurso oficial. Personajes en situaciones límite: marginados, locos, vagabundos o indigentes aparecen como hilos conductores de la temática de esta autora.

Para nuestra narradora resulta vital su propia incursión hacia las zonas desprotegidas social y económicamente, pues en DE son parte de una seducción natural que la ha motivado a interesarse por estos territorios del discurso contrario a lo oficial:

Mi caso particular es que debido a mi formación psíquica pongo más interés en todo lo que está reprimido por el poder central dominante. Creo que ahí hay un punto político. Entonces, en esa instancia y/ o lugar estoy más sensibilizada y relacionada hacia aquellos sectores de lo imaginario y real oprimidos, que es lo que entendería por margen.⁷

⁷ S. Garabano y G. García-Corales, "Entrevista a DE", *Hispanérica*, p.68.

Estas palabras exteriorizan una ideología de cruces temáticos. Por un lado, valora el sentido de lo reprimido en un país postergado por el sistema político. Por otro, rescata el lugar de los grupos minoritarios de cualquier ciudad de América Latina y, al mismo tiempo, se instala en la posición descentrada de una mujer-escritora en Chile, la opresión producto del sexo dominante.

El programa de escritura de esta autora es una reacción a la complejidad social y política que vive Chile en esos años. Complejidad política que, en el campo cultural y social redujo la creación artística y las movilizaciones sociales por causa del temor al orden represivo. Estas dos características son las que intentará reflejar nuestra novelista desde su concepción de lo social como elemento determinante de su propio quehacer literario.

En ese deseo por explorar los márgenes sociales, DE demarca su actuación y ansiedad dentro del ámbito de la preocupación social por los marginados, el “lumperio”. *Lumpérica*, como producto ficcional marcará estas preferencias. Los múltiples márgenes que se presentan en la novela son fruto de una obsesión que marcará toda su obra. Para ilustrar la importancia del tema marginal en el pensamiento de esta autora, recurrimos a sus palabras:

...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, sea social, sea mental. Mi solidaridad política mayor, irrestricta, y hasta épica, es con esos espacios de desamparo, y mi aspiración es a un mayor equilibrio social y a la flexibilidad en los aparatos de poder.⁸

En el discurso social de esta autora se proyecta una identificación que se hace y re-hace en cada momento, pues Chile como país del tercer mundo, se construye bajo adversidades económicas y políticas que generan situaciones sociales específicas: la extrema pobreza, la falta de educación y posibilidades de cultura, el fanatismo religioso, etc.

En *Lumpérica* la protagonista es una mujer marginal. Sus palabras y actitudes corporales delimitan un campo social preciso, el sector desclasado, que es una obsesión para la escritora que nos ocupa. Desde la perspectiva social, esta novela subvierte el orden imperante al unir el mecanismo de la ciudad y su plaza como marco para la acción del relato y al hacer partícipes de

⁸D. Eltit, “Errante, errática” en *Una poética de literatura menor...*, pp. 21- 22.

su relato a seres indigentes que, de noche, yerran por los espacios cercados y vigilados por el autoritarismo.

Los seres marginados, nombrados en *Lumpérica* como el lumperío, y que transitan por la plaza son las voces que DE pretende denunciar, ella aspira, a través de su escritura, a abrirles espacios dentro del campo cultural y literario. Sin embargo, la posición de esta autora no es la tradicional.

No explora la compasión o la lástima como medio para acercarse a una mayor comprensión. El discurso de DE se elabora desde lo político, como un arma contra el discurso dominante que siempre ha buscado silenciar esas voces. En esa medida, se refugia en la amplitud del sentido de lo reprimido para abrir zonas de significación pero nunca con la intención de ubicar juicios de valor.

Nada puede ser para mí más irritante que leer un libro que trata de los márgenes sociales desde una perspectiva compasiva. Este tipo de aproximaciones me parecen clasistas y reductoras. Voy a usar una expresión: me parece que lo que pasa allí es que le “roban el alma” a esos espacios, a esos habitantes. Mi proyecto fue restituir la estética que pertenece y moviliza esos espacios y dar estatuto narrativo a esas voces tradicionalmente oprimidas por la cultura oficial y estropeadas por una narrativa redentora.⁹

Lumpérica es un texto que indaga otra posición para lo marginal. La mirada narrativa hace hincapié en la alternancia de un espacio urbano y una constante política que determina los movimientos de la protagonista pues ésta es vigilada por la cámara cinematográfica. Desde el inicio de la novela, la plaza señala las condiciones en las cuales se desarrolla este grupo errante (los pálidos) y por extensión hace partícipe el sentir chileno de estos condicionamientos ideológicos que sobrevinieron con el ascenso al poder de Augusto Pinochet y que marcaron la vida de los chilenos.

Llegan los desarrapados 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. (DEL 7)

La fuerza y eficacia de esta novela radica en su desafío creativo, en su inclusión de sectores sociales signados por las mayores carencias pero siempre desde una situación periférica. De esta

⁹ J. Ortega, “Resistencia y sujeto femenino...”, *La Torre*, 14, p.232 (entrevista)

manera, la marginalidad se encuentra en el texto pero también en la posición descentrada de esta autora.

Resulta innegable que esta novela es aceptada sólo por minorías literarias que ven en la conformación de su lenguaje una hostilidad hacia la esencia ideológica de toda sociedad burguesa y representa una rebeldía pensada y practicada de una manera muy inteligente que le suministra a este texto una magia lingüística que nos atrapa en sus líneas.

a) Hacia una escritura marginal

La transgresión en diversas formas constituye una presencia irrefutable en la obra de DE. Dicha transgresión alude a un contexto violento donde el silencio y el olvido marcaron la pauta para la elección de un lenguaje que se manifiesta desde fuera de los centros hegemónicos, desde la marginalidad real y cotidiana, establece un lenguaje desarticulado para explicitar una determinada concepción de la literatura y una posición política de ruptura.

En el contexto político que hemos definido en líneas anteriores, no resulta difícil imaginar el por qué de esta preocupación por lo marginal en todas sus variantes. Las posibilidades extremas del lenguaje se encadenan a la discrepancia política y dan surgimiento a un proyecto literario en donde los significados se abren a cualquier interpretación y cuestionan el sentido de la narrativa convencional.

América Latina como parte del tercer mundo vive una marginalidad habitual en todos los aspectos. A nadie sorprende las distintas miradas que la literatura ha puesto en los temas más recurrentes en este rubro, pensamos por ejemplo, en los indígenas o en la clase proletaria que han sido retratados de diversas maneras a lo largo de la historia literaria.

Es en la segunda mitad del siglo XX cuando lo marginal se convierte en un tema abierto y se opera un cambio en la estrategia narrativa, el indigente pasa a formar parte del vasto y complejo

mundo en que habitamos. Ahora sólo se muestran sus perspectivas y anhelos, pero no se les reduce a la opinión o pensamiento del escritor, tal es el caso de DE.

La novela que nos ocupa muestra —como uno más de sus temas— la situación de seres errantes que viven en el desamparo social y representan una variación sobre las relaciones de poder-marginalidad. En el texto son denominados como el lumpério, los desclasados o los pálidos pero la mirada narrativa no es benévola y aborda el tema de una manera muy singular.

El tema de los márgenes sociales, políticos y culturales, es recurrente en la obra de esta prosista, a través de ellos indaga sobre las posibles resistencias al poder central. El carácter marginal de la sociedad en América Latina es una preocupación constante en *Lumpérica*, L. Iluminada es el centro marginal de esta novela.

El concepto de marginalidad en esta novela se nos presenta como un campo abierto a mecanismos ideológicos, es decir, la marginalidad funciona desde una perspectiva política y no desde el campo de la redención de los desclasados. En *Lumpérica* los personajes marginales no son vistos de manera sensiblera, como los seres a los cuales hay que ayudar a salir de ese “campo fangoso” de pobreza. Al contrario, se manifiesta un desafío al sistema que los reprime y silencia. Veamos uno de los trece apartados poéticos que integra “Los grafitis de la plaza”:

La escritura como proclama.

Santiago de Chile que apareció de modo/ mentiroso y con erratas le han quitado/ construcciones y es por eso que los/ pálidos lo acosan como a usted que se creía/ protegido. Ellos están fuera de mediciones/ urbanas, en otra situación... (DEL 111)

La palabra *graffiti* señala una condición marginal de escritura ya que a través de esta forma de escrito público se expresan las minorías sociales (“pintas” callejeras). El *graffiti* representa un desacuerdo con el discurso oficial y es por ello que se le limita a un nivel marginal. *Graffiti*, palabra de origen italiano (*graffiare*¹⁰) tiene en su concepto la idea de rayar, señalar una expresión libre y/o exenta de lo oficial. Se trata entonces, de una escritura socialmente marginal:

Like the words —dónde vas— L. Iluminada inscribes in the plaza, modern day graffiti appears in open public areas; it usually consists of a new words, a short message, or design; and is often a tool used by members of a subculture to

¹⁰ Para una mejor definición de la palabra *graffiti* vid. G. Norat, *Four latin american writers...*p. 211.

express their marginality. Graffiti ultimately represents transgression against and persecution by the official culture. The mere presence of graffiti in public places also indicates the dominant culture's lack of control, its inability to stifle minority expression.¹¹

Nuestra escritora transgrede los límites del paradigma autoritario al interrogar lo disconforme y es entonces que el discurso objetivo se convierte en un significado ajeno. Estos seres excluidos rompen las voces uniformes que desde siempre los han cercado dentro de una perspectiva redentora. Este rompimiento lo manifiesta DE a través de “Los grafitis de la plaza”.

En el campo de la narrativa tradicional, estos seres errantes han sido caracterizados en su precariedad dramática, como desposeídos y descentrados del mundo. DE produce otros signos para estos excluidos, otro gesto que conduce hacia los caminos del deseo, del goce. En efecto, nuestra escritora caracteriza a L. Iluminada como una marginal que desde su cuerpo experimenta el deleite y el dolor de los sentidos en estrecha aproximación. Al mismo tiempo la convierte en un personaje contradictorio que en sus rasgos manifiesta una transgresión política que desafía los espacios de dominio.

El alcance social de estos personajes se traduce en una estrategia de resistencia. Estrategia en cuanto a que se opone al centralismo del poder que, desde siempre, ha circunscrito el actuar de estos grupos marginales. Esta noción de margen también reconoce el lugar de disidencia que significa la ruptura con los modelos de la narrativa consagrada y a través de la protagonista se constituye –en la novela— una mirada cuestionadora de los mecanismos políticos y del discurso que legitima la cultura chilena de ese momento.

En el terreno de lo marginal, la transgresión se manifiesta en esta autora gracias a la conformación de unos principios ideológicos firmes que en su carácter individual representan un gesto disidente. Es decir, para nuestra autora la fascinación por seres aislados socialmente se erige como una manera de abordar los comportamientos de los patrones dominantes y cuestionar los espacios obstruidos por el poder oficial.

¹¹ Norat. *Op. Cit.*, p. 211-212.

De esta suerte, el lenguaje y la incorporación de seres marginales mantienen una estrecha relación en la novela y desde allí se genera el gesto subversivo y transgresor de nuestra autora: “Porque a lo largo de este territorio asqueroso los han elegido para descarnarlos transportándolos por letras [...] No hay literatura que los haya retratado en toda su inconmesurabilidad [sic] Sabiendo que *no hay literatura*¹² que se les haya diseñado, definitivamente aburridos posan.”(DEL 97)

Ellos, los parias, los indigentes, son aquellos personajes que desafiando un orden establecido forman el gesto personal, íntimo, de nuestra escritora en cuanto a su postura frente a los márgenes impuestos por la dictadura. Además, está latente su convicción de explorar estos márgenes ya que en ellos ve su inclinación literaria que no puede ser otra.

La fractura política se muestra también gracias a la capacidad simbólica del lenguaje. Las palabras representan la posibilidad de relación que existe entre una determinada sociedad y un grupo de individuos específicos, en este caso, los marginados. Éstos se identifican a través de la lengua que los nombra y facilitan la asimilación de su propio entorno cultural, de esta manera, el lenguaje es un medio de participación política que expresa la complejidad del cambio y procedimientos efectuados por el sistema autoritario.

La lengua es trastocada para permitir el acceso de otro lenguaje que, en general, ha sido reprimido (voces indígenas y populares) por la cultura oficial. A través de la inclusión de voces mapuches, DE explora otro campo de subversión política pues son palabras que nos remiten a la marginalidad y la pobreza que sufre la mayor parte de la población en América Latina.

Palabras como “quiltrerio, toqui, machí, machitú”¹³ (DEL 86), entre otras, nos remiten al pobre, al indígena, al campesino cuya existencia es olvidada por los que detentan el poder. Entonces, cuando nuestra autora incluye estas voces está incluyendo también, aunque sea muy vagamente, la situación indígena marginal y esto se constituye como un discurso político que encierra lo no

¹² Subrayamos estas palabras pues no estamos totalmente de acuerdo con este concepto. DE insinúa que en la historia literaria no ha habido novela alguna que retrate la problemática de los indigentes pero, a nuestro juicio esto no es así, baste recordar *El señor presidente* de Asturias o las incursiones de José Revueltas. Por supuesto, la visión de nuestra autora es otra, pero afirmar que “no hay literatura” nos parece muy aventurado.

¹³ Todas de origen mapuche. quiltrerio se refiere a un grupo de perros ordinarios, machitú es una ceremonia religiosa de los machís y toqui es un caudillo mapuche. *Íd.* Academia Chilena, *Diccionario del habla chilena*.

oficial y es por ello que para nosotros, es un elemento disidente. Por supuesto, la novela que nos ocupa, no incursiona en el terreno de la realidad indígena, pero sí se vale de estos términos para revelarnos ese lado silenciado u olvidado en los países americanos: la vida indígena en toda su extensión y el rechazo a ésta.

3. Periferia editorial

Por lo general, las pautas de consumo en el área editorial han estado marcadas por la llamada cultura *light*. La literatura que vende, de esparcimiento, los denominados *best-sellers*, son rasgos de una cultura que busca en la inmediatez y la comodidad su introducción en la modernidad y en un “estar a la moda”. Las diversas concepciones de arte y estética literaria que surgieron en los años ochenta, como respuesta al régimen autoritario, cuestionan estas prácticas de alineación y subvierten los órdenes de esta muestra cultural.

Esta propuesta cultural atacó al régimen desde sus lineamientos políticos, pero también polemizó sobre el modelo cultural predominante. En su búsqueda por nuevas salidas de la expresión literaria y artística redefinió nuevos lenguajes. Estos lenguajes, evidentemente, no tendrían apoyo en las grandes casas editoriales o en los centros oficiales, esto en términos generales.

A nuestro juicio, DE plantea en *Lumpérica* un lenguaje difícil de traducir, esta característica le ha proporcionado una reducción en los campos editoriales y en cualquier medio de publicación para su obra. Las editoriales, como todo mercado competitivo, desean vender, y novelas como *Lumpérica* no tienen como compromiso esencial las grandes ganancias pues su tarea fundamental es con el arte y el trabajo literario serio.

Sin embargo, la lectura fácil es lo que más se consume y es precisamente contra esta literatura *light* que nuestra escritora se opone, gracias a esta postura, ella ha resistido con su ideología a las editoriales que todo lo traducen en consumo y para nosotros, esta resistencia cultural significa

una disidencia a lo homogéneo-alienante. Es por estas razones por las que *Lumpérica* no se inscribió dentro del gran mercado editorial:¹⁴

La literatura se construye de azares, de la llegada hipotética a la plaza de unos cuantos que se sientan en los bancos para que los otros los miren y los descifren. Y lo que se vende por la irradiación del luminoso instalado en la altura del edificio cercano, es la equivalencia a la plusvalía que alguien pudiera sacarle a unas palabras desplegadas sobre el libro.

Libro que muestra al luminoso que vende: lenguaje será. (DEL 33)

La conformación radical que nuestra narradora hace del lenguaje la sitúan en los bordes de los bordes, es decir, en el clima político generado por el golpe de Estado aparece una discontinuidad cultural que marca a muchos escritores de la época. A DE, aparte de este estigma, le sigue otro, el de ser una escritora para minorías dentro del reducido campo literario producto del autoritarismo.

Si además tenemos presente que el tipo de narrativa que emplea nuestra escritora es difícil por el grado de *involucramiento* que exige al lector y por la búsqueda incisiva en otras posibilidades para el lenguaje, nos explicaremos el por qué se ha mantenido en la periferia de las grandes editoriales.

A la luz de una cultura hegemónica, donde un cierto tipo de valores limitaban la producción editorial, surge *Lumpérica* y con ella una expresión fragmentaria, que desde la subjetividad de nuestra autora ha venido conformando obras que nos hablan de un nuevo dispositivo para acercarnos a la novela.

Asimismo, DE se encuentra alejada de una buena posición académica por el tipo de trabajo que realiza en sus novelas. Citamos las palabras de la autora: “No he podido acceder a trabajos estables y con status académico. Me penan afirmaciones como: no se entiende, es feminista, estructuralista, anticonvencional y cosas por el estilo, casi divertidas en su conjunto”¹⁵

Si las novelas escritas por nuestra autora han parecido herméticas para buena parte de la crítica de su país, esto en ningún momento ha desilusionado o impedido a esta escritora continuar con la

¹⁴ Esto sucedió en los primeros años después de su publicación (1983), pues en la actualidad *Lumpérica* cuenta con traducciones al inglés y francés, ya que la crítica nacional e internacional ha revalorado la obra y por consiguiente se le ha incluido en editoriales que, en un principio, no reconocieron el valor su obra narrativa.

¹⁵ J. Ortega, “Resistencia y sujeto femenino...”, *La Torre*, p. 237.

misma línea su trabajo. Desde *Lumpérica* (1983) hasta *Los trabajadores de la muerte* (1998), DE sitúa la acción y los personajes de sus novelas en mundos caóticos donde el lenguaje juega un papel importante para el desarrollo de elementos disidentes. Por supuesto, estas preferencias limitan su inclusión al mercado editorial.

Consideramos entonces que esta novelista ha luchado incansablemente por la opción literaria que escogió, ya que representa una afirmación de su propia libertad. Escribir desde sus propias convicciones, sin importar si el mercado aceptará o negará su producción narrativa, son los rasgos que individualizan la calidad de esta escritora, pues ella ha unido su muy particular mundo *ficcional* con un pensamiento crítico que disputa, desde lo ético, los discursos dominantes.

De tal suerte, en esta lucha constante contra la crítica convencional y contra el academicismo, nuestra escritora se ha visto obligada a permanecer en la periferia editorial. En su última producción narrativa ya se vislumbran otras aperturas para su obra, pues se le han abierto nuevos caminos en *Los trabajadores de la muerte*, su última novela, que ha sido recibida de una manera más amplia al ser editada por Seix Barral.

Si bien es cierto que DE no participa abiertamente del flujo narrativo latinoamericano, también lo es que ello se debe, en gran medida, a los alcances del mercado editorial. Es decir, “las editoriales, por sobrevivir y no desaparecer, están cada vez más embarcadas en estas producciones [*light*] que transforman en sistemas muy competitivos lo literario; pero lo verdaderamente literario no está ahí, es mucho más lento, más hiriente.”¹⁶

Por supuesto, es este proceso de producción literaria lo que interesa a nuestra autora y de esta manera transgrede la idea del sistema capitalista que todo lo consume y propone una línea de cambio para el género novela, la búsqueda de otras posibilidades a través de un lenguaje que se niegue a ser consumido fácilmente.

Entonces nos preguntamos, ¿cuál es la situación literaria de nuestra novelista? Evidentemente ella mantiene una posición autónoma de lo oficial, entendiendo por esto lo que está más allá del

¹⁶ S. Lorenzano, “DE: una cierta escritura...”, *Mora*, pp. 128-129 (entrevista)

círculo del poder académico, cultural y editorial. Pero es evidente que, como todo escritor, DE anhela la incursión de su obra en las grandes editoriales lo cual le permitiría llegar a una mayor cantidad de público y desde luego, a una mayor comprensión de su obra:

Mentiría si no dijera que al terminar *Por la patria*, pensé, que, quizás, esa novela pudiera llegar a ser publicada por una editorial internacional. (...) Reconozco que me dejé llevar por la ingenuidad literaria, pero alcancé a vislumbrar un espacio mayor de interlocución para la novela...¹⁷

La periferia editorial de que es objeto DE se debe a la incursión en sus textos de zonas de lo social (la pobreza y marginalidad) difíciles de rastrear por el lector común a causa del lenguaje, porque no venden entretenimiento fácil, puesto que son, en una palabra, improductivos para el mercado editorial. Este problema editorial nos habla también del mecanismo social y político que está inmerso en las novelas de esta autora.

Dentro de la transgresión ideológica, optamos por los tres siguientes rubros, la “fractura política”, el “discurso social” y la “periferia editorial” ya que los tres se complementan, pues un tema va ligando a otro, en una suerte de cadena ideológica que da cuenta de las inquietudes y obsesiones que muestra el universo literario de esta narradora.

Esta falta de público le ha permitido a nuestra novelista una libertad creativa que supone, desde luego, una tendencia literaria libre de las sanciones de críticos y lectores que buscan lo convencional. Sin embargo, se debe tener presente que si bien la crítica chilena atacó *Lumpérica*, es obvio que gracias al surgimiento de un aparato crítico capaz de fortalecer y apoyar discursos inteligentes fue posible el surgimiento de un discurso literario ajeno a los estereotipos.

Es decir, el apoyo de los críticos es fundamental para crear una apertura hacia novelas que buscan la incursión de estructuras disidentes y las representaciones de los márgenes en todas sus variantes políticas, sociales y culturales.

En *Lumpérica*, DE expone su pensamiento acerca de lo literario. En el capítulo cuarto titulado “Para la formulación de una imagen en la literatura”, nuestra autora justifica su estética literaria y su rebeldía hacia los centros hegemónicos del poder editorial:

¹⁷ Ortega, *Op. cit.*, p. 239.

Para ese nuevo amanecer de una imagen en la literatura en que se expresa cabeza abajo colgando de su cuerpo luminoso. Una cabeza de perfectas dimensiones rapada a todo lo largo. Planteando lo que se creía inadmisible... (DEL 72)

El campo literario chileno se mostró refractario para favorecer argumentos diferentes. Pese a la poca recepción de sus textos, nuestra escritora nunca olvidó o confinó su quehacer literario, pues sus motivaciones radican en su natural propensión a los márgenes, es por eso que más que un abatimiento, este hecho representa una exhortación a continuar escribiendo desde la más absoluta libertad:

No espero otra cosa. Hoy día toda la literatura chilena es marginal y yo estaría en los bordes de esos bordes. Tengo una peligrosa vocación por el fracaso y lo que yo hago es de alto riesgo. Hay una otredad en la historia chilena y mis libros están en esa otredad.¹⁸

Consideramos importantes estas palabras de nuestra escritora pues manifiestan su afán por escribir en medio de la hostilidad crítica y de la marginalidad impuesta por los centros del poder editorial. Por otro lado, expone su pasión por el acto de escribir y por el logro que implica producir un texto dentro de un ambiente poco favorable.

Desde luego, esta situación cambió al finalizar la dictadura, ya que con el surgimiento del gobierno de transición (1990) de Patricio Aylwin, DE obtuvo una mayor apertura para su trabajo literario gracias a la crítica que revalorizó su obra y además, se ampliaron sus propias posibilidades como escritora al ser nombrada Agregada Cultural en nuestro país.

¹⁸ C. Donoso, "Tenemos puesto el espejo para el otro lado", *Apsi*, p. 48. (entrevista)

Capítulo tercero

III. Transgresión en la escritura

Los años de la dictadura (1973 – 1990) promovieron fuertes transformaciones en todos los ámbitos de la vida chilena. En el campo cultural, estas transformaciones se generaron desde la llamada *cultura de muerte*, de la cual se valió el régimen totalitario para mantenerse: por supuesto, los sectores sociales adversos a la dictadura muy pronto se agruparon para resistir a los embates de este gobierno y en esta medida, buscaron otras formas de expresión (culturales, artísticas y desde luego literarias) que escaparan a las pretensiones del régimen; de allí surge una *cultura de la resistencia* que marcará el desarrollo cultural de Chile en ese periodo.

El autoritarismo provocó un cambio en la creación literaria. En un principio, la temática de la literatura fue testimonial y de denuncia; además, en esos primeros años, la censura de libros, la prohibición para realizar reuniones públicas, el impedimento a las expresiones libres, la intervención militar en las universidades y la exclusión del arte y la cultura disidente de recepción masiva promovieron una perspectiva diferente de la literatura que se produjo desde la ruptura y el compromiso político.

En general, la visión y revisión del arte y la literatura por parte de estos grupos subversivos fue prontamente conquistando otros lenguajes que les permitiese evitar ser consumidos por el sistema implantado por el general Pinochet. A partir de 1980 se concedió, en el campo cultural y artístico chileno, una cierta apertura por parte del gobierno. Sin embargo, este acontecimiento no solucionó la pugna con la cultura oficial que se impuso y se mantuvo constante a lo largo del régimen militar.

Estos grupos divergentes –a través de una firme batalla contra la ideología totalitaria— fueron, poco a poco, rescatando espacios sociales autónomos. Desde este lugar, manifestaron otras vías de comunicación alternativa y promovieron la representación de expresiones colectivas por medio de las llamadas *acciones de arte* que cuestionaban los mecanismos de la cultura oficial.

Al aislamiento de la cultura chilena originado por el aparato opresor, sobrevino una rebeldía en las formas literarias, cuya finalidad sería desarrollar otra manera de comunicación y de

concepción de la literatura para, desde allí, crear un dispositivo ajeno a la cultura gubernamental. Es decir, organizar una alianza entre un proyecto literario subversivo —lo que se conformó como una cultura que luchaba contra la clausura de los espacios que el régimen controlaba— y las expresiones artísticas (pintura, escultura, fotografía y *performance*) unidos ambos con el sentir popular.

La búsqueda de otro lenguaje que resistiera el contacto con la crisis nacional fue la mayor preocupación de este movimiento y, por supuesto, de nuestra narradora. Para DE, la manera de abordar el lenguaje fue la expresión de su participación política:

...empiezan a suceder cuestiones que son absolutamente graves y comienzas a pensar que mataron a 8, mataron a 15, desaparecieron 90, y tienes que vivir con esa carga, sabiendo que no puedes hacer absolutamente nada más que dar rienda suelta a un imaginario antiautoritario, pero que no le importa a nadie.¹

La dispersión de los intelectuales como producto del exilio y las reglas socioculturales impuestas por la dictadura, establecieron nuevas tácticas y estrategias de creación artística y consintieron la exploración de otros medios artísticos y de comunicación que facilitaran el encuentro de recepción popular. El exilio de buena parte de los intelectuales disolvió y modificó la creación intelectual de Chile en esos años.

Con el paso de los primeros años de la dictadura (sobre todo después del año de 1976) se demostró que las voces disidentes nunca fueron del todo silenciadas —inclusive si recordamos los *años negros* del régimen (1973-1976)— y es por ello que lentamente estas voces volvieron a escucharse en la sociedad chilena de esa época. El ejemplo más radical, desde el punto de vista del lenguaje, así como de la disposición de una sintaxis, lo tenemos en *Lumpérica*. La ubicación crucial del elemento transgresor en nuestra escritora se encuentra, precisamente, en la conformación de su escritura.

En *Lumpérica* encontramos insinuaciones constantes sobre la escritura convencional; en el capítulo cuarto titulado “Para la formulación de una imagen en la literatura”, DE plantea su posición antiacadémica y marginal y para ello se vale de la ironía. De esta manera, sugiere que la consagración de los grandes escritores de la literatura universal es una marca más de lo convencional y contra esto intenta luchar:

¹ J. Chapple, “DE y las errantes maquinarias del juego”, página web (entrevista)

Entonces/
Los chilenos esperamos los mensajes
L. Iluminada, toda ella
Piensa en Lezama y se las frota
Con James Joyce se las frota
Con Neruda Pablo se las frota
Con Juan Rulfo se las frota
Con E. Pound se las frota
Con Robbe Grillet se las frota

Con cualquier fulano se frota las antenas. (DEL 69)

De acuerdo con lo anterior, DE muestra el carácter de transgresión a preceptos literarios convencionales, es ése el punto de partida de esta novela. Al mismo tiempo, nos remite a una insubordinación literaria pues al escarnecer sobre el lugar de estos grandes escritores ejerce una transgresión escrituraria dentro del campo de lo académico.

Una de las principales características de la escritura de DE es la ruptura lingüística, si bien no se trata de una particularidad novedosa es importante para el desarrollo de *Lumpérica* por lo que nuestra escritora la retoma para hacer, de esta ruptura, un discurso literario que se oponga a las convenciones impuestas por el totalitarismo. Además, permite a este texto pasar por la censura sin problemas.

Otro empleo especial lo conforma la estructura sintáctica que se plantea de una manera radical pues surge un rompimiento casi total con un significado único, así como con la narrativa convencional y ello porque:

A comienzos de la década del ochenta, con la publicación de *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, la narrativa chilena da sus primeras señales de recuperación. Figura solitaria en la narrativa chilena, Diamela Eltit inaugura un tipo de escritura que desborda los programas estético-ideológicos de los escritores conocidos, a la vez que se hace cargo de la contingencia cultural mediante recursos de escritura discontinuos, dolidos, balbucientes, perfectamente metafóricos de la realidad aludida.²

A la luz de esta cita, observamos un recurso determinante para la novela y su circunscripción a la realidad nacional: todo en ella se encuentra insinuado, jamás explícito. A través de varios recursos narrativos (la fragmentación, los espacios en blanco, la indeterminación, etc.), el relato nos ubica en el contexto de la dictadura y en una atmósfera de delación que estará presente en el texto, como una constante en la percepción de la protagonista, aunque no literalmente sino apenas sugerida.

² R. Cuadros, "McOndo como síntoma de un estado de la cultura", página web.

En *Lumpérica* emergen distintos niveles de significación –aparentemente desconectados entre sí— que resultan del carácter discursivo que la propia autora pretende. Con esto nos referimos a que la novela en cuestión se presta a varias interpretaciones porque el lenguaje utilizado hace visible una gran apertura en los significantes del texto. Unido a esto, se encuentra la alteración de la ortografía que consideramos puede insinuar la violencia política de ese tiempo. Veamos un ejemplo:

Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya
se erige y vac/a-nal su forma
Anal'iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia d
es/garra (DEL 142-143)

En donde *muge/r/apa*, en nuestra opinión, se puede interpretar como una mujer rapada (L. Iluminada al final del relato en un acto de rebeldía) o bien como la asimilación de la mujer en forma de vaca –lo cual sucede en el capítulo tercero de *Lumpérica*— donde el mugir equivaldría al lenguaje. Asimismo, *vac/a-nal* remite también a un animal –vaca— cuyo sexo es proyectado en su importancia para obtener un determinado papel en la sociedad (lo mismo sucede con Anal'iza). Es decir, el ser mujer- vaca limita las posibilidades en una sociedad patriarcal y a la propia DE, en su condición de mujer y escritora en Chile.

Desde otra perspectiva, la ortografía violentada (*d es/garra*) representa también esa obsesión por mostrar lo anticonvencional del discurso, por transgredir el lenguaje normalmente aceptado; el caos ortográfico es también una manera de expresar el caos político, el desgarramiento ante la impotencia para manifestarse dentro del régimen militar.

Otra peculiaridad de *Lumpérica* es la manera fragmentada en la que se desarrolla el relato, en él tienen lugar distintas voces (la de L. Iluminada, la de los marginados, las voces del interrogatorio). El carácter fragmentario del relato adquiere preeminencia al mostrar la necesidad de escuchar aquellas voces oprimidas por el sistema y que dé cuenta de un nuevo discurso antiautoritario, el cual deberá incluir a los sectores más desprotegidos.

El discurso intelectual de esta escritora se ha visto reflejado en el carácter transgresor de su escritura. La calidad de su trabajo literario se ha venido construyendo en la gran atención que manifiesta hacia un mundo difícil de traducir, una mirada que busca la transgresión como forma de vida, donde los espacios de ficción vulneran las condiciones del lenguaje convencional y de esta forma, en una suma de lenguajes y textualidades, esta prosista

construye un discurso literario que infringe el carácter estético, ético y moral de pensar la novela.

En este capítulo, nuestro principal interés es analizar de qué manera DE incluye un lenguaje que contiene en su discurso voces indígenas (sobre todo mapuches) y de extracción popular, sin olvidar la inserción del cuerpo como elemento lingüístico. A través del cuerpo de la protagonista, se complementa otro lenguaje, el de la expresividad corporal de L. Iluminada. Recordemos que el bautizo de L. Iluminada por el anuncio publicitario (luminoso) es un acto escriturario que exhibe la introducción del cuerpo como significante lingüístico:

Vio el luminoso proyectarse sobre su vestido gris. Unas líneas rojas cruzaban su vestido [...] Buscó distintas formas de desplazamiento y en cada una de ellas seguía impresa por el luminoso [...] el luminoso caía con más fuerza alcanzando a denotar incluso letras que, muy diluidas, no llegaban a formar palabras. Pero allí estaban los grafismos que aceptaban más de una interpretación [...] Supo en ese instante que también estaba atravesada [por las letras] en el rostro, en las manos, en las piernas: en la carne. (DEL 192)

Otro elemento transgresor lo constituye la aparición de un argumento mínimo (algunos críticos hablan de una carencia total de argumento, *vid.* Matías Rafide, *Escritores de origen árabe*) ya que éste se fundamenta en una serie de escenas y secuencias que manifiesta un "juego constante de enfoques y perspectivas que propone la multiplicidad y la ruptura como núcleos productivos."³ La trama del relato se manifiesta como un elemento absolutamente experimental en la obra, en *Lumpérica* la finalidad es cuestionar la unidad y la organización del lenguaje para construir otra voz que dé cuenta del perfil experimental que manifiesta la novela.

En una entrevista, nuestra narradora plantea lo que para ella significa el concepto de novela y en sus palabras se aprecia ese perfil disidente que marcó la escritura de *Lumpérica*. Citamos las palabras de DE:

...yo tengo un punto político de escritura. No de política partidaria, sino que de políticas literarias, de mantenerme en formas minoritarias. Me interesa hacer todavía una escritura revolucionaria, no en el sentido sesentista del término, sino que de revoluciones por minuto, como una licuadora, mezclar materiales, géneros, sentidos, torcer lo que es el sentido común. Eso es lo que me interesa de lo literario, la capacidad que tú tienes para revolucionar tus materiales, rápido, muy rápido.⁴

³ S. Lorenzano, "Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica*...", *Revista Iztapalapa*, 37, pp. 160-161.

⁴ J. Chapple, "DE y las errantes maquinarias del juego", página web (entrevista)

Este deseo por incursionar en lo inusual y en aquellos aspectos que perturben al lector, así como la apertura de los significantes, la ha llevado a conformar una práctica narrativa para minorías que, desde *Lumpérica* hasta *Los trabajadores de la muerte*, ha caracterizado su escritura.

Con base en la cita anterior y siguiendo las reflexiones del crítico Juan Carlos Lértora, creemos necesario insistir en la inequívoca interpretación del concepto de literatura menor o minoritaria como lo llama la propia DE, esto es que “literatura menor no tiene un sentido peyorativo o reductor, sino que se refiere a la producción de una minoría de autores cuya obra se plantea desde una posición de diferencia.”⁵

En términos más precisos, la escritura de *Lumpérica* se ha considerado marginal o minoritaria por la gran exploración que hace de los niveles de sentidos, éstos aparecen como un terreno lúdico el cual es necesario cultivar. En el fondo, esta representación minoritaria, ejemplifica un discurso diferente, una manera distinta de acercarse al género a través de un lenguaje que busca renovarse en cada momento.

La creación de una novela como *Lumpérica* obedece a ese anhelo y obsesión por el proceso de escritura que desde esta primera novela siempre ha interesado a nuestra autora. Reconstruir de manera distinta las instancias múltiples de un proyecto narrativo donde el lenguaje, lo político, lo sexual/ erótico sugieran otra dimensión de la narrativa y un cuestionamiento subversivo de la escritura misma como productora de sentidos y portavoz de una ideología y estética:

D' umbrales traspasaría géneros caballería/ pastoril/ picaresca/ folletín/ juglaría/ drama burgués/ panfleto/
tragedia y comedia/ experimental intento/ escritura manual/ impresa letra/ estante, biblioteca, lectura oral,
recitaciones, discursos/ proclamas/
grafitis

si el foco la apuntara, la cámara, el sonido, el lector, los argumentos, toda esa marcada ficción/
Si el foco, si el foco se apagara, la trama empezaría realmente. (DEL 100-101)

A nuestro juicio, el proceso de escritura se encuentra fuertemente ligado al concepto de desconstrucción textual en esta novela, y ello porque para su conformación DE se vale de la apertura de los significantes. En este sentido, la ambigüedad contribuye a las varias interpretaciones que se le pueden hacer al texto.

⁵ J. C. Lértora, “DE: hacia una poética de literatura menor” en *Una poética de literatura menor...*p.28

El término de desconstrucción surgió en los años sesenta y lo acuñó J. Derrida. En sus inicios, se constituyó como una corriente crítico literaria que tuvo su continuación con Roland Barthes y el grupo de Yale en los Estados Unidos. Para la finalidad de este trabajo, nos limitaremos a seguir, fielmente, el *Diccionario de términos literarios* de D. Estébanez y ello porque los críticos arriba mencionados se encuentran fuera de los alcances temporales de esta investigación. Así pues, siguiendo dicho diccionario se nos informa que la noción de desconstrucción se fundamenta en lo siguiente:

...entre las consecuencias que se derivan de estos presupuestos para la crítica literaria, sobresale el hecho de que, rotas las vinculaciones entre significante y significado (el significado no tiene un sentido permanente), no sería posible un significado definido o verdadero, lo que haría imposible encontrar un fundamento válido para una interpretación de los textos que pudiera considerarse adecuada y, menos aún, definitiva. No es sólo que los textos estén abiertos a posibles lecturas diferentes, es que no se podría hablar de una lectura correcta e incorrecta.⁶

Las palabras arriba citadas, se instituyen como una base imprescindible para la mejor comprensión de un texto como *Lumpérica*, pues en él, simplemente no existe una interpretación única, legítima, ya que la novela apunta hacia la diversidad y se olvida conscientemente de la conformación de una interpretación definitiva. Recordemos que una de las consignas de la propia DE es atentar contra “el carácter monolítico y lineal de la novela”.⁷

La obra que nos ocupa mantiene de manera lúdica, instancias de incertidumbre y sospecha para contradecir la representación de las ideologías culturales dominantes. Con esto nos referimos al proceso de desconstrucción por medio del cual, el texto mantiene su propio derecho a cuestionar la validez de un sentido único, y por consiguiente, la aprobación de infinitas interpretaciones que cada lector podría hacerle. Así por ejemplo:

Traspasada de imagen en palabra, mediante trucos técnicos acude a torcer el lenguaje, montándolo sentimentalmente. Rehace, corrige las matrices listas ya para la reproducción [...]

Pero si fuera ella la lectura, al lector se imprimiría en letras/ lineal eficacia lograría, historia matizada, titulares, toda la tipografía atravesara, papeles de diversos gramajes, prensa de avanzado modelo, todo para el lector que la leyera, en letra hasta extranjero idioma alcanzaría:

inglés, francés, provenzal alfabeto o de los despreciados aymará, mapuche ... (DEL 93, 100)

Los conflictos para descifrar esta novela, partirían de la irrupción que, gracias a un repertorio de técnicas diversas (cinematografía, fotografía, vacíos, ambigüedad), provoca en la novela un desafío a las normas de la cultura oficial y al propio lector que se encuentra ante una obra que se apoya en el montaje de voces y una diferente focalización para romper todo intento de

⁶ D. Estébanez, *Diccionario de términos...* p.268.

⁷ Vid., S. Garabano y G. García-Corales, “Conversación con DE: desde *Lumpérica* hasta...” *Hispanamérica*.

unidad. *Lumpérica* resiste la construcción de un sólo sentido a través del proceso de desconstrucción (no hay un sentido permanente) y reconstrucción (sentido propuesto por las vivencias del lector y encaminado por el autor) que se continúa a lo largo del texto. Además, en esta obra se hace patente la “escritura como bandera de lucha, la textualidad como militancia y auto-goce, la contorsión idiomática como figura de la subversión.”⁸

DE es una escritora cuya preocupación fundamental es la escritura, los mecanismos que conforman un texto. Por supuesto, su visión acerca de la formación de una novela parte de su carácter rebelde para con la institución literaria convencional de su país. Para formular su escritura, nuestra autora, parte del concepto de desconstrucción pues *Lumpérica* es un texto que se reconstruye a sí mismo, tal como sucede con las acciones de L. Iluminada:

Con la palma de la mano entre los labios dice –tengo sed- y son sus mismos labios los que la hieren con sus movimientos. Pero entonces con la boca pegada a su mano comienza el sentido inverso de su frase. Desconstruye la frase, de palabra en palabra, de sílaba en sílaba, de letra en letra, de sonidos. Torciendo su fonética. Alterando la modulación en extranjero idioma se convierte. (DEL 30)

En una analogía poética, donde L. Iluminada es comparada con un vestido, se entrevé lo que el lenguaje representa para nuestra autora. DE juega con su personaje y a través de él desconstruye el mecanismo de la escritura, de esta manera L. Iluminada representa la escritura en su proceso, es por eso que ella se forma del vestido, las ramas de los árboles, los elementos físicos de la plaza:

Cada uno de esos signos es descifable para ella. Podría así tejer innumerables historias tan sólo decantando la trama de su vestido de lana gris. Desemmarañar esa hebra para extenderla como escritura en la plaza. Retejer encauzando su colorido, el gris sobre el gris del suelo puede tentarla.(...) Subir hasta los árboles y rompiendo las ranas, completar con ellas la novela. (DEL 93)

Esta manera de narrar que entrecruza la escritura y el cuerpo borra las líneas de significación y permite crear en *Lumpérica* un descentramiento lingüístico que va anulando el sentido único de la escritura. Con esto nos referimos a la dispersión de los significados y a la capacidad de unir cuerpo y escritura como parte de un solo proceso.

Para una escritura como la que propone DE en *Lumpérica*, es indispensable la participación absoluta del lector. Al ser una novela que se apoya en la ambigüedad, el lector es parte

⁸ N. Richard, “Tres funciones de escritura...” en *Una poética de literatura menor...* p. 38.

fundamental en la creación de significantes dentro del texto. Siguiendo a Wolfgang Iser⁹ recordemos que de la interacción entre lector y texto depende la realización efectiva del proceso comunicativo que se origina dentro de la obra.

Por supuesto, no todo recae en la subjetividad del lector, no se puede realizar una obra literaria desde el plano psicológico y de las experiencias del lector. El lector actualiza las perspectivas propuestas por la obra cuando ésta así lo dirige, en este caso, nuestra autora conduce este movimiento gracias a las sugerencias que plantea en el relato.

En *Lumpérica* esta concretización de perspectivas, aparece bajo la forma de comentarios, indicaciones y errores que una mirada narrativa propone al lector. La reconstrucción de las escenas de la novela se suceden gracias a las perspectivas propuestas por el texto pero que sólo adquieren realización en la imaginación del lector. Así por ejemplo:

Indicaciones para la segunda escena:

Hacer que resalte el privilegio del sonido inmediatamente que se ha producido la herida por medio del estatismo de la imagen. Solamente se filmará en planos medios y tomas aéreas. La fuerza de la secuencia es el grito que será contrastado con el descompromiso facial. La indiferencia relativa. (DEL 19)

Un texto como *Lumpérica* forzosamente exige un lector activo que ponga en movimiento los elementos y estructuras de las cuales se vale esta narradora para presentarnos su muy particular visión de la escritura y de todo aquel proceso creativo. Toda actividad que manifieste el lector debe estar encaminada por el propio texto, de tal suerte que se generen nuevos acercamientos al texto leído y no que predomine sólo la visión del autor.

Lumpérica aparece entonces como un texto por reconstruir gracias a las múltiples combinaciones que el lector puede hacer con las secuencias/ acciones. El propio argumento manifiesta diversas alternativas, dependiendo de la mirada que le interese al lector (sea ésta cinematográfica, narrativa o teatral) y es indudable que la aparición de espacios en blanco dentro del relato, están colocados para solicitar la colaboración del lector, en una suerte de estrategia narrativa. Veamos un ejemplo:

El varón, ese potro indecente que la inscribe:

su ciudadano lastre

que lo hereda

esa carne que incubada en otra carne tiembla y presta su anca: como larva se reptaba hasta la plaza + [...]

salta el chorro

le inunda la cerviz(DEL, 82)

⁹ W. Iser, "La interacción texto-lector..." en *En busca del texto*, p. 351 y ss.

El empleo de esta figura retórica funciona como una marca de silenciamiento, es decir, el vacío promovido por estos blancos infiere aquel lenguaje que se desea crear desde la imaginación del lector. Por otro lado, funciona como una marca ideológica de la propia DE, es decir, por medio de los *blancos* se explicita el ambiente de censura de la época pues “la pausa correspondiente al blanco [...] será de índole intelectual si su duración se emplea en sondear un problema planteado por los términos explícitos del texto, lo que se realiza ‘mediante un esfuerzo de inteligencia’...”¹⁰

Es evidente que en varias ocasiones, la inclusión de los *blancos* genera otras alternativas para la recepción del texto, ya que le permite relacionar los diversos enfoques del relato con la actividad del lector pues éste sabe que debe conectar las estructuras internas de la novela si desea, efectivamente, extraer algún significado.

...para mí la literatura sigue siendo más que una entretención un generador de conflicto. Debe ser un trabajo serio para el lector. Me niego a aceptar que la literatura se consuma como un chicle o que requiera menos esfuerzo que ver una película de esas que circulan en video-cassette. Me gustaría que al menos el lector trabaje un momento con el texto¹¹

Es quizás por esta razón que DE “provoca” al lector cuando crea un texto que cuestiona los límites de lo verosímil para encadenar, a través de varios dispositivos, (cine, teatro, fotografía, poesía) otro método de producción de sentido que minimice el sentido referencial del texto y de esta manera permita la inclusión abierta del lector para crear sus propios significados a partir del texto.

Lumpérica es la primera expresión de ruptura literaria de la escritora que trabajamos. Esta novela se encuentra alejada del carácter lineal de contar historias y para ello desarrolla atmósferas de fragmentación y ambigüedad a lo largo del relato.

Para DE el tema no es lo más importante, sino la manera de abordarlo, resulta evidente que a lo largo de la historia de la novela todos los temas han sido explotados; sin embargo, para esta escritora el trabajo literario consiste en la forma de desarrollarlo y esto puede darse a través del lenguaje, entre otros muchos mecanismos y cuya finalidad sería el anhelo por la experimentación narrativa.

¹⁰ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 83.

¹¹ S. Garabano y G. García-Corales, “Conversación con DE: desde *Lumpérica*...”, *Hispanérica*, p.71. (entrevista)

La espléndida actividad condensada en contar historias, no está en la línea de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales. Más importante me resulta ampararme en todas las ambigüedades posibles que me otorga el hábito de escribir con la palabra y desde allí emitir unas pocas significaciones.¹²

Otra de las opciones que sugiere *Lumpérica* es iniciar una apertura más real por los caminos del lenguaje y ello a través de una instancia narrativa que cuestiona el discurso convencional y de un a Para DE, un punto de interés fundamental, casi obsesivo, lo representa la escritura, ésta se convierte en una manera de representar el sentir colectivo que ha trazado la memoria reciente del pueblo chileno.

En *Lumpérica* la zona del lenguaje es saturada con múltiples quiebres estructurales y lingüísticos que denotan o intentan traspasar los códigos del orden y la convención y, en algunos pasajes juega con el sentido lógico del discurso que nos presenta el relato y esto es muy probablemente una característica del sentido experimental del texto:

¿S' entiende la fina raza con el quiltro¹³?

Labrada tan estudiada forma su correa fina, elaborada en talabartero oficio emerge: collar pa la perra/ señó pa ella/ amo/

Trompa o patrón pa la perra
su custodio que la protege de esos quiltros que la siguen. (DEL 85)

Este tipo de lenguaje cuestiona la legitimidad de los conceptos y acusa conflictos de interpretación que buscaron, en un primer momento, una fisura con lo que el discurso oficial impuso. Además, esta conformación lingüística, presente sobre todo en el capítulo cuarto, pretende denunciar el *reduccionismo* al que fue objeto toda expresión artística durante los años del militarismo, aunque es evidente que se trata de un juego con el lenguaje que busca metaforizar sobre la situación de L. Iluminada y los seres marginales que se encuentran en la plaza.

Por supuesto, esta escritura surge con la violencia de la toma del poder dictatorial y su principal objetivo fue contestatario, es por ello que el exceso de palabras modela el silencio impuesto y lo confronta desde su *descentramiento*, es decir, desde su no lugar en la cultura oficial:

Su señó es implacable
el amo d' esta perra —si tuviera— pa qué la incita en esa plaza que no cierra la puerta al quiltrero +

¹² D. Eltit, "Errante, errática" en *Una poética de literatura menor...*, p. 20.

¹³ Quiltro: (voz mapuche) perro ordinario// Adj. fig. fam. Aquel individuo despreciable y de ninguna importancia, Academia Chilena, *Diccionario del habla chilena*.

la cruza entre ellos es evidente que son el puro callejeo, el desmigajarse entre la plaza.(DEL 85)

Otro rasgo fundamental para el desarrollo del lenguaje en *Lumpérica* lo constituye la aparición de voces indígenas (sobre todo de origen mapuche) y de extracción popular como una forma de obviar la periferia cultural en la que se encuentra la protagonista. Además, es parte del anhelo de nuestra escritora por incluir aquellos discursos marginados por la cultura oficial.

Si observamos el capítulo cuarto, sobre todo en 4.6, veremos que está constituido en su mayoría por voces indígenas. En este apartado (4.6) L. Iluminada es comparada con una perra y su deambular por la plaza con el quiltrerío (jauría):

al *quiltrero* la misma perra pa escapar del lazo [...]
quena o *trutruca*, el *quiltrero* [...]
/danzante *machitú* [...]
machil mater se encumbra pa los *quiltros* [...]
el pecho se l'electrifica la *ruca* asola [...]
el *toqui* al señó...¹⁴ (DEL 86)

Desde el punto de vista temático, estos términos nos remiten a un cruce idiomático que se gestó desde la Conquista, cuando el idioma de los españoles se constituyó en el oficial al dominar las lenguas indígenas por las armas, la fuerza y la religión y, más aún, al convertirse el mestizaje en una forma común, donde el padre —siempre ausente— por ser español y la madre indígena transgredida en todo su ser, motivaron los cruces multilingües que marcan el lenguaje de cualquier latinoamericano.

Ante este panorama de transgresión, el lenguaje de *Lumpérica* permite una refecundación de ambos lenguajes (español e indígena) y lo incluye en su discurso como parte de la situación marginal de América Latina y por supuesto, como uno más de los discursos olvidados por la cultura oficial.

La crítica Sara Castro-Klarén explica que de la disposición estructural de *Lumpérica* aparece ese carácter incómodo o mejor dicho, anticonvencional que desde luego, experimenta el texto, dicha crítica nos explica que “su presentación tipográfica, que enfatiza los quiebres abruptos, los fragmentos sin marco, o el espacio en la página, sirve como un constante

¹⁴ De acuerdo con el *Diccionario del habla chilena*: machitú: ceremonia religiosa en que tiene papel principal los machis. Ruca: choza de los indígenas. Toqui: cacique, caudillo mapuche. Trutruca: instrumento musical predilecto de los araucanos (corneta). Todos son vocablos mapuches. El subrayado es nuestro.

recuerdo de la incomodidad de la novela respecto de convenciones novelísticas heredadas o esperables.”¹⁵

La transgresión del lenguaje promovida por nuestra narradora es una actividad que cuestiona sus propios límites y significa cambiar el horizonte de partida del ejercicio crítico y del discurso marginal para emerger con otras palabras y conceptos que den cuenta de la inoperancia de los poderes totalitarios y que por supuesto, refuercen este anhelo por la experimentación narrativa.

El espacio lingüístico que propone DE está hecho de aperturas sintácticas y semánticas que mutilen la imposición política y cultural y, de esta manera abrir otros márgenes para la novela. En la dictadura la creación artística se vio silenciada y las palabras casi suprimidas, pero esta escritora demostró que gracias a un “derroche lingüístico”¹⁶, el vacío cultural se podía disminuir con la apertura del lenguaje que, en su diversidad, liberara el sentimiento colectivo de represión.

1. El cuerpo y la escritura

En otro nivel de lenguaje, exento a la conformación tipográfica o al plano del vocabulario o la sintaxis, el relato en *Lumpérica* atrae e invade el cuerpo de L. Iluminada como significante lingüístico, como una parte más de esta experimentación con el lenguaje. En esta novela, la protagonista cobra importancia al someterse y crear desde ella misma el lenguaje:

Hasta que después empiecen a superponerse grito sobre grito y se anexe también la voz de ella [L. Iluminada] hasta la distorsión extrema. [...] La fuerza de la secuencia es el grito que será contrastado con el descompromiso facial. La indiferencia relativa. Por esto la nueva bautizada *revertirá el gemido primigenio*. (DEL 19 el subrayado es nuestro)

Los signos que constituyen la identidad de L. Iluminada son vistos desde su situación marginal, no sólo en el sentido social y político, sino que esta precariedad se une al lenguaje para romper con los códigos discursivos tradicionales: “Pero tampoco vamos a decir que esto es escoria. Nada de eso: construcción de una narración transitoria que asume como modelo a

¹⁵ S. Castro-Klarén, “Escritura y cuerpo en ...” en *Una poética de literatura menor*, p. 98.

¹⁶ Términos utilizados por S. Lorenzano *vid.*, “La nueva escena chilena y el golpe de 1973...” en *Medio siglo de literatura latinoamericana...*, p.412.

una *desarrapada*.” (DEL 96, el subrayado es nuestro) L. Iluminada es la unión y representación del cuerpo y el lenguaje para formar una escritura que exprese la orfandad existencial que se manifiesta a lo largo del relato.

De esta suerte, la escritura de *Lumpérica* propone un nuevo escenario: el cuerpo como una mirada y un recuento para acercarse al lenguaje. En la instancia corporal se sitúa la escritura “a la que la protagonista (y proto-agonista) accede desde su cuerpo. Cuerpo y escritura son una materia significativa paralela, el proceso que decide la significación.”¹⁷

Esta significación tiene su origen en el sentido lúdico que nuestra autora propone para acercarse a un texto narrativo. Así como la plaza se convierte en página: “ella no era un adorno para la plaza sino a la inversa: la plaza era su página, sólo eso.” (DEL 92) de la misma manera L. Iluminada se convierte en la propia escritura: “—enteramente significativa— se interroga a sí misma en lenguaje poético y figurado. Rompe su modelo, se erige en capítulo.” (DEL 93)

A través de frases como las arriba citadas, DE juega con los distintos niveles del texto pues la coherencia del discurso parece romperse y, desde esta ruptura, proyectar un espectáculo de representación de la escritura que se fundamenta en la profunda relación con el cuerpo, la relación lenguaje-cuerpo moviliza los sentidos y de esta manera, las lecturas únicas.

La percepción del cuerpo como lenguaje tiene otra instancia que lo marca y lo constituye: el dolor. El cuerpo de L. Iluminada es señalado, a lo largo del texto, por el dolor físico y a través de este dolor, el cuerpo adquiere otra significación para formar su escritura.

En la tercera escena de la novela, L. Iluminada deja caer su mano sobre el fuego, el cuerpo sufre el dolor de la quemadura y al torturarlo explora su propia voz para unirla a la instancia del grito de la segunda escena y es por ello que “toda palabra sea entonces idéntica a la fulguración corporal al rehacerse en otro espacio con la plaza como telón.” (DEL 33)

El cuerpo escrito indaga en la conciencia del dolor para hacer surgir las palabras, por esto, el discurso de *Lumpérica* se va articulando de acuerdo con el movimiento corporal de la

¹⁷ J. Ortega, “DE y el imaginario de la virtualidad” en *Una poética de literatura menor...*, p.60.

protagonista (las escenas-acciones que desarrolla) para desplegar el lenguaje desde un cuerpo sometido al dolor.

La escritura de *Lumpérica* se traduce como una *puesta en escena*¹⁸ de la expresión corporal de L. Iluminada. Al mismo tiempo, resulta paradójico que la protagonista sólo utilice el lenguaje para emitir las palabras “tengo sed” todo lo demás sólo serán murmullos, gemidos y gritos como elementos pre-textuales, ya que la conformación de la escritura funcionará en relación con el cuerpo:

Lumpérica convoca la escritura sobre el cuerpo –se escribe acerca del cuerpo, pero también se escribe encima del cuerpo (los cortes o la luz que proyecta el luminoso son diferentes tipos de escritura)— y la escritura que nace de las incisiones del cuerpo (¿las palabras las suturan?).¹⁹

El cuerpo es otro elemento experimental y de ruptura con lo convencional en *Lumpérica*, este rasgo lo constituye la inclusión de una fotografía de la propia DE al inicio del capítulo octavo titulado “Ensayo general”. La imagen muestra a nuestra autora con los brazos cortados y vendados y esto nosotros lo consideramos una metáfora del quiebre sintáctico que plantea la novela.

Siguiendo las reflexiones de Eugenia Brito, coincidimos junto con ella que “la novela propone la ampliación del soporte lenguaje al cuerpo mismo fotografiado y ocupado como material de trabajo, como un código más entre otros subcódigos, que son tomados, usados y desechados como remanentes de una letra que falta en todas las operaciones realizadas por *Lumpérica* a nivel del relato y del meta relato”.²⁰

La colocación de la fotografía nos permite suponer que simbólicamente la distribución de la sintaxis fusiona los términos y la estructura semántica a través del cuerpo cortado de la propia autora y del sentido lúdico de la fonética que aparece en las primeras líneas de este capítulo: “Muge/r/apa ...vac/a-nal... la fobia d es/garra... (DEL 142-143)

La ruptura con el código lingüístico tradicional responde a la necesidad política-literaria de liberar, tanto al cuerpo oprimido por el autoritarismo, como a la novela de los modelos

¹⁸ Recordemos que en *Lumpérica* el término *escena* adquiere una significación muy particular pues a través de ellas se realizan las acciones de la novela. Para más información sobre el tema, véase S. Lorenzano, “Por una escritura marginal”, p. 8

¹⁹ S. Lorenzano, “Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica*...”, *Revista Iztapalapa*, 37, p. 164.

homogéneos y dominantes y es por ello que se representa a través de los brazos cortados, en tanto cuerpo dolido como también manifestación ideológica, pues como bien afirma Eugenia Brito:

“Ensayo General” en que la rotura de la piel coincide con la rotura –la ruptura— de la sintaxis y con la ruptura de un sentido único, globalizante, que abarque todos los planos narrativos integrados por esta novela.²¹

Además, la disposición de la fotografía al inicio de un capítulo que rompe con la sintaxis convencional alude a la anulación de los ejes posibles y lógicos del relato pues la finalidad es abrir los espacios de los significantes para crear, desde la instancia del corte en los brazos las diversas fracturas sociales y políticas. Siguiendo las reflexiones de S. Lorenzano, coincidimos junto con ella que:

El *corte* en términos de la visualidad que propone la inclusión de la foto en un texto escrito, puede ser asociado con los *cortes* en la piel, con el lenguaje que *corta* las propuestas enunciativas tradicionales, con la estructura fragmentaria –*entrecortada*— de la obra en conjunto, con el *corte* en las expectativas del poder que significa que los lumpenes tomen una plaza...²²

Lumpérica es una novela de corte rupturista pues de alguna manera fracciona los esquemas de la narrativa tradicional, y no sólo por el lenguaje que es una revolución en sí mismo, sino también por la estructura tan disímil en la que se mezcla lo narrativo con lo poético y lo cinematográfico, donde la palabra “escena” tiene varias connotaciones y en algunos casos debe tomarse literalmente.

En este juego con el lenguaje es muy difícil deslindar los elementos poéticos que subyacen en la novela, pues todo el tiempo se desdoblan en múltiples facetas, incluso el orden en que se disponen las oraciones tiene su peculiaridad ya que este arreglo de la sintaxis tiene también el objetivo de cuestionar la forma convencional de la novela y su propio carácter experimental.

²⁰ E. Brito, *Campos minados...*, p. 168.

²¹ *Ibid.*, p. 172.

²² S. Lorenzano, “Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica*”, *Revista Iztapalapa*, 37, p. 163-164.

Capítulo cuarto

IV. Transgresión sexual

La educación y la cultura femenina tradicional asumían, como idea central, el contexto patriarcal que desde la influencia de un tipo de moral, reservaba los espacios privados únicamente para la mujer, en oposición al hombre que dominaba los espacios públicos. Esta dicotomía se mantuvo durante mucho tiempo y fue hasta los años sesenta que realmente se suscitó, a nuestro juicio, una revolución para la condición femenina en todos los ámbitos de la vida.

La tradición cultural ha impedido el conocimiento de una imagen femenina libre y que se constituya desde ella misma; la formación moral y educacional de las mujeres en el patriarcado, suponía la prohibición de conocer, desarrollar y experimentar su sexualidad. Poco a poco, surgieron las voces de mujeres que buscaban en el conocimiento de su sexualidad, la mejor manera de desarrollarse autónomamente y de apreciar su propia identidad.

La apertura de una nueva educación que se fundamentó en la igualdad y la independencia motivó la posibilidad de una nueva conciencia de identidad, a través de ésta, la conformación de otra percepción del sujeto femenino y su carácter sexual. La emancipación femenina se ejercita desde la exploración del cuerpo-mujer y a partir del reconocimiento de su condición opresiva.¹

Para DE las condiciones de opresión en que habita la mujer tienen salida, en *Lumpérica*, a través de la investigación y la auto-exploración del cuerpo femenino en todas sus dimensiones. L. Iluminada recorre con sus movimientos y diversas poses corporales el erotismo y placer sexual inherentes a su condición femenina:

L. Iluminada en el centro de la plaza empieza otra vez a convulsionarse. [Los pálidos] atentos, fijan sus miradas en el bautizo, mientras el luminoso acomete directo en ella 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. (DEL 7,8)

La necesidad de construir un sujeto femenino autónomo, lleva a esta escritora a indagar los diferentes registros que, desde la ruptura con lo patriarcal, promuevan otra identidad sexual,

¹ Estas ideas han sido tomadas, principalmente, de un texto de G. Hierro titulado *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, p.78 y ss.

social, política y cultural para la mujer. Por consiguiente, nuestra narradora infringe las leyes morales convencionales al conformar un ritual erótico dentro de la novela.

Los roles sexuales que en la sociedad patriarcal ha desarrollado desde siempre la mujer, es un tema que apasiona a esta escritora. Sin abordar cuestiones propias de la corriente feminista –pues no es esta la perspectiva de DE— ella intenta ubicar, en este texto, una preocupación constante por la identidad femenina y su sexualidad. Desde luego, su mirada narrativa se posa en las características que impidieron, en un lejano pasado, la apertura sexual de la mujer, para revertirlas.

Por esta razón, la protagonista se manifiesta en medio de una intensa sexualidad que comprende cuestiones lésbicas (“y mis manos de madona abren sus piernas de madona y la laman” DEL 25), auto-eróticas o masturbatorias (“...mientras sus propias manos se acarician en profundidad perdiéndose entre sus huecos” DEL 10) y de carácter heterosexual (“Potranca en celo potro necesita” DEL 52) donde el cuerpo-mujer representa una identidad por explorar desde sus propios signos eróticos.

El cuerpo femenino en *Lumpérica* es el centro de una transgresión sexual y escrituraria que cuestiona “los roles sexuales vigentes, y los mecanismos sociales con que se ejerce el poder.”² Es decir, la influencia de un poder que se quiere social-familiar, cultural y político para emitir una tensión entre la relación dogmática-histórica de la sexualidad y los diversos roles sexuales que, libremente, puede desempeñar el sujeto femenino:

Throughout women's history female sexuality has been exploited, enslaved, repressed, controlled, and/or condemned under the auspices of patriarchal institutions. While the double standard allows men to escape the stigma of sex outside of marriage, traditionally for women, sex was –and for many, in many places, remains— synonymous with sin.³

Es en contra de esta historia de la mujer que nuestra novelista se rebela pues para ella la dominación del cuerpo femenino se desenmascara como un elemento más del ejercicio del poder. Para DE, el cuerpo femenino representa lo subordinado, aquello que se encuentra en los límites

² J. C. Lértora, “Presentación” en *Una poética de literatura menor...*, p. 14.

³ G. Norat, *Four latin american writers...*, p. 191.

de la hegemonía patriarcal. Y, desde su lugar como escritora, lucha por aquel “espacio social y cultural en el que se debate la mujer que escribe.”⁴

En la novela que nos ocupa, no es gratuito que nuestra autora haga aparecer a L. Iluminada en el centro de la plaza pública de Santiago de Chile. En el momento en que la protagonista se instala en este lugar y emite significados eróticos a través de su cuerpo, está buscando una nueva inserción y proyección del sujeto femenino en el ámbito de lo social:

En que el anochecer sustenta la plaza en su ornamento, para que ella [L. Iluminada] adopte en sí las poses tráfugas que la derivan hasta el cansancio, encendida por el aviso que cae en luz sobre el centro de la plaza [...] porque el frío en esta plaza es el tiempo que se ha marcado *para suponerse un nombre propio* [...] en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana. (DEL 7, el subrayado es nuestro)

Igualmente, por medio del cuerpo de L. Iluminada, esta escritora plantea la relación profunda que existe entre el cuerpo escriturario y la condición femenina de quien escribe, ya que la mujer que escribe ha ocupado, culturalmente, sitios de transgresión. Por supuesto, es esta situación la que DE desea cambiar a través de su escritura:

Nombres sobre nombres con las piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos de films (sic). *Las palabras se escriben sobre los cuerpos*. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos. (DEL 9, el subrayado es nuestro)

Es por ello que la exploración del cuerpo de la protagonista en *Lumpérica*, se muestra en su más absoluta sexualidad pues, a través de ésta, se infiere una situación política y cultural donde se indaga la independencia sexual de la mujer y la autonomía escrituraria de la propia DE.

En un texto de carácter subversivo y de aperturas simbólicas como lo es éste, es inconcebible que no aparezcan planteamientos referentes a la sexualidad femenina pero de una manera abierta, con cierto desenfado y retando el lugar tradicional desde el cual siempre ha sido visto el sexo femenino. Asimismo, impera esta situación por la propia condición femenina de quien lo escribió y de allí surge la necesidad de expresar lo sexual femenino.

Lumpérica plantea un erotismo subversivo ya que contiene registros sexuales que atacan la moral convencional. El placer y el dolor como una forma más de explorar la situación erótica de L.

⁴ D. Eltit, “Errante, errática” en *Una poética de literatura menor...*, p. 23.

Iluminada. Para expresar este desafío sexual contra la sociedad, DE se vale de su protagonista a la que sitúa en distintas posiciones corporales gracias a las cuales podemos entrever una cierta insinuación sexual (“...a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega.” DEL 11) y transgrede los tópicos de sexualidad que, de manera general, se le han impuesto a la mujer.

En este capítulo abordaremos aquellos mecanismos que permiten a DE transgredir la situación sexual de la mujer. Ellos son: la utilización de las palabras *madona* y *refrote* con una carga sexual, la asimilación de elementos cinematográficos (mirada voyeurista) y la luz que recorre el cuerpo y las poses de L. Iluminada para nombrarla.

1. El ritual erótico

En *Lumpérica* se va conformando, a través de secuencias-acciones, un ritual en el que L. Iluminada será nombrada nuevamente (otra identidad, pero libre de los prejuicios sociales/sexuales) bajo los efectos de la luz emitida por el anuncio publicitario de un edificio cercano. Para la realización de este ritual-bautizo, L. Iluminada necesita de la presencia del *lumperio* pues ellos son el margen de relación erótica que requiere para sustraerse de su antigua identidad sexual y de esta suerte iniciar otra perspectiva que parta de su auto-reconocimiento:

Gimen por luz, orgiásticos en sus convulsiones se masifican. Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser esta bautizada para que esos se distiendan como gemas. [...] Sumida en el éxtasis de perder su costra personal para renacer lampiña acompañada por ellos que, como productos comerciales, se van a ofertar en esta desolada ciudadanía. (DEL 8)

Este ritual aspira a contradecir el conocimiento del sujeto femenino tradicional. DE desea subvertir el discurso de control que se ha presupuesto para el sexo femenino. Para lograrlo, se vale de dos términos que implican, dentro del texto, una transgresión sexual al ser utilizados de una manera no convencional. Estas palabras son: *madona* y *refrote*.

Un punto de partida para el erotismo de esta novela, se concede con la aparición constante de una *madona* que representa un desafío a los tabúes de la sexualidad femenina. En 1.3 se presentan

pequeños párrafos cuya frase o línea final se refiere a la *madona*, estas líneas separadas que, en secuencia, nos hablan de una relación lésbica o una constante exploración por parte de L. Iluminada sobre su propio cuerpo:

y mi cara de madona busca su boca de madona y toca interior su lengua profana/ y mi lengua de madona moja su lengua de madona temblando/ y mis labios de madona sorben su pecho de madona con ansias/ y mi surco de madona busca su surco de madona infértil... (DEL 23-24)

Dentro de una atmósfera sexual, estas líneas profundizan una relación homosexual que implicaría una transgresión a la sociedad pues ésta no acepta con facilidad este tipo de relaciones. Es por ello que nuestra autora —en su búsqueda por liberar al sujeto femenino de los dogmas tradicionales-familiares— muestra ampliamente esas zonas de lo sexual reprimido y las convierte en un signo transgresor al mostrarnos la subjetividad erótica femenina.

Siguiendo las reflexiones de G. Norat, podemos afirmar junto con ella que “the female as desiring subject is lesbian and thus exercises autonomy by transgressing societal heterosexuality. In light of this, the constant repetition of the word ‘madona’ underscores the subversion of sexual and religious patriarchal ideology.”⁵

En estos términos sexuales, DE cuestiona la identidad del sujeto femenino y lo transgrede a través de su escritura, de allí surge el carácter plural de una lectura sexual que hace nuestra autora sobre la mujer. Pluralidad en el sentido que sugiere otros mecanismos para acercarse al cuerpo-mujer.

Otra característica dentro de la novela que permite a DE subvertir el orden genérico impuesto tradicionalmente a la mujer, lo constituye la proyección de L. Iluminada en una yegua, una vaca o una perra. A través de este efecto, nuestra autora desplaza la identidad genérica a una situación femenina específica: la atracción sexual que lo femenino/ hembra siempre ha despertado para el ser masculino/ macho, pero lo hace de una manera que permita desconstruir esos órdenes. En el patriarcado la mujer es el elemento decorativo, hermoso que debe generar, de manera obligatoria, el placer visual para el ser masculino:

⁵ G. Norat, *Four latin american writers...*, p. 200.

...para el lumpen dispuesto se mosquea [...] se mancha, se enancha, engorda, se robustece para soportar bien esa montada, se acerca los relincha, los muge raspa el cemento con esas pezuñas/ da trotes/ galopes para enardecerlos, *está tentándolos con esos asuntos* [...] sin la montada su facha es incompleta [...] el animal incita a que lo monten. (DEL 53, 55 el subrayado es nuestro)

Al incluir a la yegua como construcción del cuerpo genérico de L. Iluminada, esta escritora juega con la individualidad sexual y las oposiciones establecidas, es decir, masculino/ fuerte- femenino/ débil para mostrarnos que en la constitución de un sujeto femenino autónomo se encuentra el espacio de resistencia cultural y social.

Las poses de la yegua y sus *escarceos* que buscan explorar su propia sexualidad para alentar el contacto heterosexual, expone la capacidad para alterar las relaciones hombre-mujer; recordemos, “potranca en celo potro necesita” (DEL 52). De esta manera, las palabras “soportar bien esa montada” nos remiten a un acto sexual y “los asuntos” son las partes femeninas que, desde lo erótico, atraen al ser masculino: “y aunque no deja de exhibir sus ancas, como si esto fuese involuntario, sabe que todavía puede ser montada en pelo.” (DEL 54)

En otro registro erótico, implícito dentro del texto, se encuentra el carácter masturbatorio⁶ de L. Iluminada como una manera de enfrentar la auto-exploración femenina y desde allí liberar el cuerpo oprimido por los *roles* sexuales tradicionales. Para analizar esta condición erótica dentro del relato, es necesario tener presente un término que utiliza frecuentemente la autora: el *frote* y su variante el *refrote* que, en *Lumpérica*, se presentan (ambas palabras) bajo diversos vínculos sexuales:

Su vello púbico en las nalgas esa posterioridad frenética el refrote [...] No logró el displacer porque enteramente hermosa refrotó su pecho [...] Y los pálidos sí que saben darle a su vello púbico en el vello púbico frontal: el refrote [...] Su vello púbico en el torso el refrote: espasmos en los hombros cuello, brazos, cintura. ¿Qué me dices de sus pechos macilentos? Su vello púbico ascendente, la boca el refrote [...] el intenso y estúpido refrote (DEL 94-95)

De acuerdo con lo anterior, podemos observar la implicación conceptual de la palabra *refrote*, es decir, el sentido masturbatorio de las acciones realizadas por la protagonista que consisten en frotar, friccionar las partes del cuerpo para obtener placer. A nuestro juicio, esta acción del *refrote* indica la trayectoria sexual de L. Iluminada que DE transgrede pues de esta auto-exploración se cuestiona la capacidad autónoma del ser femenino.

⁶ Esta idea está tomada de G. Norat, *Four latin american writers...*

Por supuesto, el carácter masturbatorio es otra forma de explicitar en el texto, el deseo por infringir los medios típicos, las estructuras convencionales que ven en el sexo únicamente la heterosexualidad como meta. La transgresión sexual en estos términos, implica la formación de un nuevo “arquetipo femenino” que sea capaz de reconocerse y aceptarse en su propia sexualidad.

Otra condición que nos permite observar a L. Iluminada en su disposición sexual, lo conforma el dispositivo cinematográfico implicado en la novela. A través de él, la protagonista es observada y es por eso que “ella, plenamente teatral por la observación de sus movimientos” (DEL 11) realiza actos eróticos para ser vista por los pálidos y por la cámara cinematográfica que al filmar le prohíbe cualquier instante de intimidad.

El hecho de filmar las escenas eróticas de L. Iluminada se constituye, dentro del ritual/ bautizo/ filme, como otro signo de transgresión pues a través de la filmación se expresa la autonomía sexual. Las experiencias sexuales de la protagonista al ser filmadas adquieren otra relación pues el cuerpo aparece como el elemento principal, el medio eficaz de ofrecerse abiertamente al placer sexual y al regocijo de ser observada:

Lo hizo para la cinematografía: se paró/ ensayó la voz/ carraspeó/ lo intentó de nuevo/ hizo su número/ dijo la letra en francés/ con pronunciación miserable fue/ aprobada y célebre –asilada de Stras— con las cintas brillantes sobre la pelada; objeto de celos su canto. envidia su traje. ejemplo de arrojo su gesticulación. (DEL 76)

La visualización cinematográfica se convierte entonces en un conducto para atraer la mirada sobre su cuerpo erotizado, es decir, la atención de los *pálidos* y del lector. Gracias a la observación y filmación de sus movimientos emerge la condición *voyeurística* del lumpérico y del lector que ve en las secuencias filmadas la proyección de un “espectáculo erótico”⁷, este espectáculo conformará las secuencias del bautizo en el cual L. Iluminada será nombrada bajo otra identidad.

La escena principal en la plaza, con L. Iluminada esperando al lumpérico, es narrada y al mismo tiempo forma parte de una secuencia, la toma fílmica de una película. Al inicio del relato se

⁷ Para más información sobre el carácter *voyeurístico* en *Lumpérica*, vid. G. Norat, *Four latin american writers...* p. 195 y ss.

origina la primera escena-acción de *L. Iluminada*, la cual será observada por la cámara cinematográfica y todos sus movimientos eróticos filmados.

La cámara cinematográfica permite situar al lector desde otra perspectiva, no es ya el lector que lee sino el espectador que ve, que distingue cómo son y cómo se conforman los movimientos eróticos de *L. Iluminada*. El lector, de alguna manera, se encuentra en el papel del ser marginado que, desde la plaza, observa a *L. Iluminada*.

Por medio de la mirada cinematográfica nos enteramos de los acontecimientos en la plaza y podemos observar que el dolor, el placer y el grito son instancias que, dentro de lo erótico, delimitan la situación de *L. Iluminada*. Es decir, el dolor y el placer se confunden en un grito que será filmado como un elemento erótico de *L. Iluminada*:

Estrella su cabeza contra el árbol.

Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con la frente dañada –sus pensamientos- se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas *y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis.*

Se exhibe esperando la caída del luminoso sobre la herida: ... (DEL 15)

En este contexto, resulta obvio que el éxtasis al que se refiere este párrafo es, indudablemente, la culminación sexual, el placer libre producto de un sujeto femenino autónomo.

El ritual erótico en *Lumpérica* es finalmente el recorrido por el cuerpo para desde este lugar obtener un reconocimiento (y un cambio) de la posición tradicional del sujeto femenino. En esta novela, DE se cuestiona por la identidad sexual femenina, es decir, indaga las posibilidades de llegar a una identidad auténtica, liberada de las presiones y opresiones de los ritos sociales.

Para llegar a un conocimiento profundo de la condición sexual femenina, nuestra autora propone la asimilación de las posibilidades sexuales (lesbianismo, masturbación, heterosexualidad) y el reconocimiento del cuerpo para enfatizar la relación libre de ambos, cuerpo y sexo y de esta manera manifestar la disconformidad ante las lógicas del poder totalitario.

Es cierto que la herencia cultural ha mantenido a la mujer en una situación reprimida y es contra esta cuestión que nuestra autora propone la sexualidad desde la marginalidad en que está situada L. Iluminada, por medio de ella ejemplifica el anhelo a expresar –de forma legítima- la autenticidad femenina en su relación simbólica con el mundo. Esta escritora también plantea, a través de este texto, la ruptura –ya necesaria— con las estructuras de una moral convencional, quizás por esta razón, la protagonista se muestra en “indecentes movimientos”.

Si hay algo que me abruma, que me cansa, es la estructura burguesa, y creo que es casi un deber político perturbarla. Perturbar esa condición tan monolítica y tan estrecha que te impone la sociedad burguesa. Y la perturbarás con simulacros, con máscaras, a través de la parodia, de la mimesis, para reenfocar críticamente la sociedad burguesa.⁸

2. El luminoso y lo erótico

En *Lumpérica* las acciones realizadas por L. Iluminada están motivadas por la luz que irradia un anuncio publicitario cercano a la plaza; el cual, dentro del relato, es llamado el luminoso. Desde la primera página se nos informa que la protagonista “espera ansiosa el luminoso y por eso se remueve entera cuando se siente tocada, con el pecho agitado y los ojos húmedos. El luminoso no se detiene.” (DEL 7)

A partir de este momento, la luz neón del anuncio publicitario y el carácter erótico de L. Iluminada (ejemplificado en sus poses y movimientos) se involucrarán en una relación profunda que supondrá una nueva identidad para la protagonista. Al mismo tiempo, la luz conducirá las acciones realizadas por L. Iluminada pues ella estará obsesionada por esa luz orgiástica: “Era simplemente la atracción de la luz” (DEL 190)

El luminoso es también un dispositivo de escritura, pues a través de la luz neón L. Iluminada y los pálidos se adueñan de un escenario (“La calle aparece así como un escenario desde la plaza y por eso mismo, los peatones, actores que lo cruzan. Es un escenario fantasmagórico en su desolación, en su vacío...” DEL 186) La plaza que los convoca gracias a la luz artificial del anuncio. Esta escritura será conformada con el cuerpo erotizado de L. Iluminada que sólo

⁸ J. Chapple. “DE y las errantes maquinarias del juego”, página web, (entrevista)

adquiere movilidad al ser tocada por esta luz y al posar su mirada obsesiva: “y cayó en una especie de embeleso que le impedía cambiar el rumbo de su mirada.” (DEL 190)

El anuncio publicitario que está ubicado en el edificio más alto que rodea la plaza, juega un papel fundamental para el ulterior desarrollo de la novela. La luz es un elemento importante dentro de la conformación del ritual-bautizo en el que se gestan los movimientos de L. Iluminada. Este anuncio publicitario proyecta una fuerte luz neón cargada de intermitencias, dicha luz se refleja en el vestido de L. Iluminada y forma letras, es decir, la propia escritura de la novela:

Letra a letra, palabra por palabra, en esa horas en que gastó su mirada dejando ir sus ojos sobre los neones; evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letra. (DEL 191)

La luz forma letras al reflejarse en el cemento de la plaza y en el vestido gris de L. Iluminada. Esta situación permite la recreación de una nueva identidad para los seres marginados que se encuentran allí, identidad que por supuesto, proviene del ritual erótico y para la conformación de éste es imprescindible la luz que los nombra:

Están esperando su turno, para que el luminoso los confirme como existencia, es decir, los nombre de otra manera: renacen así en este transcurso purificante[...] Por eso merodean en la plaza que los contiene hasta la luz, remitiéndolos hasta la felicidad antigua. Incubados de nuevo, la tecnología les da vida. (DEL 16-17)

En este sentido, la luz es también otro lenguaje que los nombra y los une en la conformación del ritual, “donde la identidad prefijada se disuelve en el ‘contraluz’. Por eso, el aviso luminoso de la plaza es lo que hace al personaje ‘iluminada’, a la vez hecha por la luz del artificio y por la figuración escénica. En la plaza ella asume ‘un nombre propio’, esto es, otro nombre, porque la luz del letrero la re-nombra como parte del paisaje (suplementario) de la plaza (margen del discurso) que, a su vez, le da su ‘identificación ciudadana’...”⁹

Esta identificación (sexual, social) proyectada por la luz, permite crear una subversión de carácter sexual pues en la medida en que la luz recorre el cuerpo de L. Iluminada ella mostrará una serie de movimientos eróticos que transgreden la moral convencional: “Cualquiera puede constatar sus

⁹ J. Ortega, “DE y el imaginario de la virtualidad” en *Una poética de literatura menor...* p. 56.

labios entreabiertos y sus piernas extendidas sobre el pasto –cruzándose y abriéndose— *ritmicas en el contraluz*—“ (DEL 7, el subrayado es nuestro)

De esta manera, la luz y el cuerpo lograrán la inmersión de L. Iluminada en el ritual que de noche se efectuará en la plaza. El cuerpo de la protagonista es el espacio en donde se señala la resistencia a las tradiciones sociales desde las cuales ha sido visto el sujeto femenino. Cuando L. Iluminada se detiene en el centro de la plaza, atrapada por la magia de la luz que imprime letras sobre su vestido, está depositando un gesto subversivo, esto es, se adueña de la plaza y desde allí emite diversas significaciones que liberen el cuerpo femenino oprimido:

Porque renacer es extraer el momento de la caída, el vicio que posaban y dejarlo es el máximo sacrificio para que la plaza –como lugar solícito— chupe en sí sus impudores y hervida sea el lugar de la memoria, cuando perdidos y desesperados arrastraban sus cabezas contra el pasto antes que el luminoso les diera vida. (DEL 22)

Siguiendo las reflexiones de Raquel Olea podemos afirmar junto con ella que “los cuerpos de *Lumpérica* existen sólo en cuanto objetos cercados por el haz de luz que los configura como espectáculo focalizado, como espacio teatralizado en la estetización de lo victimado de cuerpos en acoso.”¹⁰

Estos cuerpos en acoso permiten construir, textualmente, una identidad lastimada y fragmentada guiada por la luz del luminoso. Es decir, en *Lumpérica*, el grito (“deja oír un aullido y su voz aguda se expande y prolonga en la oscuridad” DEL 16) la mano en el fuego (“Ha quemado su mano en la incipiente pira y su carne ennegrecida le encoge la piel.” DEL 30) y la cabeza rapada (“Ya el pelo estaba pegado al casco de su cráneo [...] A pedazos aparecía su casco blanquecino. Los huecos en su cráneo eran notorios.” DEL 194) permiten imaginar a una mujer-protagonista en medio del dolor y el placer como punto de partida de un ritual erótico motivado por la luz artificial.

En otro contexto, este dolor –marcado por el luminoso y cuya finalidad es meramente sexual (culminación del placer)— nos remitiría a un cuerpo que a través del sufrimiento explora y ejemplifica la represión/ explotación del sujeto femenino: “Eltit apparently uses her body as

¹⁰ R. Olea, “El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura...” en *Una poética de literatura menor...*p.90.

artistic slate onto which she symbolically inscribes the pain and suffering that comes with sexual exploitation.”¹¹

En *Lumpérica* entonces, la luz se inscribe bajo diversas perspectivas: a) la luz como *hilo conductor* de las acciones realizadas por L. Iluminada, b) el luminoso que nombra a la protagonista, c) el placer y obsesión por la luz como un productor de movimientos eróticos y d) la inclusión del luminoso como referente escriturario/ literario al imprimir letras en el cuerpo de L. Iluminada.

Estas cuatro características permiten crear, en la novela que nos ocupa, la identidad luz-cuerpo y su relación erótica. Esta luz que inunda la plaza con sus evocaciones de neón marca el desarrollo erótico de L. Iluminada y permiten a DE conformar una escritura que se inscribe desde el cuerpo y por supuesto, desde su condición de escritora femenina.

Con el surgimiento de la noche, aparecen las luces de los faroles de la plaza y la luz neón del luminoso. Gracias a esta luz, la protagonista se muestra en poses eróticas, éstas permiten a nuestra escritora exponer su disidencia en cuanto al papel que ha desempeñado la mujer, es decir, “la mujer de la novela [...] encarna signos de desacato con respecto a ese ideal femenino, [vida doméstica] sugiriendo no sólo la duda sino la negación del dominio de dicho discurso.”¹²

La oposición a este discurso hegemónico es lo que ha motivado a nuestra escritora a conformar, desde un plano disidente, una escritura que transgreda los diversos órdenes de índole político, escriturario y sexual.

Para DE la mujer no es ni prostituta ni virgen, es la combinación compleja de ambas y sólo en la medida en que pueda conocerse ella misma, que sea capaz de auto-explorarse y confirmarse como sujeto femenino autónomo (todo ello a través del reconocimiento de su propia sexualidad) reivindicará la postura femenina que la sociedad patriarcal y/ o burguesa le ha concedido.

¹¹ G. Norat, *Four latin american writers...*p. 207.

¹² G. García-Corales. “La desconstrucción del poder...” en *Una poética de literatura menor...*p.117.

En su preocupación por las posibilidades de existencia de una cultura refractaria al orden impuesto, esta autora se une al Colectivo de Acciones de Arte y desde allí, comienza su batalla personal contra el sistema. A nuestro juicio, este grupo artístico y cultural –de corta vida— fue vital para el desarrollo posterior de los espacios culturales y de creación artístico-literaria para el pueblo chileno. Esta aseveración se fundamenta en el análisis de las diversas *acciones de arte* realizadas por el grupo, las cuales promovieron otra orientación del carácter experimental del arte y la literatura que se elaboraba en ese tiempo.

La fractura política del año de 1973 encauzó nuevos “aires” para la actividad cultural chilena. DE estuvo sumergida en este proceso y este hecho significó una rebeldía contra todo poder que se fundamenta en la violencia como forma de legitimar su gobierno. Para nosotros, este suceso nos permite concebir a nuestra escritora como una mujer que, desde su lugar de escritora, combate por aquellas ideas que permitan liberar al ser humano de la opresión. *Lumpérica* es un signo transgresor dentro del ambiente político y social de los años ochenta pues quebranta diversos temas sociales que en ese tiempo se encontraban fuertemente polarizados, pensamos por ejemplo en la inclusión de grupos marginales (el lumperio de la novela) o el erotismo latente en el texto.

En el aspecto sexual, que es otro tema recurrente en *Lumpérica*, esta escritora plantea una subversión contra la moral convencional. DE infiere que la situación del sujeto femenino no ha sido la idónea y, para cambiar las posibilidades de la mujer en la sociedad, se vale del erotismo. Gracias a él, la novela que nos ocupa plantea posibles resistencias y cambios para la identidad femenina pero ello sólo será posible en la medida en que se reconozca en su diversidad sexual.

Lumpérica, resulta innegable, es una novela que cuestiona los mecanismos tradicionales de la escritura y también la crisis nacional que se gestó en el tiempo de la dictadura. Igualmente, esta novela debate sobre la situación patriarcal de la mujer (sumisión, rechazo, actividad doméstica exclusivamente) y las posibilidades auto-eróticas de la misma como una forma de iniciar su reconocimiento. No obstante, lo que ha permitido a DE incluirse como una de las mejores escritoras latinoamericanas, es el carácter innovador de su discurso que desde la marginalidad, sugiere otra perspectiva para la mujer-escritora y se ha convertido en una voz reconocida por sus esfuerzos para conformar una escritura que se opone a la literatura convencional.

Apéndice

Datos biográficos de Diamela Eltit.

Diamela Eltit González nace en Santiago de Chile en el año de 1949, de descendencia palestina por la línea paterna y madre de tres hijos. Cursó estudios de pedagogía del español en la Universidad Católica de Chile y tiempo después obtiene la licenciatura en la Universidad de Chile (1976), graduándose de Licenciada en literatura.

En esos años se interesó especialmente por la función intrínseca de la lengua española y sus motivaciones literarias estuvieron enfocadas hacia la literatura española de los Siglos de Oro. Fue también profesora de la Universidad Tecnológica Metropolitana y del Instituto Profesional de Santiago de Chile.

Desde 1972, y por algo más de una década, trabajó como profesora de español en la escuela secundaria. En 1981, su instalación de video “Traspaso Cordillerano” se mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes y obtuvo el Gran Premio de Honor.

En el año de 1979 participa en la fundación del Colectivo de Acciones de Arte, CADA junto con el poeta Raúl Zurita, dos artistas plásticos: Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y el sociólogo Balcells.

En 1985, Diamela Eltit obtuvo la Beca Guggenheim y la Beca del Social Science Research Council. En el año de 1993 recibió el premio José Nuez Martín, otorgado por la Fundación homónima y el Instituto de Letras de la Universidad Católica por su novela *Los vigilantes*.

Fue Agregada Cultural en México durante el gobierno del presidente Patricio Aylwin (1990 – 1994). Ha ofrecido conferencias en Francia y Canadá e impartió un curso de literatura hispanoamericana y un taller literario en la Universidad de Columbia, Estados Unidos. Dictó conferencias sobre su novelística en la Universidad de Berkeley (California), en el Barnard College y en la Sociedad de las Américas (Nueva York) en el año de 1996. Ha publicado seis novelas:

Lumpérica 1983, traducción en inglés 1997; *Por la patria* 1986; *El cuarto mundo* 1988, en inglés 1995; *Vaca sagrada* 1991, en inglés 1995; *Los vigilantes* 1993; *Los trabajadores de la muerte* 1998. Y dos trabajos de corte experimental: *El padre mío* (1989) donde recoge el habla de un marginado y *El infarto del alma* (1995), trabajo conjunto con la fotógrafa Paz Errazuriz .

Por último, sólo nos queda agregar que es considerada una de las figuras más destacadas de la narrativa actual latinoamericana y, uniéndonos a la opinión de Matías Rafide, consideramos que “Diamela Eltit es incuestionablemente una escritora para minorías literarias”. Actualmente vive en Argentina y está casada con Jorge Arrate.

Bibliografía

Diamela Eltit

NOVELAS

- ---: *Lumpérica*, Las ediciones del ornitorrinco, Santiago de Chile, 1983. También está publicada por Planeta Argentina. Traducida al francés en 1993. En inglés, 1997.
- ---: *Por la patria*, Las ediciones del ornitorrinco, Santiago de Chile, 1986.
- ---: *El cuarto mundo*, Planeta, Santiago de Chile, 1988 (Colección Biblioteca del Sur) En inglés, 1995.
- ---: *El padre mio*, Francisco Zegers editor, Santiago de Chile, 1989.
- ---: *Vaca Sagrada*, UNAM, México, 1992 (primera edición en Planeta Argentina, 1991 Col. Biblioteca del Sur y en Col. Rayuela Internacional, 1992)
- ---: *Los vigilantes*, Editorial Sudamericana Chilena, Santiago, 1994.
- ---: *Los trabajadores de la muerte*, Seix Barral, Santiago de Chile, 1998 (Col. Biblioteca Breve)

ARTÍCULOS

- ---: “Los aristas del congreso” en *Escribir en los bordes*, comp. por Carmen Berenguer, Cuarto propio, Santiago de Chile, 1994, pp. 15-16.
- ---: “Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura”, *Debate feminista*, año 5, Vol.9, mar 1994, pp.25-50.
- ---: “Cuerpos nómadas”, *Debate feminista*, año 7, Vol. 14, octubre 1996, pp. 101-117.
- ---: “Quisiera”, *Taller de letras*, Revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 24, nov 1996, pp. 205-208.
- ---: “Las dos caras de la moneda”, *Revista de crítica cultural*, 17, nov 1998, pp.28-31.

- ---: "Acerca del hacer literario" en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Ed., por M. Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, FCE, México, 1993.

Crítica

LIBROS

- BERENGUER, Carmen (comp.), *Escribir en los bordes*, Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994.
- BRITO, Eugenia, "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura" en *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990, pp.167-218.
- CASTRO-KLARÉN, Sara, "Del recuerdo y el olvido: el sujeto en *Breve cárcel y Lumpérica*" en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, Premiá, México, 1989, pp. 196 – 207.
- DÉLANO, Poli, *Antología del cuento chileno*, UNAM, México, 1996.
- GARRETON, Manuel Antonio, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, FCE, México, 1993.
- HIERRO, Graciela, *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, Ed. Torres asociados, 3ª. Edición, México, 1993.
- LÉRTORA, Juan Carlos (Ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 1988.
- RAFIDE, Matías, *Escritores chilenos de origen árabe: ensayo y antología*, Instituto Chileno-Árabe de Cultura, Santiago de Chile, 1989.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993.

ARTÍCULOS

- ANÓNIMO, “El autor de la semana, Diamela Eltit”, página web, <http://rehue.csociales.uchile.cl>
- BALZA, José, “Literatura latinoamericana: tendencias actuales”, *La Jornada semanal*, página web, <http://www.jornada.unam.mx/1998>
- BIANCHI, Soledad, “Escribir desde la mujer” en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, FCE, México, 1993.
- BOULLOSA, Carmen, “De estáticos y aventureros: Kociancich, Balsa y Eltit”, *Revista Los Universitarios*, México, 44, 3ª. Época, febrero, 1993.
- BURGOS, Elisabeth, “Palabra extraviada y extraviante: Diamela Eltit”, *Quimera*, s/ l, s/ f, 13, pp.20-21.
- CUADROS, Ricardo, “*McOndo* como síntoma de un estado de la cultura (narrativa chilena y mercado editorial)” página web, <http://www.fiu.edu/orgs/>
- ---: “Crítica literaria y fin de siglo. La novela chilena de Rodrigo Canovas”, página web, <http://www.mav.cl/critica/index/html>
- CHAPPLE CLAVIJO, Juan, “Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego”, página web, <http://www.uchile.cl/cyberhumanitatis/diamela/htm>
- DÉLANO, Poli, “Crónicas del postboom. Literatura reciente en Chile”, *La jornada semanal*, 3 enero, 1999, Pág. web, <http://www.jornada.unam.mx/1999>
- DONOSO, Claudia, “Entrevista con Diamela Eltit. Tenemos puesto el espejo para otro lado”, *Apsi*, Santiago, 26 enero-8 febrero, 1987, pp.47-49.
- GAC-ARTIGAS, Priscilla (Ed.), *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, Pág. Web, <http://pgacarti/index.html/E-Eltit-Diamela.htm>
- GARROTE, Richard, “Recuerdo obstinado. El documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán”, Pág. Web, <http://www.is-koeln.de/matices/19/kchile>.
- GARABANO Sandra y Guillermo García-Corales, “Conversación con Diamela Eltit: desde *Lumpérica* a *Vaca sagrada*”, *Hispanamérica*, (Maryland), 1992, pp. 65-75.

- GÓMEZ, Andrés, “Artistas chilenos ocuparán espacios públicos en Suecia”, página web, <http://www.tercera.cl/diario/1998/14.html>
- ---: “Diamela Eltit: ‘este país está aturdido’ ”, página web, <http://www.tercera.cl/diario/1997/09.html>
- ---: “Robert Neustatt: ‘el CADA probó los límites de la dictadura’”, página web, <http://www.tercera.cl/diario/1998/06.html>
- LANDAETA, Laura, “Espíritus transgresores”, *QuePasa*, 1406, 24-29 marzo, 1998. página web, <http://www.quepasa.cl>
- LORENZANO, Sandra, “Diamela Eltit: una cierta escritura más punzante”, *Mora*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1 ago, 1995, pp.128-137.
- ---: “Textos que no arman un mural” (entrevista con Diamela Eltit), *La Jornada Semanal*, 20, nov., 1994, pp. 22-25.
- ---: “Un gesto de sobrevivencia: *Lumpérica* y la narrativa de Diamela Eltit”, *Revista Iztapalapa*, año 15, 37, julio-diciembre, 1995, pp. 157-166.
- ---: “La nueva escena chilena y el golpe de 1973. La narrativa de Diamela Eltit” en *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, UAM, México, 1997 (Col. Cultura Universitaria 67), pp.405-420.
- MARKS, Camilo, “Diamelismo”, *QuePasa*, 1436, 19-26 octubre, 1998, página web, <http://www.quepasa.cl>
- MORALES, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*, página web, <http://www.uchile.cl/cyberhumanitatis/cyber10/eltit.htm>
- OLEA, Raquel, “El cuarto mundo de Diamela Eltit”, *Atenea*, Concepción, 461, 1990, pp.237-239.
- ---: “Por la patria, una épica de la marginalidad”, *Revista LAR*, 11, Concepción, agosto, 1989.
- ---: “El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit”, Ponencia leída en el *III Congreso de culturas e identidades*, Santiago de Chile, 1992.
- ORTEGA, Julio, “Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit”, *La Torre*, año IV, Puerto Rico, abr-jun, 1990, 14, pp.229-241.

- ---: "Dialogo en Chile", (Reflexiones sobre la obra de Diamela Eltit), página web, http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/Julioortega/Chile.html
- PORTUGAL, Ana María, "Narradoras iberoamericanas: el riesgo de escribir", *Encuentro Iberoamericano de mujeres narradoras en Perú*, página web, <http://www.nodo50.org/mujeresred/escriptoras-peru.html>
- RICHARD, Nelly, "Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", ponencia para ser presentada en el *Congreso de LASA97 (Latin American Studies Association)* Guadalajara-México, 17-19 de abril de 1997.
- ---: "Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia"
- ---: "Destrucción, reconstrucción y Desconstrucción"
- SALA, Mariella, "Literatura de mujeres", *Primer encuentro de escritoras de Argentina*, página web, <http://www.fempres.cl>

TESIS

- NORAT, Gisela, *Four latin american writers liberating taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Silvia Molloy, Diamela Eltit*, Thesis, Washington University, 1991 (Dept. of Romance Languages and Literatures).

Historia chilena

- HALPERIN DONGHI, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, 2ª. Edición, Madrid, Alianza, 1970.
- KUDACHKIN, Mikhail Fedorovich, *Chile: la experiencia de la lucha o la unidad de las fuerzas de izquierda y las transformaciones revolucionarias*, Progreso, Moscú, 1978.
- MAIRA, Luis, *Chile: autoritarismo, democracia y movimiento popular*, CIDE, México, 1984.

- MODAK, Frida (coord.), *Salvador Allende en el umbral del siglo XXI*, Plaza y Janés, México, 1998.
- PINTO, Anibal et al. , *Chile, hoy*, Siglo XXI, México, 1970.
- WITKER, Alejandro, *Antología de Chile: sociedad y política desde el acta de independencia hasta nuestros días*, UNAM, México, 1978.
- VARIOS, *Chile en todas partes: los escritores chilenos exiliados rinden homenaje a Allende*, Casa de Chile, México, 1983.

Diccionarios

- ACADEMIA CHILENA, *Diccionario del habla chilena*, Editorial Universitaria, Instituto de Chile, Santiago, 1978.
- ALONSO, Martín, *Diccionario del español moderno*, Editorial Aguilar, México, 1990.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 7ª. Ed., México, 1995.
- CELA, Camilo José, *Diccionario del erotismo*, Grijalbo, Barcelona, España, 1982, 2 Vols.
- CHEVALIER, Jean (director), *Diccionario de los símbolos*, 2ª ed., Herder, Barcelona, 1988,.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996.
- MARCHESSE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3ª. Edición, Ariel, Barcelona, España, 1991.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, 21ª. Ed., Madrid, 1992.