



Revista de Humanidades
ISSN: 0717-0491
revistahumanidades@unab.cl
Universidad Nacional Andrés Bello
Chile

Sotomayor, Áurea María
Hacer lugar y constitución según la sublevación lumpérica: "Por la cicatriz sabía que me dolía"
Revista de Humanidades, núm. 50, 2024, Julio-Diciembre, pp. 53-72
Universidad Nacional Andrés Bello
Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321278493005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

HACER LUGAR Y CONSTITUCIÓN SEGÚN LA SUBLEVACIÓN LUMPÉRICA: “POR LA CICATRIZ SABÍA QUE ME DOLÍA”

**TO MAKE SPACE AND THE CONSTITUTION
ACCORDING TO LUMPERIC SUBLIMATION:
“I KNEW IT HURT BECAUSE OF THE SCAR”**

ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR

Universidad de Pittsburgh
4200 Fifth Ave, Pittsburgh, PA 15260, Estados Unidos
aureamariasotomayor@gmail.com; ams389@pitt.edu

RESUMEN

A partir de nociones relacionadas con el concepto de espacio público, acción y libertad en Hannah Arendt, este ensayo analiza varias de las acciones de la protagonista y del lumpérico que habitan la plaza como momentos de insubordinación (y desafío) que devienen sospechosos para el régimen. En la plaza, el “fuera de lugar” se convierte en habitar a partir del actuar de L. Iluminada quien crea una potencia de comunidad a través del grafito, la performance, la escritura, contrario a lo que dictamina el Estado dictatorial. Política y estéticamente, autoconstituirse y Constitución se aúnan en una propuesta de justicia social.

Tanto la foto de la mujer herida insertada en el libro como el lenguaje barroco sobre el que se sostiene el texto son evidencia de una estética no representacional donde los lectores movilizan el sentido y lo comunitario. Usando conceptos de Arendt, Negri y Deleuze/Guattari respecto del espacio público, la ética y el deseo de comunidad, esta lectura de *Lumpérica* insiste en que aquí asistimos a la transformación del espacio ocupado por la dictadura en un espacio para la libertad estética y política.

Palabras clave: espacio/lugar, estéticas no representativas, Lumpérica, Eltit, ética, memoria, justicia social.

ABSTRACT

This essay analyzes L. Iluminada's actions and the marginal people that live in the plaza using concepts concerning public space, action, and freedom. Both L. Iluminada and the lumperío (marginal people) transform the plaza and themselves, creating moments of insubordination which are suspicious to the dictatorship. Their "out of place" becomes a place or dwelling because of Iluminada's actions, which include corporal movements, glances, performance, and writing. This expresses a desire for community, a potentiality which is opposite to what the State dictates. Politically and aesthetically, self-constitution and Constitution coalesce in a proposal of social justice. The photo of a wounded woman (author) and the text's poetic and baroque language are an invitation to an active reader to create sense and community because of a non-representational poetics. Using concepts from Arendt, Negri and Deleuze/Guattari regarding public space, a desire of community and ethics, this reading of *Lumpérica* underlines the text's interest in the transformation of an occupied plaza by the dictatorship into a future space for liberty and creativity.

Keywords: space/place, non-representational aesthetics, ethics, memory, social justice, Lumpérica, Eltit.

Al pueblo palestino, masacrado desde mucho antes de octubre del 2023.

En cada comida en común, invitamos la libertad a tomar asiento. La silla permanece vacante, pero el cubierto está puesto.

René Char¹

Plaza, desplazados, desplazar², emplazar³. El término plaza y los vocablos afines relacionados con habitantes y acciones ocupan múltiples entradas en cualquier diccionario. Me interesan sobre todo los verbos, pues es en una plaza donde se realizan las acciones reales o imaginadas que ocupan la plaza protagonista de *Lumpérica*⁴. Una geometría convencional y una acción nos emplazan en este sitio, en esta plaza secundaria de Santiago de Chile. Claro, si de plaza hablamos, “fuera de sitio” y “estado de sitio” concitan de alguna manera los polos de una controversia que atañe al Estado y a lo político, específicamente, a la libertad y a los lugares, a quienes están dentro y fuera del sistema, a quienes dan el golpe y quienes lo sufren⁵. Desde esos lugares se determina el modo de decir y el modo de desdecir, y, a contrario, la forma de habitar con los métodos para deshabetar una dictadura y disentir de ella. Si bien el Estado se ha apropiado de esta plaza vía la vigilancia, quienes la visitan y habitan van modificando el sentido de las acciones que allí se realizan hasta el punto que emergen acciones

¹ Corresponde al aforismo #131 de *Feuillets d'Hypnos*, 1946.

² Una plaza es un lugar fortificado con muros, reparos y baluartes, para que la gente se pueda defender del enemigo. Un desplazado es una persona “inadaptada que no se ajusta al ambiente ni a las circunstancias”. Desplazar es mover o sacar a alguien o algo del lugar en que está. Las definiciones provienen del *Diccionario de la Real Academia Española*.

³ Emplazar es darle a alguien un tiempo determinado para la ejecución de algo. Citar a alguien en determinado tiempo y lugar, especialmente para que dé razón de algo. Citar al demandado con señalamiento del plazo en el cual necesitará comparecer en el juicio para ejercitar en él sus defensas, excepciones o reconvenções.

⁴ Utilizo la edición de Planeta Biblioteca del Sur, 1991 [1983].

⁵ Me remito a las múltiples discusiones relacionadas con el concepto de lugar y espacio en Gaston Bachelard, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, David Harvey, Elizabeth Grosz, Doreen Massey, Edward Soja y Arturo Escobar.

sospechosas que el régimen decide supervisar en detalle. Habitada por los desarrapados y una mujer que los induce a moverse y a escribir, el lugar vigilado deviene en un lugar público en sentido arendtiano⁶, desde donde podría emerger la libertad por razón de la convivencia y un hacer necesario en futuro⁷. Esta plaza, como lugar público, es el lugar donde se mueve este grupo particular, el lugar “entre” que hace posible las dinámicas del *interest*, aunque cifrado porque se da bajo dictadura. En este caso, esta plaza se constituye por unos instantes en una célula de lo común, en el espacio de la posibilidad donde podría pensarse un día futuro y libre.

El *Diccionario ideológico de la lengua española* (edición de 1995) incluye la entrada “plaza” en el cuadro 31 bajo “hábitat”, precedido por “grupos sociales” (cuadro 30) y sucedido por “actividades” (cuadro 32). Sigamos el hilo de ese conjunto ascendente: grupos sociales, hábitat y actividades. El hábitat contiene 42 entradas e incluye fortaleza, ciudad y camino, entre otros. Pero también incluye asociación y tienda como primera y última de la secuencia. El cuadro ideológico de “hábitat” pasa también por cárcel, cementerio, central de comunicaciones, cuartel, escuela, hospital, industria y torre. Pero el periplo espacial también incluye subterráneo y madriguera. El cuadro que remite a los “grupos sociales” incluye tres que me atraen y que van sugiriendo lo que deseo decir: ejército, muchedumbre

⁶ Existen dos modelos de espacio público arendtiano, el agonista y el colaborativo. Según Seyla Benhabib en el ensayo “La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”, ambos espacios contrastan dado que en el espacio público agonista es la competencia lo que predomina sobre la colaboración, en contraste con un espacio menos competitivo y más feminista, el modelo asociativo del espacio público, que se basa en el diálogo y el poder que van estatuyendo los lenguajes que lo conforman según una “acción común coordinada” y sin necesitar un lugar topográfico o institucional específico; podría ser un comedor privado, un salón o un bosque. Bajo este modelo, el espacio público es el espacio “donde puede aparecer la libertad”. La frase proviene del prefacio del libro *Entre el pasado y el futuro*. Glosa del ensayo de Benhabib en *El siglo de Hannah Arendt*.

⁷ Ver de Hannah Arendt, *La condición humana*, particularmente los capítulos dos (“La esfera pública y la privada”) y cinco (“Acción”). Al respecto, Anne Amiel señala: “Lo público sería, entonces, el lugar propio, absolutamente necesario, de vivir juntos, de la pluralidad y, por eso mismo, de la acción, de la política”. “Público significa 1) lo que aparece en público, lo que allí se juzga digno; 2) el mundo en tanto que es común, la separación que liga y que separa a los hombres”.

y manada, en orden consecutivo (961-963). El cuadro de las actividades incluye gobernante, sacerdote y profesor, consecutivamente (1041-1043). Cada lector o lectora escoge el “hábitat” idóneo para escenificar su lectura. Buscamos las afinidades que deseamos. Es decir, al reunir estos vocablos he aclarado lo que quiero decir sobre el texto. Afortunadamente, la etimología cónsona con plaza, desplazados, desplazar y emplazar no es producto de la intervención artificial maquínica. Su intervención hubiera arruinado mi propósito. Para máquinas o maquinaria basta con aludir al Luminoso que preside el pasaje de los desplazados por la plaza. En suma, pensemos que en la plaza o el bastión coexiste una red de madrigueras de donde emerge una ‘sacerdotisa’ que en plan mayéutico y pese a la vigilancia irrumpe en el sistema. La acción de arte que en sí misma es efímera se traslada a la escritura y se torna potencialmente subversiva. De un lado, los desarrapados y el vigilante; y del otro, L. Iluminada y su manada, entre quienes figuramos los lectores.

Lo que de este texto atrae mi interés es el emplazamiento del sistema, el plazo de su ejecución, la acción que se concita para hacer de una plaza o baluarte del régimen un lugar posible para la sublevación pese a la vigilancia. En la acción de “hacer lugar” es al sistema a quien se emplaza y es una mujer quien lo emplaza, en un trayecto que sugiere una especie de subversión que suscita una minisublevación y una sutil sublimación. Es paradójica la acción que la mujer despliega en esta transición entre el anochecer en que se produce el toque de queda y el amanecer en que regresan a la cotidianidad del Estado sitiado. Se halla en un espacio *entre* o, más bien, lo construye. Aunque este es un espacio que se conforma según la sociedad del espectáculo⁸ y sus tecnologías pues la plaza (espacio de la acción) es

⁸ “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que los representa. Es por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas” (Aforismo # 30), en *Sociedad del espectáculo*.

manipulada por la dictadura, sin embargo, vía su pensamiento ella planifica un cuestionamiento, tiende una posibilidad. Acciones como el intercambio de miradas, el rayado en el piso y la quemadura son partes integrales de esa acción de aparecer y de dar a luz, en un proceso mayéutico que replica la idea del espectáculo que el régimen enuncia. Se enumeran recurrentemente los logros del régimen: la fundación de la plaza, el nacimiento a la ciudadanía, el desplazamiento de sus hijos, su transformación en mercancía. El espíritu performático precede a la novela y su gesto es el de la provocación, lo que estatuye el “ensayo general”. La acción paradójica que se lleva a cabo aquí transita por lo estético, que es su actividad. Claro, la pregunta fundamental es ¿cómo lograr ser libre bajo un Estado dictatorial en el plazo temporal que dictamina un toque de queda? La plaza es un encierro, acaso una encerrona donde se vigila a todos, un espacio claustrofóbico, emblema de la sociedad chilena bajo dictadura o sujeta a las expectativas del capital. Es precisamente esa claustrofobia⁹ la que invita al espíritu a sublevarse, a imaginar y desear. En ese espíritu de sublevación, que incluye no solo lo político sino lo estético, nos convoca el texto. La acción de *L. Iluminada* es una especie de arenga a la insubordinación.

Podríamos decir que (el imaginario de) una performance o acción de arte es el *ur-text* de gran parte de la narrativa elitiana. Una vez que la narradora designa el lugar donde ocurrirá todo, se pasa a describir un plan de acción que asume varios registros respecto de los sujetos que habitan ese bastión, fortaleza, ciudad, torre, sede. La perspectiva de la mirada en el primer capítulo de *Lumpérica* describe al poder imprimiéndose sobre los cuerpos, los que absorben, dramatizan e internalizan las letras asignadas. Sin embargo, hay dos acciones obscenas, en el sentido estricto del término, que se registran fuera del foco luminoso y que son objeto de un interrogatorio. Una de dichas acciones concierne al mensaje secreto rayado en el piso: la

⁹ En ese sentido, todos los textos de Eltit son espacios claustrofóbicos, inclusive *Sumar* (2018). La claustrofobia es evidente en la mayoría de los textos de Eltit que atañen al cuerpo físico de la mujer y al cuerpo político mismo: *El Padre mío*, *El infarto del alma*, *El cuarto mundo*, *Vaca sagrada*, *Los vigilantes*, *Jamás el fuego nunca*, *Los trabajadores de la muerte*, *Puño y letra*, *Impuesto a la carne*, *Sumar*.

escritura (lo que se escribe en la plaza) y la otra atañe al susurro al oído del transeúnte interrogado. Tanto una como la otra, la escritura y la oralidad, respectivamente, abarcan dos dimensiones humanas de la libertad posibles. Atañen a la interlocución, a la posibilidad de entablar una relación con otro(s). La escritura permanece, pero a su vez se transforma dada la injerencia del lector mediante su interpretación. La dimensión sonora inherente al susurro adquiere valores insospechados porque requiere descifrar el tono, su brevedad y las circunstancias ambientales en que se emite. Ambas acciones, escribir o escuchar, suponen el contagio, la transformación, la intervención del azar. El que ambas acciones hayan sido previstas por el régimen para cooptarlas o descifrarlas no merma su potencial. Aun cuando el régimen disponga de soplones que traten de mitigar su impacto, su potencial subversivo se le escapa.

La subjetividad agónica de la protagonista, sin embargo, es lo que enfoca la narrativa. El texto sugiere dos máquinas, la cámara de video que filma el Luminoso o el vigilante mayor y la cámara fotográfica. La narración no permite que se conozca quién manipula la segunda. Lo único que la cámara puede captar es la superficie; otra cosa es la dimensión profunda del dolor. La fotografía que aparece incorporada casi al final del texto, en el capítulo ocho titulado “Ensayo general” actúa como evidencia fotográfica de lo narrado. Podríamos preguntarnos qué evidencia estatuye. Quienes leemos el texto logramos ver a una mujer vendada con el rostro sereno; algunos advertirían tristeza en ella. Su función es estar allí, ocupar esa silla, ser para ser mirada. Acá, la foto, como en la novela *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, da la medida del acto. Si en *Farabeuf* se representaba un acto de tortura que fotografiaba el suplicio ejercido por los verdugos en el cuerpo de un asesino, en la foto de Diamela Eltit insertada en el texto aparecen las manos vendadas que suceden a los cortes y quemaduras autoinfligidos que comenta el texto¹⁰. De aquella escena en *Farabeuf* podríamos extraer

¹⁰ Es preciso subrayar que los cortes o “líneas” a los que alude el texto en esta sección son los inscritos en la piel, los cortes de la escritura además, y el hecho de que no se trata de una escritura lineal. Se distinguen entonces de los cortes que realiza la cámara de video. Excluye así una de las acepciones del “corte” que la narración ha explorado previamente al aludir a la cámara de video. Los cortes fotográficos (159), que de alguna manera suturan la acción acotando su dimensión temporal, son más afines al

para *Lumpérica* el siguiente pasaje, que pone en entredicho precisamente el potencial de un cuadro que rebasa los márgenes de la representación. Se dice de aquel, aludiendo a los personajes en el cuadro: “un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que solo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir” (167). La diferencia entre ambas fotos es que mientras una muestra, la otra oculta con vendas. Los pliegues de tela que inducen la ceguera del lector respecto de la herida que se oculta son parte de los estratos o superficies que se le añaden a la mirada para aplanar, por así decirlo, el objeto mirado, para esquivar la dimensión profunda de su dolor¹¹.

Muchos de los textos eltitianos producen ese efecto ambigüamente “testimonial” ejercido a partir del objeto “documental” de tipo lingüístico o visual que decide enfocar: *El padre mío* documenta la oralidad de un demente; *El infarto del alma*, la locura en éxtasis amoroso; *Puño y letra*, el lenguaje de los folios jurídicos¹². La medida y el dolor me recuerdan al Antonio Negri de *Job: La fuerza del esclavo*. Señala Negri que “el valor, el trabajo, la justicia no se reparten según una medida común” (79). Hoy, cuando se discute una nueva Constitución para Chile y en Chile, podríamos pensar en la transición, en la justicia transicional, en la retribución, ninguna de las cuales se amoldaría a la idea misma de justicia pues –seguimos con Negri– en cuanto el mundo se constituye “con una única trama de valor”,

discurso narrativo. Ello explica la relación entre fotografía y aplanamiento que elaboré anteriormente, parcelación de un fragmento, dirá antes ella (158), narración. El corte fotográfico o “cropping” es un límite. Es lo que, en mi hipótesis, impide que haya representación documental: “El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (159).

¹¹ La foto emplaza al lector a leer más allá del documento que es. No representa, sugiere. Más adelante, quisiera indagar en el carácter poético de esa foto, que es emblema de este texto, que más que convalidar la prosa sugiere su poesía. De hecho, siempre me he preguntado por qué Diamela Eltit no fue incluida en esa gran antología de poesía neobarroca titulada *Medusario*, pues muchas partes de *Lumpérica* denotan que es una de sus mejores exponentes.

¹² Sobre los mencionados textos de Eltit, en específico la ambigüedad inherente a su valor “documental”, ver de Áurea María Sotomayor, “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit” y “Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán: *Puño y letra*, de Diamela Eltit”.

“ese modelo no es aún revolucionario” (79). La clave es la justicia concreta, fundar otro orden de valores (93), dice Negri. Eso sería la constitución.

Pero regresemos a la foto, que emplaza al lector a leer más allá del documento que es. No representa, sugiere. Hay un largo exergo relacionado con esa foto en el texto y quisiera remitirme a este. Se detiene aquí, como se detiene en la foto que inicia el capítulo titulado “Ensayo general”. En el meollo de la lengua barroca y mestiza¹³ que preside este texto, estimo que al llegar a la foto esta torna abstracto el dolor, lo aplanar, lo vuelve unidimensional. Y ello ocurre a menos que, más allá de su carácter documental, quien vea la foto la transforme o libere. En esa invitación promovida en el lector al insertar la foto después de haber descrito profusamente sus heridas, radica la táctica subversiva de Eltit. La autora nos emplaza con un cuestionamiento sobre el valor de la representación literal y visual. Cito del texto: “La representación se da en la medida que se actúe sobre él” (159). Y sobre la herida en los brazos, que ya ha descrito una y otra vez señala: “Empero, al estar como un surco se vuelve trinchera o parapeto bajo el cual se protege o se esconde una actuación” (159). No se ve más allá de esa foto que aplanar la acción pasada. Y vuelvo sobre una cita: “El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (159). De un lado el documento que aplanar y del otro el ojo que hurga. El avatar de esa acción de cortarse y de mirar el corte, la distancia que existe entre la acción y la representación nos la entrega Eltit para que hagamos algo con ella, para que la habitemos movilizándola y asumamos, imaginándola e interpretándola, “la experiencia ética del dolor” (Negri). Pese a haber sido publicada en plena dictadura, esta novela logra emplazar al sistema; todo lector o lectora hábil puede leer aquí una metáfora del régimen, impugnándolo. Por eso la invitación de la novela no es mirar ni ver los

¹³ En entrevista de Julio Ortega, Diamela Eltit se autodescribe como mestiza: “El privilegio de esta desconcertante biografía, parece ser el haber incorporado en mi psiquis –y a menudo en forma inconsciente– múltiples hablas, sintaxis, percepciones que ni yo me las conozco. Soy una mestiza, en ese sentido, bi o trilingüe de mi propio idioma. Eso fue lo que permitió abordar la novela”.

cortes vedados a la mirada, sino creer en ellos, haberlos sentido en carne propia, recordarlos, imaginarlos, lo que se sintetiza en una frase magnífica de este capítulo ocho: “*Lo verídico* de los primeros cinco cortes más las quemaduras *es pensarlos*, por ejemplo, como pose y pretextos” (énfasis suplido, 165). Y aquí lo “verídico”, como en el genial relato de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”, es el dolor que precede al montaje del acto, la serie de horrores que experimentó la protagonista para vengar la muerte (o el suicidio) de su padre¹⁴. En suma, lo que nunca es posible re-presentar. ¿Cuándo y cómo se moviliza la herida de Eltit de forma que despliegue una acción posterior? Se moviliza cuando se reconoce que se ha tornado barrosa, cuando la herida se muestra libre de vendajes en la fértil potencia de su oscuridad. La foto que se incluye no revela ese ámbito sino la venda, mientras que el discurso insiste en la opacidad de la herida cuando se torna barroca en el quinto corte: “Así este quinto corte se inscribe sobre (o bajo) la epidermis quemada, que se ha vuelto a ciencia cierta barro, barroca, barroca, en su tramado” (163). En esa serie de reiteraciones sobre la piel quemada se aclara: “Corte y piel quemada doblemente oscurecidas por el negro de la fotografía” (163). La “oscuridad” de la sexta línea, que interpreto como la sublevación total, es “por su debilidad el excedente de su ensayo” (166). En la sexta línea reside la potencia de lo que viene luego, y que el texto es incapaz de describir o de anunciar. Tan solo nuestra imaginación puede multiplicar su impacto y la narradora nos invita a que continuemos imaginándola: es la potencia que implica la lectura, connotada en la iteración del verbo “imaginar” en la secuencia 6.1:

Imaginar a la mujer con la cabeza baja para eludir una luz. Imaginar su cuerpo enteramente curvado iluminado por una luz de gran potencia. Imaginar su cabeza iluminada. Imaginar su nuca brillando iluminada. Imaginar la iluminación de sus ojos cerrados. (122)

¹⁴ Ver mi artículo “Emma Zunz y los azares de la causalidad: lectura y elaboración de la verosimilitud jurídica”.

Ya he mencionado el elemento que invade la plaza, a manera de intervención o de golpe de Estado, de golpe al hábitat, de cara al golpe. Esa intervención que se proyecta maquinicamente es la luz artificial que estría totalitariamente los movimientos de la muchedumbre o la manada y es esa luz la que los convierte en mercancía. Muchedumbre o manada hoy día concita remitirse a las teorizaciones de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Quizás también sea necesario pensar en Hardt y Negri, al pensar en “multitud”, pero esta no lo es. En sentido deleuziano, Iluminada es lo anomal, aquello que busca alianzas y contagios, que produce dudas dentro de cada yo/multiplicidad y que produce afectos, un “fenómeno de borde” (*Mil mesetas*, 250)¹⁵, lo *outsider* que dirige las transformaciones en devenir (254). En el sentido de Negri/Hardt, los desplazados, ambulantes, desarrapados, desahuciados, son una muchedumbre que podría convertirse en multitud, pero que aún no lo es porque carecen de un proyecto común. Del devenir se trata en esta novela, de devenir cuerpos no estriados y convertir el espacio signado de antemano por la mirada fascista en lisura¹⁶. L. Iluminada o la anomal perfora el ojo totalitario o la luz perpetua al asumir conciencia de las acciones que ella misma podría realizar en la plaza burlando el efecto al que aspira la luz dictatorial, buscando las sombras, moviendo a los otros a escribir y moverse. Desestabiliza el espacio institucional estriado por la luz y busca las sombras y sus bordes imprecisos donde puede provocar alianzas, roces, afectos no previstos por el régimen; en suma, transforma el espacio sedentario propiedad del Estado en espacio nómada de aperturas y

¹⁵ Ver en general el capítulo diez de *Mil mesetas*. “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, pp. 230-315. Deleuze distingue el vocablo ‘anormal’ (que etimológicamente proviene de norma, lo que carece de regla) del anomal que proviene de “an-omalía”, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización. Lo anormal solo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. Los brujos utilizan, pues, el viejo adjetivo ‘anomal’ para situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada. Para devenir-animal, uno siempre hace alianza con el Anomal, Moby Dick o Josefina” (249).

¹⁶ Sobre el espacio liso/estriado, y sus porosidades, remito al capítulo catorce de *Mil mesetas*, pp. 483-509.

asociaciones libres¹⁷. Todo ello permite el fluir de una “ordenación nueva” (114), “abre un circuito” (187).

El mejor espacio liso es el de la escritura. A veces, lo que más se registra o perdura es lo que se borra. No todo lo que se escribe es registrable, sino lo que se borra. Lo mismo ocurre con el momento de comunicación, exaltación, conmoción. Ese momento efímero no lo capta la máquina de iluminar, se le escapa al poder. Por eso es imprescindible, para quien ejerce el poder o el Luminoso, esclarecer la escena de la escritura y del susurro; los interrogatorios que registra el texto aspiran a saber qué se dice al oído o qué se escribe en la plaza. El momento de la subversión lumpérica lo logra cuando todos la exhortan a escribir sobre la plaza en blanco, que es la página en blanco. Cuando le entregan la tiza y preguntan “¿Quo vadis?” Y al percibir ellos, además, que esto constituye un cuestionamiento del sistema, intenten borrarlo y volver a escribir (Secuencia 5.3). Al próximo día, parece que todo regresa a la normalidad; al Luminoso no se le percibe, pero se sabe que continúa allí, vigilando. Me interesan las instancias no registrables del texto como la borradura, pues el potencial de lo que pueda imaginarse sobre la borradura es mayor que el que pueda desencadenar lo escrito. Así también pasa con la foto inserta en el texto, necesaria porque aunque en su registro documental aplanan los surcos de la herida, el texto adjunto que describe cortes y líneas los torna volátiles. La poética de *Lumpérica* se explicita en la sección sexta, los grafitis de la plaza: “la escritura como erosión” (133).

¿De la plaza de quién hablamos? *Lumpérica* se publica diez años después del golpe militar encabezado por Augusto Pinochet. Esta no es la

¹⁷ El lenguaje mismo del texto, la escritura no lineal y profusa en lo barroso aspira a desviar la atención de los objetivos de las acciones y de lo inteligible e interesarnos en detalles mínimos cuyo sentido solo se aprehende cuando es el orden poético a lo que se aspira. “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, por esto es que la belleza acabó por derrumbarse. Algo así como el sol que los hubiese terminado por excluir. Pero sin embargo esos tematizan sobre otras fundaciones que es imposible comprender a cabalidad, porque los lugares en que se proponen vienen de lo más primario, de la desinteligencia del que no conoce el cemento nada más que en una de sus partes” (123).

plaza de todos; es un baluarte del poder y la plaza es su emblema, intervenida por la vigilancia de una luz artificial por medios no convencionales a los antiguos. Acciones complementarias a esa luz son el interrogatorio, que permite repasar sus perímetros, las horas de mayor o menor actividad y las sombras que la recorren. La plaza es un instrumento de control social donde a la población se la sitia en su propio sitio. Se trata de una invasión que trasciende lo físico, lo verbal, el pensamiento. El espacio íntimo del pensar y su escritura, de la intimidad y la sexualidad, el éxtasis y el miedo han sido violentados. En una plaza invadida, los movimientos a seguir para liberarla atañen a la sublevación, que aquí conlleva una sublimación. El alzamiento viene precedido de un movimiento afectivo de indignación y la sublimación es un proceso de volatilización, en el sentido físico. Sublimar es “resolver un estado o sedimento morbosos en una actividad moral o intelectualmente generosa o superior” (*Vox ideológico*, 1537). La acción llevada a cabo por la anomal que es L. Iluminada es una sublevación y la novela es sublime, es decir excelsa, eminente. Lo que se describe aquí son los efectos de una escritura (inscrita en el piso y en la piel de la mujer) que es precedida de un intercambio de miradas con un transeúnte. L. Iluminada, la anomal, piensa en un erotismo descentrado, escribe sobre su piel, se hiere a sí misma y exalta a la muchedumbre, quienes en virtud de su llamada podrían convertirse en multitud, en emplazadores del régimen, pero aún no lo son.

Muchas de las novelas de Eltit aspiran a cuestionar el régimen político y social. Muchas otras seleccionan momentos específicos de la dictadura para cuestionar factualmente las ruinas producidas por el régimen golpista que puso en entredicho la nación. *El padre mío* y *Puño y letra* documentan el habla del demente y los folios del sistema jurídico para exponer sus desvaríos. La elocuencia de dichas novelas estriba en que nos emplazan a fijarnos en los detalles. El lenguaje del demente en *El padre mío* o el lenguaje jurídico en *Puño y letra* son huellas de la destrucción causada por el régimen, específicamente cuando se imprimen en un demente obsesionado por el dictador y en la proliferación de folios jurídicos que hay que repasar para llegar a una verdad que todos conocemos de antemano. La judicialización de los crímenes de la dictadura como proceso legal

disminuye el impacto de su dolor; se sabe que esos crímenes existieron y toda remuneración o castigo resulta insuficiente ante esa realidad. Ahora bien, ¿cómo nos emplaza la escritura de Eltit? ¿Cómo desplaza las expectativas del régimen? Hace muchos años cuando leía *Lumpérica* por vez primera pensaba en Kafka y en aquella máquina que amenazaba con ir agujereando un cuerpo mientras este era interrogado en uno de sus relatos. Así también, la acción que suscita *Lumpérica* está cifrada y signada por un intercambio silencioso, un intercambio gestual entre L. Iluminada y una persona que pernocta en la plaza. Si bien sus acciones están previstas por la maquinaria lumínica, siempre pueden trazarse instancias de fuga. Si bien los interrogatorios aspiran a capturar el secreto de lo sucedido entre ambos, dicho intercambio se le escapa a la vigilancia, así como también a quienes leen. A nosotros como ‘lectores-vigilantes’ también se nos veda saber lo que ella susurra en su oído. Lo que L. Iluminada y sus seguidores escriben con tiza sobre la superficie de la plaza escapa a nuestro saber o poder. Una cosa es mirar desde un poder que quiere saberlo todo y otra cosa es advertir futuro en los movimientos transgresores que se producen en la plaza mediados por la Iluminada. Quienes leemos no estamos interesados en saber, más bien advertimos el poder que significa movilizarse bajo el estado de sitio:

Ese lumperío escribe y borra imaginario, se reparte las palabras, los fragmentos de letras, borran sus supuestos errores, ensayan sus caligrafías, endilgan el pulso, acceden a la imprenta. Se quedan quietos observando y como profesionales empiezan a tender su propio rayado en el centro. Es perfecto. Están enajenados en la pendiente de la letra, alfabetizados, corruptos por la impresión. (116)

El lumperío se ha abierto a la escritura y le hace un homenaje a su promotora. El capítulo quinto cierra con la promesa de escritura. El futuro de la frase “Quo vadis” es elusivo: lo que se escribe en la plaza se borra y lo que ella le susurra al transeúnte tampoco lo escuchamos, pero es parte de la potencia que albergan las acciones de la mujer en la plaza y su gestión entre los desarrapados.

El mayor acierto de la novela es el mínimo de acciones narradas y su forma fragmentada, barroca y poética. Su voluntad es evitar la linealidad y el utilitarismo factual del lenguaje. Y sin embargo, no deja de describir e incluye una foto en el texto. Una de las formas de emplazar al lector es mediante el collage, la cita, la autorreferencia. El punto ciego es lo que escribe *una mujer en esta plaza*. ¿Quién lo ve?, ¿cómo emplaza al lector dicha *poiesis*? La autoridad escritural se pone a prueba, solo sugiere sin decir. *Lumpérica* inventa su propio lenguaje no prescriptivo que nos sitúa en el meollo de lo que significa escribir en estado de emergencia y bajo estado de sitio. Fuera de sitio, además, porque es una mujer quien desata las acciones que le dan nacimiento a esta plaza como modelo asociativo de espacio público. Lo que se emplaza son las posibilidades de la palabra, la grafitada violenta de lo que no puede decirse, el fuera de escena por obscena, que erosiona paulatinamente los cimientos¹⁸.

La pregunta sobre hacia dónde se desplaza la mujer atañe a la esfera de la “acción”. En su origen, *Lumpérica* es precedida por una acción de arte del CADA (Colectivo Acciones de Arte), en la que participa Eltit. Cuando Eltit piensa esa acción también piensa en el texto a generar después para que sobreviva temporalmente la fugacidad inherente al género. Hannah Arendt señala que “el propósito inherente de una obra de arte [...] es conseguir permanecer a través de las épocas” (“Labor, trabajo, acción” 102), aludiendo a lo perdurable de ese mundo fabricado, como “el hogar no mortal de los seres mortales” (102). Aunque emerja del pensamiento, la

¹⁸ Viene a la ocasión la tesis de Leónidas Morales en la que relaciona la narrativa posmoderna de Eltit con la lógica del ensayo general (título de uno de los capítulos de *Lumpérica*) y con el estado inacabado de las acciones de sus personajes. Al respecto señala: “Un discurso que no puede, sin falsearse, diría, acogerse a un formato, a un molde reconocido (cuya ausencia le enroscan los lectores y críticos de la cultura del espectáculo, de la modernidad de la mercancía), sino que está obligado a discurrir entre versiones como formas de su identidad ensayística. Pero también, y al mismo tiempo, y como efecto de un discurso narrativo semejante, *la figura de un sujeto que se construye a sí mismo desde la lógica del ensayo, que, al final, es la lógica de una identidad en tránsito, nunca conclusa, nunca firmada como las lápidas*” (“Diamela Eltit: el ensayo” 131, énfasis suplido).

obra de arte es algo que hace realidad un pensamiento¹⁹. En última instancia, L. Iluminada se desplaza para hacerse un lugar, para de alguna manera parir y parirse entre los desarrapados, para subvertir el orden inculcando la sospecha en el Luminoso, produciendo un exceso no previsto, que es el libro, la escritura y el corte, para actuar en sentido de *agere*. La acción de arte es producto de un proceso mayéutico y mediante ello convierte a la plaza en un lugar para nacer, purgarse y ayudar a nacer, para liberarse de la impresión forzada que hace el otro en ella y ella, a su vez, imprimir su propio texto, constituyéndose de otra forma, asumiendo otra ciudadanía a partir del objeto no fungible que es el libro. Esa llamada a otro, así como el intercambio de miradas y el rayado en el piso, va creando comunidad. El libro la hace perdurable; más allá de la acción de arte efímera, la vuelve hacia el futuro. *Lumpérica* será siempre un libro por venir y el que una mujer movilice estas acciones es fundamental en la cultura patriarcal del pinochetismo. Sus actos constituyen el puente que conceptualiza Heidegger en su ensayo “Construir, habitar, pensar”. Es quien le da razón de ser al paisaje, quien le presta otra perspectiva²⁰. L. Iluminada ha hecho de esta plaza de la dictadura un lugar para habitar, un lugar para pensar, un lugar para sublevarse por vía de su actuar (*agere*) entre los otros, su acción de arte y su novela.

“*Quo vadis*” se titula la escena de la escritura en la plaza, y es una pregunta que se le formula a L. Iluminada, pero también a los desarrapados y a la nación por venir. ¿Ocurren cambios cualitativos respecto de las acciones de los personajes? Más que un personaje, la protagonista es una especie de

¹⁹ Señala Arendt que “La vida en su sentido no biológico, el lapso de tiempo que le es concedido a cada hombre entre el nacimiento y la muerte, se manifiesta en la acción y el discurso”. Con estas “nos insertamos en el mundo humano, y tal inserción es como un segundo nacimiento en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra apariencia física original”. “Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar, como indica la palabra griega *arkhein*, o poner algo en movimiento, que es el significado original del *agere* latino” (“Labor, trabajo, acción” 103, énfasis suplido).

²⁰ “Building, Dwelling, Thinking”. Además de evocar a Heidegger, hay personajes en la obra elitiana que operan la producción de un entre lugar o de una transición entre dos espacios.

flujo en construcción que produce un sitio que habitar. Absolutamente estriada por la vigilancia que ejerce la luz, *L. Iluminada* es un ente que a su vez observa cómo la ciudad la desubjetiviza, la borra, le siembra el olvido. Sin embargo, vía sus sufrimientos, provoca en quienes la rodean el deseo de apropiarse de un espacio mediante su acción, de su habitar. A partir de esta mujer-guía el texto oscila entre la descripción de un lugar regido por la dictadura y la acción subrepticia de aquellos que transforman el lugar del poder en posibilidad de acción, pasando de la posibilidad de leer en *Lumpérica* no la novela que describe la dictadura, sino sobre todo la novela que piensa un futuro cuestionándola. *L. Iluminada* es una fuerza transformadora: logra que los desarrapados escriban; sucumbe a la mirada de un transeúnte que la mira fijo a los ojos y por ese azar se quema la mano voluntariamente. Es el acto de amor imprevisto por el poder y equiparable a una insurrección en medio de la plaza lo que provoca esta larga meditación sobre el Estado dictatorial y lo que puede hacerse, de lo cual esta novela es su metáfora. En ese sentido, el valor que va adquiriendo a lo largo del escrito la frase siguiente es el verdadero centro, que es el amor, de donde irradian todas las vertientes de este texto: “Porque alguno podría decir que nadie quemaría su propia mano por una simple mirada / ah si tú dices eso es que no sabes nada de la vida” (38).

“El libro es la ruina del performance” (Sotomayor, “[Estar]”). Lo que convierte a *Lumpérica* en una obra inolvidable es la experiencia del cuerpo herido, la memoria que supura de la cicatriz, la posibilidad de autoconstituirse²¹. La memoria fusiona la experiencia del umbral bajo el que se cobija la piel (en el presente) y la escritura (para el futuro) en un solo acto. La Constitución que hoy se fragua en Chile encuentra su fuente en la fuerza de lo que supura (el dolor, el miedo, el sacrificio, la muerte, la memoria, el amor), pero al igual que la foto, el documento que aplanan el dolor, no puede salir de su abstracción a menos que su pueblo participe activamente. ¿*Quo vadis*, Chile? La Constitución para el país será el proyecto de todos cuando salga de las manos de quienes usualmente escriben la ley.

²¹ “Por la cicatriz sé que me dolía”. (*Lumpérica* 19)

BIBLIOGRAFÍA:

- AMIEL, ANNE. *Hannah Arendt. Política y acontecimiento*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- ARENDT, HANNAH. *La condición humana*. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 2005.
- . “Labor, trabajo, acción”. *De la historia a la acción*. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 1999.
- BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.
- BARRIENTOS, MÓNICA, ED. *Diamela Eltit. No hay almacén que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2017.
- . *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*. Santiago: Casa de las Américas y Universidad Autónoma de Chile, 2021.
- BENHABIB, SEYLA. “La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”. *El siglo de Hannah Arendt*. Compilado por Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 2006. 15-35.
- CERTEAU, MICHEL DE. *The Practice of Everyday Life*. Traducido por Steven Rendall. Berkeley: U. of California Press, 1984.
- CHAR, RENÉ. *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, 1983.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-Textos, 2000.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1988.
- Diccionario de la lengua española*, <<https://dle.rae.es>> [septiembre de 2023].
- ELIZONDO, SALVADOR. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- ELTTI, DIAMELA. *Lumpérica*. Santiago: Biblioteca Planeta Sur, 1991.
- ESCOBAR, ARTURO. *Territories of Difference. Place, Movements, Life, Redes*. Duke: Duke UP, 2008.
- GROSZ, ELIZABETH. *Space, Time, and Perversion*. Nueva York: Routledge, 1995.

- HARDT, MICHAEL Y ANTONIO NEGRI. *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*. Nueva York: Penguin Books, 2004.
- HARVEY DAVID. *Justice, Nature, and the Geography of Difference*. Reino Unido: Blackwell, 1996.
- HEIDEGGER, MARTIN. “Building, Dwelling, Thinking”. *Basic Writings*. Editado por David Farrell Krell. Nueva York: Harper & Row, Publishers, 1977.
- KAFKA, FRANZ. “En la colonia penitenciaria”. *Obras completas 1*. Buenos Aires: Emecé, 1971. 1086-116.
- LEFEVRE, HENRI. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson-Smith. Blackwell, 2009.
- MASSEY, DOREEN. *Space, Place and Gender*. Minesota: University of Minnesota Press, 1994.
- MORALES, LEÓNIDAS. “Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa”. *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*. Editado por Mónica Barrientos. Santiago: Casa de las Américas y Universidad Autónoma de Chile, 2021. 119-32.
- NEGRI, ANTONIO. *Job. La fuerza del esclavo*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- ORTEGA, JULIO. “Diamela Eltit: resistencia y sujeto femenino”. *Diamela Eltit. No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*. Editado por Mónica Barrientos. Talca; Editorial Universidad de Talca, 2017. 139-53.
- SOJA, EDWARD. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Blackwell, 1996.
- SOTOMAYOR, ÁUREA MARÍA. “Emma Zunz y los azares de la causalidad: lectura y elaboración de la verosimilitud jurídica”. *Escritura*, vol. XI, n.º 22, 1986, pp. 257-71.
- . “Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán: *Puño y Letra*, de Diamela Eltit”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n.º 241, 2012, pp. 1011-24.
- . “Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit”. *Latin American Women’s Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Editado por Sara Castro-Klaren. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003. 307-29.

- . “[Estar] justo en el umbral de la memoria: la violencia fundadora y la víctima en *Lumpérica*, de Diamela Eltit y en *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman”. *Femina Faber. Letras, Música, Ley*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.

Vox Diccionario ideológico de la lengua española. Primera edición. Barcelona: Biblograf, S.A., 1995.