

Variaciones del antagonismo

Literatura y política

Juan Pablo Luppi
(coordinador)

NJ
Editor

JUAN PABLO LUPPI

COORDINADOR

**VARIACIONES
DEL ANTAGONISMO
LITERATURA Y POLÍTICA**

**NJ
EDITOR**

Variaciones del antagonismo: literatura y política / Josefina Cabo ... [et al.];
coordinación general de Juan Pablo Luppi; prólogo de Juan Pablo Luppi. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2022.

Libro digital, PDF - (Asomante / Noé Jitrik ; 12)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-47861-9-7

1. Literatura Latinoamericana. 2. Crítica Literaria. I. Cabo, Josefina. II.
Luppi, Juan Pablo, coord.

CDD 860.9982



CC BY-NC-ND 4.0

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore,
Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada,
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pésico,
Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaria Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2022

LA LITERATURA PUESTA EN ESCENA

CUERPO Y ARTE EN *MANO DE OBRA* DE DIAMELA ELTIT

Marina Ríos

Contextos

Este artículo se propone leer, a partir de la novela *Mano de obra* (2002), un aspecto de la trayectoria de Diamela Eltit como antecedente de una narrativa contemporánea que hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI renueva los cruces entre literatura y arte estableciéndose como una cuestión relevante para pensar la dimensión de *lo político* en relación con los debates entre los propios artistas, escritores e intelectuales acerca de sus prácticas. En Eltit, este sesgo viene dado por su impronta experimental evidenciada ya desde su participación en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet, pero también por sus primeras novelas donde el discurso del cuerpo se cruza con el lenguaje del cine o del teatro como, por ejemplo, ocurre en *Lumpérica* (1983).¹

1 *Lumpérica* fue publicada en 1983 a diez años del golpe de estado en Chile; a pesar de su escasa recepción inmediatamente posterior a la publicación, conforma un texto experimental en el que la literatura y las artes se traman para cuestionar formas de representación ligadas a la lengua, el Estado, la Nación, el control de los cuerpos y las subjetividades, al género pero también al vínculo entre las propias artes. Motivos por los que hacia los años noventa, en el auge de los Estudios Culturales, parte de la crítica colocó la atención sobre este texto y sobre el resto de la obra de la escritora. *Lumpérica* coloca a un cuerpo (el de L. Iluminada) en una plaza pública y a partir de escenas, luces, personajes narrados a partir de fragmentos, enunciaciones variadas, registros ficcionales de tomas filmicas, etcétera, se conforma una trama en las que cuerpo y arte se yuxtaponen. Ya en uno de los primeros estudios sistematizados sobre la narrativa de Eltit, compilado por Juan Carlos Lértora en 1993, Nelly Richard a propósito de *Lumpérica* y la narrativa de Eltit en general, esgrime: “Tal como lo real es puesta en escena, escenificación [...] el cuerpo y la biografía son figuración y representación: teatralización del yo, montaje y trucaje gracias a la instrumentalización de la técnica, cuyo dispositivo remodela la herida en tatuaje, el dolor en grafía” (45).

Quien aborde un análisis ya sea parcial o exhaustivo de la obra de Diamela Eltit no podrá evitar tener en cuenta algunos aspectos fundamentales. Ella es artista, escritora, pero también es crítica literaria. Su narrativa se encuentra atravesada por discursos críticos tales como el psicoanálisis, el marxismo y perspectivas como la biopolítica y el género, entre otras. Por ello, sus ficciones poseen una dimensión ensayística-filosófica que la crítica literaria se ha ocupado en señalar con énfasis. Y quizás ésta sea la razón de por qué la crítica cultural norteamericana la ha abordado con frecuencia y exhaustividad.² Más allá de estas lecturas, la escritora chilena, en una entrevista que le realiza Adrián Ferrero, advierte:

Yo soy una persona formada en el área literaria, no tengo especialización en el campo de las ciencias sociales, y por lo tanto, carezco de solvencia teórica en este campo. *Pero sí estoy segura de que no hay ninguna escritura ajena a la experiencia política y, más aun, diría que la escritura es política.* No lo señalo en tanto una cuestión lineal de tendencias políticas, sino más bien me refiero al escenario textual. Es decir, escoger una determinada sintaxis entre otras posibles ya implica una toma de posición de la letra (Eltit, 2008: 295-296; énfasis mío).

Eltit adopta una posición política para pensar su práctica literaria. Este lugar está relacionado con sus experiencias previas. Como anticipamos, hacia 1979, Eltit integra el grupo de arte conocido como CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet. Formaban parte de este grupo los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. El objetivo de ellos fue intervenir el espacio público promoviendo y reflexionando sobre la relación entre arte y sociedad. Este colectivo se inscribió bajo lo que se conoció como la “Escena de Avanzada” en Chile, término acuñado por Nelly Richard para referirse a diversos artistas, grupos y acciones artísticas que mezclaban arte, cine, escritura y video.

2 Me refiero a la inserción de Eltit en la academia norteamericana impulsada en parte, tal como repone Rubí Carreño (2006), por la crítica feminista de intelectuales como Francine Masiello, Jean Franco, Gwen Kirkpatrick y Mary Louise Pratt.

Tres acciones de arte que realizó este colectivo fueron bien conocidas: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *¡Ay Sudáfrica!* (1981), *NO +* (1983). La primera de estas acciones es desarrollada en diferentes espacios, soportes y momentos simultáneos: mientras los artistas reparten leche en un poblado de la ciudad de Santiago (en alusión al gobierno de la Unidad popular que garantizaba un litro de leche diario por niño), en la revista HOY se publica el siguiente texto:³ “Imaginar esta página completamente blanca/imaginar esta página blanca/accediendo a todos los rincones de Chile/como la leche diaria a consumir/imaginar cada rincón de Chile/privado del consumo diario de leche/como páginas blancas por llenar”. A su vez, en las puertas de la CEPAL de Santiago de Chile se transmite un discurso titulado “No es una aldea” en cinco idiomas diferentes. En paralelo, en el museo se coloca una vitrina con sachet de leche, la revista y el casete del discurso brindado en la CEPAL. Este momento fue presenciado por artistas, críticos y personas de los poblados. *¡Ay Sudáfrica!* consistió en arrojar alrededor de medio millón de volantes desde avionetas que sobrevolaron la ciudad de Santiago, los volantes decían: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista”. Por último, la acción *NO+* consistió en escribir en los muros de las calles esta frase para que las personas pudieran completar el sentido: *NO + muerte/hambre/dictadura*.⁴

Tanto el CADA como otras manifestaciones que Nelly Richard nuclea bajo el ala de la Avanzada fueron prácticas marginales respecto de otras que también se presentaban como acciones contestatarias al golpe de Estado. La pregunta que estos artistas de la Avanzada se hacían y dejaban entrever en sus intervenciones era acerca del significado y límite de su práctica en el contexto represivo. Nelly Richard (1993) restituye este contexto:

3 La idea original del CADA era publicar una página en blanco pero la revista no aceptó.

4 Robert Neustadt les realiza una entrevista a Raúl Zurita y a Diamela Eltit (miembros del CADA) en donde los artistas-escritores describen con detalle algunas de estas acciones (2004: 44-45).

La ortodoxia militante de la izquierda tradicional privilegió aquellas estéticas del testimonio y de la denuncia que movilizaban la sensibilidad popular a través de una comunicación emotivo-referencial basada en el figurativismo ideológico del mensaje protestatario. Contra ese expresionismo de la contingencia batalló un segmento artístico y literario de corte neo-vanguardista empeñado en la re-conceptualización crítica del pensamiento cultural que, después de 1977, estremeció la red de la cultura académica e institucional, desatando conmociones sin precedente en el pasaje de las artes visuales, la poesía y la literatura. La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló –explosivamente– el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen (37-38).

Justamente por estas características que releva Richard, las intervenciones del CADA fueron motivo de debates entre los críticos literarios y culturales que intentaron conceptualizar no sólo las prácticas político-artísticas durante el golpe sino todo el contexto chileno de los sesenta y setenta en los que el activismo artístico y político fue prolífico más allá de las diferencias entre las décadas. Jaime Donoso (2009) realiza una lectura específica acerca del CADA. Por un lado, caracteriza las prácticas e intervenciones artísticas como inéditas y excepcionales y las define como vanguardia. Para él son de vanguardia no sólo por la forma que asumen –que se diferencian de las prácticas artísticas de la cultura oficial de ese entonces– sino por el sentido político del término, porque el CADA “respondía a la práctica operativa, a las acciones coordinadas y previamente consensuadas por un colectivo que funcionaba como célula generadora de ideas” (240). Sin embargo, Donoso también diferencia las prácticas del CADA de las neo-vanguardias o prácticas de Avanzada (que para él son indistintas aunque entiende que la Avanzada intenta distanciarse de la vanguardia). En cualquier caso, para él el CADA se acerca más que otras prácticas de la Avanzada a lo panfletario y al muralismo (próxima, aunque diferente, a las prácticas de finales de los sesenta y principios del setenta del muralismo brigadista de

izquierda, por ejemplo).⁵ En una línea semejante, Federico Galende lee las prácticas del CADA como una excepción en el sentido en que no sólo estas prácticas se limitan a testimoniar la catástrofe (como otras prácticas contemporáneas a ellos) ni a transformar la vida en su totalidad (como pretendían los muralistas o la pintura política) sino que se manifiestan de manera más limitada y local. Una pequeña red colaborativa que genera espacios alejados de la soledad y de la utopía de transformar el mundo. Galende lo rotula como “comunismo de ocasión” o “comunismo de contingencia” (184).

Caracterizo de modo sucinto estas prácticas del CADA porque el cruce entre texto, imágenes y soportes conforman rasgos que los textos literarios de Diamela Eltit poseen, pero también por su “transposición” entre las intervenciones y sus ficciones en las que la puesta de cuerpos (a veces artísticos, otras populares, otras intervenidos) cobra centralidad a la hora de constituir el relato. En este sentido y en paralelo a su actividad literaria, durante estos años, Diamela Eltit realiza varias *performances* o intervenciones en las que expone su propio cuerpo. Por ejemplo, en 1980 realiza un video titulado “Zona de dolor” en donde se corta y se quema la piel antes de ir a un burdel a leer partes de su novela *Lumpérica*.⁶

Estos antecedentes de la escritora trazan un recorrido de continuidad y de ruptura respecto al contexto de producción de *Mano de obra* (2002). Continuidad porque el carácter teatral ocupa un lugar central en la narración de la escritora y ruptura porque se configura un discurso sobre las subjetividades y los cuerpos enraizado en un contexto diferente al de obras como *Lumpérica*: el de pos-dictadura y mercado.⁷

5 Hacia 1968 aproximadamente y luego, durante el gobierno de la Unidad Popular, se desarrollaron prácticas muralistas con referentes como José Balmes y Roberto Matta y la brigada. También cabe mencionar al muralismo brigadista formado por artistas y militantes de izquierda (obreros, intelectuales) de los que se destaca la Brigada Ramona Parra. Para ampliar sobre este periodo: Galende, 2014.

6 La trama y el video se pueden consultar en la página del Instituto Hemisférico de *Performance*: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>

7 En el trabajo que reúne Rubí Carreño (2009) se pueden leer las diversas formas de situar la obra de Eltit posterior a la dictadura. Más allá de los diferentes análisis el denominador común siempre será el avance neoliberal entre las cuestiones locales y las globales.

El despertar de los cuerpos

La hipótesis de partida es que en la novela *Mano de obra* es posible identificar la figura de la puesta en escena que exhibe cuerpos móviles y *excritos* (en el sentido de Nancy) como forma de resistencia al supermercado neoliberal, al tiempo que la escritura también explora maneras en las que el discurso sobre el cuerpo descoloca formas de representación y discursos dominantes. El término *puesta en escena* es una noción que proviene del teatro, sin embargo, dada la concepción que la propia Eltit desarrolla sobre la literatura y el arte, se convierte en una categoría que resulta productiva para pensar cómo los cuerpos se plasman, en sus textos literarios, a partir de una noción que justamente quiere mostrar y hacer visibles a estos cuerpos. En el diccionario de Pavis, la puesta en escena es definida a partir de sus funciones:

En una acepción amplia, el término *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación [...] En una acepción restringida, el término *puesta en escena*, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática (Pavis, 1987).

Pavis recoge la puesta en escena como una noción elemental en la que, en un escenario, se disponen elementos teatrales para la realización del hecho teatral, y a la vez considera la idea de “interpretación” que requiere una obra dramática para su concreción. Ambas acepciones designan la puesta en escena como una categoría general en la que se tiene en cuenta, la disposición de elementos, espacios y personajes, y además los medios técnicos (luces, decorado, actores, etcétera) que hacen posible esta realización. Líneas más adelante Pavis explica que la puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática de un texto teatral en una escritura escénica.

Esta definición que funciona como piedra basal para pensar en dicha categoría resulta operativa para ponerla en funcionamiento como figura en las narraciones de la escritora. Las claves para una transposición se encuentran en la idea de una “escritura escénica”

por un lado, y una “especialización” que en Eltit se da en el plano del texto. Por ello, Pavis (basándose en Artaud) piensa a la puesta en escena como la concreción de una partitura textual. No se trata de complejizar esta categoría, que en el plano teatral tiene sus derivas, mutaciones y disputas, sino de partir de un concepto elemental que Eltit reescribe en el terreno de la ficción narrativa. Sobre esta cuestión, la autora esgrime:

La lectura de *Cobra* [de Severo Sarduy] me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras, asustada [sic]. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, en la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro (Morales, 1998: 37).

Esta respuesta que Eltit le brinda a Morales es a propósito de *Lumpérica*, novela que comulga con el lenguaje del cine, que es lo siguiente por lo que le pregunta el crítico. Sin embargo, Eltit responde que, si bien las nociones de cámaras, planos y *zoom* se encuentran en el texto, su referente de fondo siempre es el teatro. Independientemente de la constatación de Eltit acerca del modo de pensar su relación entre la escritura y el teatro, es posible rastrear estos intereses (con relación a lo teatral) en textos de Eltit posteriores a la dictadura, como es el caso de *Mano de obra*.

Acerca de este carácter teatral, Cristian Opazo (2009) releva que *Mano de obra* se llevó al teatro en el año 2003 bajo la dirección de Alfredo Castro. El crítico se pregunta por las características formales del texto y los mecanismos de representación que posee la novela, por un lado, y el hecho teatral, por otro. En efecto, es interesante la propuesta de Opazo que intenta leer aspectos teatrales ligados a la ficción. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica, esboza, quizás sin profundizar, la idea de que la trama textual está configurada como si fuera una suerte de didascalía que hace a la ficción susceptible de ser adaptada teatralmente:⁸ “desde la perspectiva teatrista

8 La puesta en escena de Alfredo Castro fue a partir de una adaptación del texto que la propia Eltit realizó y que luego fue publicado como adaptación.

con ojo semiótico [...], tanto la parquedad de la sintaxis como la mecánica robótica de los verbos aproximan el discurso del ojo-cámara a las didascalias [...] de los textos dramáticos de postvanguardia” (229-230). Si bien un estudio desde una perspectiva semiótica (incluso con mayor detalle que la que alcanza en este artículo Opazo) sobre la modalidad de la novela con relación al texto dramático podría ser iluminador,⁹ la cuestión teatral se encuentra más allá de la sintaxis y atraviesa toda la novela tanto en el aspecto temático-formal como en el discurso que se establece sobre los cuerpos y las subjetividades que se enraízan en los personajes. De esta manera, *Mano de obra* formula una puesta en escena en la que las actuaciones de los personajes figuran cuerpos que se exceden y se exponen.

La novela cuenta, en la primera parte, la vida del narrador quien relata su experiencia como trabajador de un supermercado. En la segunda, se cuenta sobre la vida de varios empleados (incluido a este narrador) en el espacio doméstico de una casa que comparten. El título de la primera parte con el que se inaugura la novela es “El despertar de los trabajadores, Iquique, 1919” (12). Los siguientes apartados tienen nombre de periódicos del pasado, también un lugar y una fecha como, por ejemplo, “Verba Roja, Santiago, 1918” (13). Estos títulos corresponden a diarios dedicados a la prensa obrera que visibilizaban la lucha de los trabajadores a comienzos del siglo XX. En la segunda parte, se opta por el título del periódico cercano al gobierno de la Unidad Popular y se titula “Puro Chile, 1970” (77), la trama se desarrolla al interior de una casa habitada por empleados del supermercado que viven juntos como forma de subsistencia. Los apartados que siguen ya no serán titulares de los periódicos sino pequeños títulos descriptivos a la manera de acotaciones o próximos a formas más arcaicas y populares (epígrafes internos, paratextos con la lógica de la didáctica medieval), como por ejemplo: “Sonia tenía las manos rojas” (105) o “Isabel tenía que pintarse los labios” (119). Sobre esta estructura general de la novela Raquel Olea (2009) establece que se trata de un relato fracturado,

9 También Opazo establece una relación con el teatro de la crueldad de Artaud: “De ahí que enfrentarse a un texto cruel sea situarse ante una representación donde lo que está en crisis no es un orden social externo sino, muy por el contrario, la misma acción de representar la crisis” (233). La relación no deja de ser sugerente a pesar de su breve desarrollo.

de dos partes que manifiestan hablas disociadas entre sí, al tiempo que los titulares de los diarios conducen al lector a un tiempo histórico marcado por el recorrido de las luchas sociales.

Sin embargo, *Mano de obra* no se trata de un relato fracturado por el hecho de tener dos partes que funcionan como una unidad en sí misma. Su propia yuxtaposición es la que conforma las características del texto. Por otro lado, si bien esos titulares podrían “llevar al lector al tiempo histórico” –como sostiene Olea– este lector no deja de ser “un lector modelo” que sea capaz de recordar, conocer este material discursivo que se glosa. Es claro que la novela posee estas dos partes diferenciadas, que esos titulares (de la primera parte) están ahí para ser leídos de ese modo; sin embargo, también con esta estructura se hace evidente un procedimiento específico: el montaje. La continuidad entre estas dos secciones está estructurada por las escenas enunciativas que se desarrollan en ambas partes. Mientras que en la primera se trata de una “enunciación performativa”, es decir, que narra al tiempo que suceden los hechos: “Ahora mismo estoy diciendo que sí con la cabeza (asiento como un muñeco de trapo) y me disculpo ante el cliente apelando a mi extenso servilismo laboral” (22); en la segunda, se trata de un narrador que enuncia desde un nosotros inclusivo que habla como un integrante de la casa y da lugar entre apartados a que este narrador pueda rotar de personaje pero también desde una concomitancia entre la enunciación y el enunciado. Por otra parte, los subtítulos alusivos se comportan como una imagen, en el sentido que le diera Mitchell (2009) cuando en el marco de lo que fue el “giro pictorial” desglosa el sintagma “lenguaje visible” que expresa la idea de que la escritura convierte en visible al lenguaje. El nombre, la fecha, el lugar de estos subtítulos ofrecen una doble función: se reconoce la alusión (las referencias concretas a las que remiten esos titulares) pero al mismo tiempo se produce un desfase temporal entre la trama de cada capítulo/apartado (que refieren al contexto neoliberal) y esos intertítulos fechados (que remiten a las luchas obreras pasadas). El puente entre las luchas obreras referidas en los titulares y el supermercado neoliberal están allí para señalar su exclusión mutua, su incongruencia respecto al tiempo histórico (no cronológico) de la trama. Entonces, a partir de montaje de las partes que escenifican un desfase temporal entre pasado y presente, se desarrolla la diégesis de la novela.

En esta dirección, la puesta en escena es entendida, desde su desplazamiento a la escritura, como la disposición de un espacio-escenario (en este caso, el supermercado primero y el espacio doméstico, después) en el que los personajes ejecutan determinadas acciones (culturales, rituales, teatrales) a partir de una voz enunciativa particular:

Los observo [a los clientes] llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, *orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces* (14-15; énfasis mío).

Dos elementos convergen en la trama: cuerpos y espacio. De este modo, el “súper” cobra relevancia narrativa a partir de su “representación fija” como sitio en donde los trabajadores, clientes y supervisores actúan bajo estas luces determinantes. El supermercado en la novela funciona como lugar alegórico del país o la Nación bajo un régimen político-económico neoliberal, que enferma y aliena a los ciudadanos que bien podrían ser los trabajadores del supermercado. Alegoría que el texto transparenta y que la crítica ha leído en varias ocasiones. Sin embargo, este espacio del “super” se convierte también en una zona ambigua que cuestiona estas alegorías, metáforas o metonimias sobre el cuerpo del trabajador alienado, enfermo, híper-explotado. Por momentos, este sentido se interrumpe dando lugar a otras distribuciones del espacio y de los cuerpos. El supermercado se posiciona como un lugar heterotópico (en término de Foucault) porque se yuxtapone este “escenario teatral” (y se superponen otros como la representación navideña del pesebre que los personajes actúan) en el que el juego de luces y cámaras de vigilancia (que ofician de público) orquestan una suerte de teatro neoliberal donde los cuerpos diseñan sus estrategias de supervivencia:

Su existencia [la de un cliente] parece transcurrir en medio de una ingenuidad elemental que lo lleva a estudiar de manera concentrada (y exitosa) la disposición de las luces para aprovechar al máximo sus efectos. Se solaza en la luz que cae, demarcando su perfil. Como

si fuera una sombra (china) se ubica bajo los focos para exhibir y favorecer su teatral y pasmosa alegría fatua. Y entonces, sin intentar disimular sus intenciones, me busca a mí [al narrador] para cautivar-me (a sus deseos) entre los estantes del súper (32).

Las luces son centrales en todo el relato más allá de las reminiscencias a *Lumpérica*, lo que persiste es el carácter “escénico” que contamina la narración pero ya no en el extremo experimental de *Lumpérica* (que cierta crítica ha rotulado de ilegible, hermética) en el que el texto se convertía en un set de exteriores de cine, comentarios y notas sobre las escenas más semejantes a indicaciones teatrales y narraciones acerca de esa representación, sino desde una idea de puesta en escena a partir de elementos más precisos. Por un lado, el montaje de la estructura y por otro, desde lo temático-formal, la actuación de los cuerpos y el punto de vista del narrador. Se narra desde una perspectiva “picada” (para usar un término visual) como si el narrador tuviera su punto de observación desde el lado de las luces o las cámaras de vigilancia al tiempo que actúa: “Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces” (16).

A pesar de la primera persona y del punto de vista “parcial” del narrador, el énfasis en las luces o las cámaras producen en la lectura el efecto de estar “viendo la escena desde arriba”. El narrador actúa frente a los clientes y estos lo seducen por ello, el narrador cuenta relaciones diversas y ambiguas con los clientes. Estos personajes despliegan su cuerpo y lo tiñen de teatralidad, de allí el juego de seducción entre clientes y trabajadores que se observa a lo largo de todo el texto.

Estas actuaciones saturan los sentidos (aquellos alegóricos que mencioné anteriormente) para volverlos inestables, no fijarlos pero sobre todo des-colocar sus funciones en un tiempo y lugar. Es decir, los cuerpos actúan, se contorsionan para ejecutar funciones de trabajadores, clientes, supervisores que rigen el despliegue de estos cuerpos:

Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo. Y resguardado en un

orden precariamente sublime, doy comienzo a una forma extravagante de danza a través de la cual consigo esquivar esa mirada hiriente (27).

Un baile corporal que consigue o no (el narrador resulta ambiguo al respecto) esquivar una mirada que se convierte en prácticamente un oxímoron, si partimos de la idea de que la danza o toda práctica semejante más que ocultar vuelve visibles los cuerpos. Eltit (2008) en su rol crítico conceptualiza una idea de cuerpo en la literatura y sostiene que puede leerse como un diseño social, un mapa de discursos que establecen construcciones de sentido y en el que se plasman los sistemas sociales. La literatura viene a acopiar las diversas intensidades que manifiestan esos relatos corporales, los pone en correlación con los sistemas productivos y determina que: “desde una perspectiva analítica, se podría aludir a una suerte de cuerpos técnicos o cuerpos funciones, en tanto actúan como los soportes pensantes y parlantes en que se van a anclar las experiencias económicas-políticas (15). “Cuerpos funciones” dice Eltit, cuerpos que por momentos se teatralizan, por otros se automatizan –“Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas” (55)–, y por otro, se enferman. Cuerpos y teatralidad se solapan bajo las luces artificiales del supermercado, a veces iluminadoras y otras perturbadoras, y bajo esos haces los cuerpos se exponen. A medida que el narrador avanza (en un sentido figurado porque todo es expresado a partir de un presente simultáneo entre la enunciación y los eventos que se narran) el efecto de las luces lo enferma. Sin embargo, páginas más adelante este narrador niega su condición de enfermo. Porque justamente se trata de interrumpir cualquier idea de progresión (y por ende significación acabada) de los personajes.

Ahora bien, esta novela intenta ir un poco más lejos que la propia conceptualización de Eltit. La insistencia de “iluminar” los cuerpos conduce a una forma de exposición que desarticula sentidos cerrados. El narrador padece y goza de los clientes; actúa, danza y se enferma, todo esto bajo las luces penetrantes del supermercado en las que las paradojas abundan. También, las reiteradas alegorías sobre el trabajador alienado, explotado, enfermo se convierten en procedimiento a lo largo del todo el texto a partir de los empleados que

se mimetizan con las mercancías, objetualizan a los clientes o bien funcionan como autómatas. Sin embargo, estas referencias también se fisuran en el relato mismo. Es decir que, si el cuerpo del narrador se figura como un cuerpo que danza, que se automatiza, que goza, que se enferma, que mira, que muta, entonces se transforma en un “cuerpo móvil”, ya no el cuerpo que pretende Eltit, que funciona como “soporte de las experiencias políticas y económicas” que se corresponden en la serie social.

Jean-Luc Nancy, en sus conceptualizaciones sobre el cuerpo, propone abordarlo sin intentar significarlo. De manera paradójica, el acto de escribir nos aleja de los cuerpos pero de lo que se trata es de exponerlo para inscribirlo fuera del discurso:

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una “caída”, eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre (Nancy, 2003: 14).

El cuerpo en tanto ocupa el extremo es abertura, escribir es el gesto para tocar sentido, por lo tanto, escribir es tocar el cuerpo en el pensamiento de Nancy. Su abertura da lugar a acontecimientos: gozar, pensar, sufrir. En este sentido, la novela lleva al límite de la propia escritura estos cuerpos expuestos. Eltit coloca a los cuerpos en el límite de una significación.

Como contrapunto, en la segunda parte, si bien los efectos de la luz siguen tratando de exhibir estos cuerpos, las intervenciones o desplazamientos disminuyen en el contexto doméstico y vuelven a significar, a moldear “sentidos”, instalando una vez más el montaje entre ambas partes. En este espacio conviven los trabajadores del supermercado bajo lo que se podría pensar a partir de dos procedimientos yuxtapuestos: plasmar cuerpos en descomposición y hacer foco en la sinécdoque a partir del desempeño manual de estos empleados.

De este modo, Isabel, quien trabaja con las promociones de los productos, comienza a padecer la flexibilización laboral del supermercado y su cuerpo se transforma, su porte cambia, se encorva y

su rostro se vuelve huesudo. De modo semejante, Sonia, la cajera es trasladada a la sección de pollos y su cuerpo pasa de la contaminación de los olores de los billetes, de las monedas, al hedor de los pollos sanguinolentos. Ella también se transforma, primero pierde el dedo índice y luego es trasladada a la pescadería para poder continuar su trabajo. Sonia absorbe en su cuerpo todos los olores de la sangre, el pescado y también su deterioro se manifiesta en ella.

Al tono del narrador de la primera parte se le añade, a través del discurso indirecto, las voces populares que emplean los personajes y, junto con esto, sus funciones “corporales-trabajadoras” disminuyen, se desordenan, dejan de ser estratégicas o influyentes, al tiempo que el punto de vista del narrador se vuelve parcial y deja de narrar desde la visión “picada” de la primera parte. Me refiero a que en la primera parte el narrador, que siempre es el mismo personaje, cuenta desde cierta perspectiva que invita a observar la escena desde arriba:

Los clientes recorren velozmente cada uno de los productos: los observan y los palpan como si necesitaran desprenderse de todo el tiempo del mundo mientras me asedian con sus preguntas maliciosas. Los clientes (el que ahora mismo me sigue y me desquicia o el que me corta la respiración o el que me moja de miedo) se reúnen únicamente para conversar en el súper. Yo me estremezco ante la amenaza de unas pausas sin asunto o me atormento por los ruidos insípidos y sumergido de lleno en la violencia me convierto en un panal agujereado por el terror. Amarillo. (Me pongo amarillo). Después, transformado en un ser pálido, preciso y enjuto, me desplazo a lo largo de los pasillos con un doloroso aguijón plateado que se incrusta en el costado más precario de mi encía (13).

En la segunda parte, el nosotros inclusivo (que de apartado en apartado va rotando de personaje) narra desde una perspectiva interior y parcial:

estos culiados mentirosos que rebajan las mierdas que están de más y el montón de conchas de su madre se precipita a comprar las cagadas que les meten y se van felices los imbéciles, sin darse cuenta que estos maricones se los están pichuleando hasta por las orejas (164).

No obstante, este narrador-empleado continúa con su perspectiva artística sobre los cuerpos, pero esta vez a partir de la sinécdoque que impone el atributo manual. La mano de obra trabajadora resulta mano de obra-artista a pesar de la descomposición gradual que los personajes sufren en esta parte. Para el narrador, mientras Sonia troza pollos en la parte de atrás del supermercado y “[a]llí se cursaba el espectáculo de las pirámides de pollo que Sonia, día a día, trozaba de manera cada vez más mecánica, más precisa y más bella. Unos cortes perfectos” (121-122), Gabriel el empaquetador

[c]on una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta [la que cortaba Sonia] en un espectáculo. [...]. Sus manos trazaban una suerte de malabarismo que deshacía la catástrofe que portaban los productos. Su manera de empaquetar causaba conmoción en los clientes del súper. Su don, como decían las cajeras [...] *Como un artista popular, como un tragafuego, como un músico, como un malabarista, como un payaso*, para conseguir, al final, después de toneladas de paquetes, una propina que inevitablemente le resultaba insignificante, despreciable (127; énfasis mío).

Los productos se transforman en la mano de los trabajadores, que en estado de máxima explotación y alienación adquieren un sesgo artístico, una mano de “artista popular” como describe el narrador. Estos cuerpos bajo las luces asumen su propia puesta en escena, performativamente asisten a su función vital:

Iluminado por las luces del súper, en fila, listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios [...]. Sobrevivir vestido con el signo monótono del uniforme y su marca desmesurada brillando bajo las luces de los focos del súper (150-151).

El cuerpo puede funcionar como lugar de resistencia. El cuerpo se representa –para Lazzara (2009)– como un “locus posible” para la “disrupción y la dislocación” del ordenamiento del mercado. Sin embargo, *Mano de obra* no representa cuerpos explotados, alienados, disciplinados, sino que el montaje entre la primera y la segunda parte contribuye a interrumpir un modo de representación en el sentido de poner en correlación la serie social con la literaria. Esto

significa que si, en la primera parte, se figuran cuerpos móviles, evidentes y *excritos*, en la segunda, en el espacio doméstico (que siempre remite al supermercado), se figuran cuerpos que resisten desde su “mano de obra artista” que los habilita a diseñar de modo performativo su supervivencia. La novela *Mano de obra* trabaja a partir de una perspectiva marginal que visibiliza un carácter artístico de los cuerpos como un mecanismo de “acción en la resistencia” frente al poder neoliberal que conforma el escenario del supermercado. De esta manera, la puesta en escena funciona como una figura privilegiada que permite destacar “el acontecer de los cuerpos” bajo una impronta artística: cuerpos que danzan, realizan actuaciones, entran en trance y se hacen visibles bajo alguna exposición que exalta sus anomalías.

Eltit propone cierta continuidad respecto de sus acciones como integrante del CADA y de sus prácticas artísticas; al tiempo que la diferencia radica en poner el foco en la construcción de una narrativa en la que los regímenes de expresión (Rancière, 2010) aparecen combinados en una política de la escritura que ostenta no sólo cuerpos explotados, alienados sino también cuerpos productivos a partir del desempeño manual de los personajes. Por último, retomando las palabras de la escritora, “la toma de posición de la letra” reside en la trasmedialidad performativa de esta puesta en escena cuya política se despliega en prácticas artísticas que la narrativa construye y deconstruye en cada parte de la novela.

Bibliografía

AA.VV. *Nomadías* (2000). Chile, Cuarto propio.

Carreño Bolívar, R. (ed.) (2009). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

_____ (2003). “Mano de obra, una poética del (des)centramiento”. En *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo.

Donoso, J. (2009). “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago de Chile, Seix Barral.

_____ (2002) *Mano de obra*. Santiago de Chile, Seix Barral.

_____ (2008). *Signos vitales, escritos sobre literatura, arte y política*. Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Galende, F. (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vidas y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Chile, Metales pesados.

Lazzara, M. (2009). “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de Obra* de Diamela Eltit”. En Carreño Bolívar, R. (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos. 155-164.

Lértora, J. C. (1993). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto Propio.

Llanos, B. (ed.) (2006). *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto propio.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Madrid, Akal.

Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid, Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2015). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires, La cebra.

Neustadt, R. (2004). “Arte y política desde 1960 en Chile”. *Revista de Crítica Cultural*, Nº29/30, noviembre 2004, pp. 44-45.

Olea, R. (2009). “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por lo patria* y *Mano de obra*”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós.

Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires.

Richard, N. (1993). “Tres funciones de escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación”. En Lértora, Juan Carlos, *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto Propio.

_____ (2009). “La memoria compartida”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.