

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **LUMPÉRICA: EL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA**

Informe Final del Seminario de Grado “Barrocos latinoamericanos del siglo XX” para optar al grado académico de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

**Camila Mena Farías**

Profesora Guía: Luz Ángela Martínez

**Enero de 2009**



<b>AGRADECIMIENTOS . .</b>	<b>4</b>
<b>I INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>5</b>
<b>II. Contexto . .</b>	<b>7</b>
<b>III. Zonas violenta(da)s: Cuerpo y ciudad. . .</b>	<b>10</b>
<b>1. Cuerpo en el primer barroco. . .</b>	<b>10</b>
<b>2. L. Iluminada y el espectáculo del cuerpo . .</b>	<b>14</b>
<b>3. Ciudad Barroca y centro vacío . .</b>	<b>19</b>
<b>III. Espectáculo y simulacro . .</b>	<b>24</b>
<b>V. Conclusión . .</b>	<b>30</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . .</b>	<b>31</b>
Básica de la autora . .	31
Teórica y crítica . .	31

## AGRADECIMIENTOS

A mi profesora guía, Luz Ángela Martínez, por todo el año de recorrido por las sendas barrocas. Por su apoyo, orientación, humor, y por creer en la reivindicaciones personales.

A mis padres, Jaime y Raquel, por las múltiples maneras en que apoyaron mis estudios y el desarrollo de esta tesina, por su infinito amor, paciencia y preocupación.

A Felipe, por su gran apoyo, paciencia, consejos y amor, por acceder a todos los llamados de auxilio, por estar siempre a mi lado.

A mis hermanos, Colomba y Jaime, que desde sus edades tan distantes aportaron infraestructura, ánimos y favores.

A M. Elena, Francisca e Ignacia, por estar siempre conmigo.

A mis amigos y compañeros de U.

A mis compañeros de Seminario de Grado, en especial a Giovanna A., por los aportes y conversaciones virtuales, por estar siempre dispuesta a leerme.

Y a todos los que de alguna u otra manera entregaron y/o exudaron aportes para el desarrollo de la presente tesina.

***Ahora sólo palabras, siempre lo visible para marcar el estruendo de un silencio que duele en todas partes.***

***Julia Kristeva.***

# I INTRODUCCIÓN

La presente investigación se propone analizar las relaciones entre violencia y represión presentes en la novela *Lumpérica* de la escritora chilena Diamela Eltit. Dichas relaciones pretenden ser analizadas desde la perspectiva de Barroco, tomando de éste ciertas líneas fundamentales del Barroco europeo y del Neobarroco, principalmente a través de Werner Weisbach y Severo Sarduy. Lo anterior, sin dejar de comprender ciertas relaciones existentes entre la novela y el desarrollo del arte en Chile bajo dictadura.

*Lumpérica* (1983) corresponde a la primera novela de Diamela Eltit, que a lo largo de los años se ha consagrado como una obra fundamental en la literatura chilena desarrollada bajo dictadura. De esta manera, es importante comprenderla dentro del contexto cultural en el que se produce; momentos en que las artes y la cultura en general comienza a resurgir, luego de un extenso período de letargo y retroceso. Esto, a través de múltiples colectivos artísticos y culturales, en los que se va conformando un trabajo artístico, en base a símbolos y nociones de artes comprendidas desde el margen.

La novela, que en los últimos años ha ido forjando una abundante crítica que la ha reflexionado en muchos de los múltiples aspectos presentes en ella, cuenta con escasos trabajos acerca de sus relaciones con los barrocos latinoamericanos del siglo XX, si bien suelen mencionarse recurrentemente en los acercamientos que se realizan en torno a la autora y su obra, reconociendo ella misma, a su vez, esa influencia<sup>1</sup>.

Sin embargo, los núcleos desde los cuales se ha trabajado en el presente informe acerca de la novela, se encuentran bastante estudiados desde las distintas perspectivas en las que la crítica ha desarrollado sus disquisiciones, como son la deconstrucción, las teorías feministas, el poder, los estudios culturales, etc. Dichos núcleos corresponden al cuerpo, al espacio público y la represión –abordadas, además, recurrentemente por Eltit. Desde la perspectiva barroca,<sup>2</sup> abordaré el modo en que estas zonas –cuerpo y ciudad– en tanto lugares físicos y simbólicos vulnerables a las políticas represivas, se escenifican y espectacularizan, en estrecha relación con su contexto dictatorial, excesivamente reglamentado y represivo.

Con esta premisa de base, dichas zonas se profundizan teóricamente, de la siguiente manera: el cuerpo y la corporalidad son abordados desde la perspectiva del arte de la contrarreforma, haciendo énfasis en lo que respecta a la exaltación del cuerpo y la mirada: el cuerpo herido abierto al ojo humano, estableciendo relaciones con el surgimiento de la ciencia de la anatomía y una breve referencia al teatro de la crueldad. Desde la perspectiva Neobarroca, el cuerpo es abordado bajo los conceptos de *artificialidad* y *simulacro de un*

<sup>1</sup> Diamela Eltit lo menciona, por ejemplo, en la entrevista realizada por Juan Andrés Piña “Diamela Eltit: Escrito sobre un Cuerpo”, o bien, en la entrevista realizada por Leonidas Morales en “Narración y referentes en Diamela Eltit” (Revista Chilena de Literatura. 51 año 1997.) donde señala la importancia de Cobra de Severo Sarduy como inspiración de *Lumpérica*. A su vez, Néstor Perlongher reconoce su trabajo de novelista neobarroca en su “Introducción a la poesía neobarroca cubana y ríoplatense” (Revista Chilena de Literatura. 41, año 1997).

<sup>2</sup> Al mencionar este amplio concepto, debo aclarar que me refiero siempre a las perspectivas del Barroco europeo y el Neobarroco. En este trabajo no se han considerado otras perspectivas del barroco latinoamericano, como son el Barroco de Indias y el Barroco Americano de José Lezama Lima, por ejemplo.

*cuerpo*. El espacio público, simbolizado a través de la plaza pública, es desarrollado a través del descentramiento de la ciudad barroca como productora de un discurso también desplazado y metonímico, como lo plantea Sarduy, complementando aquello con Roland Barthes y su ensayo sobre semiología urbana, y las propias reflexiones que Diamela Eltit realiza en sus ensayos, en lo que respecta al impacto de la dictadura sobre la ciudad. Cuerpo y espacio público, como parte de un espectáculo son explicadas en términos de los conceptos de simulacro y simulación, con Jean Baudrillard y Severo Sarduy, mientras que el rito que forma parte del “espectáculo” es abordado a partir de las relaciones que Sylvia Tafra establece en torno a los ritos de pasaje y la narrativa de Diamela Eltit. La represión que se deja entrever en cada uno de estos aspectos, a través del juego con el simulacro y las apariencias, propiamente barroco. Me interesa explorar cómo dialogan estos aspectos con su contexto violento y represivo.

## II. Contexto

La obra de Diamela Eltit, y principalmente *Lumpérica*, se encuentra entrecruzada por una serie de aspectos que la marcan como escritura desarrollada en período de dictadura. En este sentido, es fundamental comprender su gestación en el marco de la producción artística no oficial durante los años de gobierno dictatorial<sup>3</sup>, es decir, en la *escena de avanzada* y los trabajos del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), instancias que surgen luego de un largo período de retroceso del quehacer artístico y cultural en Chile, en los primeros años de dictadura. Estas instancias proponen nuevos sentidos desde los intersticios de un discurso oficial que funciona como aparato represivo y de censura. A continuación se explicará sucintamente el trabajo desestabilizador que realiza la *escena de avanzada*, con énfasis en el tratamiento sobre el cuerpo y la ciudad, a partir de lo esbozado por Nelly Richard acerca del arte desarrollado en Chile durante el período de dictadura militar, también con Idelber Avelar y Eugenia Brito.

Luego de años de decadencia cultural bajo dictadura –en oposición a la efervescencia durante el Gobierno de Salvador Allende- la escena cultural chilena comenzaría a ganar ciertos espacios a comienzos de los años 80, al verse reducidas las restricciones de censura hacia las publicaciones, el retorno de exiliados al país, etc. (Avelar, 68). La escena de avanzada formaría parte de este contexto de nuevos –aunque escasos y atomizados- espacios culturales.

Nelly Richard va a englobar bajo en nombre de *escena de avanzada* a un grupo de artistas e intelectuales provenientes principalmente de las artes visuales, aunque también de la literatura, filosofía, etc., cuya producción artística “no oficial” pretendía “extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva (...)” (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 15). Una producción que opera rebelándose a los canales de censura, pero a su vez, marginándose de las nociones canónicas y academicistas acerca de arte y cultura, y a los lugares tradicionales que se le dan a éstas –como el museo o la universidad-, y, a su vez, al “repertorio ideológico de la izquierda” (15).

Dicha escena se encuentra conformada por Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Adriana Valdés, el grupo CADA, entre otros. Su producción se encuentra marcada, primeramente por un quiebre de los sistemas de referencias sociales y culturales –aquellos que alcanzan su auge en el gobierno de Salvador Allende. La desarticulación ocasionada por el gobierno dictatorial, y posteriormente por los dispositivos de represión y censura provenientes del mismo llevan a una desarticulación de la significación y representación, aspecto que evidentemente concierne al lenguaje. Se requiere una exploración de nuevos sentidos, que se van a erigir desde los intersticios del discurso oficial:

**“La escena de avanzada marca el surgimiento de la prácticas de estallido en el campo minado del lenguaje y la representación; prácticas para las**

<sup>3</sup> Aclarando, evidentemente, que *Lumpérica* posee una publicación oficial, en las ediciones del Ornitórrinco, el año 1986. Sin embargo, la *performance* que la precede, la producción artística y literaria de la época dentro de la que se inscribe el trabajo de su autora, forma parte del trabajo acerca del cual este capítulo versa.

***cuales sólo la construcción de lo fragmentario –y su elipsis en una totalidad unificada- logra dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como unidad devenida irreconstruible” (16).***

Lo anterior se vislumbra en una ampliación de los soportes técnicos que buscaba “desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria” (17), buscando develar los mecanismos de discurso único y totalizante de la dictadura y por otro lado, borrar los límites entre “lo artístico y lo no-artístico”. Esto se traduce, en palabras de Richard en una

***“(…) voluntad de desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en las estrechas fronteras de la especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social” (17).***

Los dispositivos de censura van a operar en Chile, a fines de los años 80, reprimiendo toda voz disidente al régimen autoritario da pie para procedimientos retóricos como la elipsis y la metáfora. El campo minado del lenguaje y la representación restringe las posibilidades de decir. Nelly Richard va a llamar *producción de sentido bajo vigilancia*. El control y restricción al lenguaje lleva a la producción a permanecer en una tensión entre censura y autocensura (35).

Dentro de estos aspectos, me interesa hacer un énfasis especial en lo que respecta al cuerpo y la ciudad en relación al grupo CADA . En forma secundaria y acotada se incluirán la elipsis y la fragmentación, dejando fuera una serie de elementos que cruzan a las producciones artísticas de este período; todos ellos pueden ponerse en diálogo con *Lumpérica*.

El cuerpo y la ciudad van a ser zonas profundamente exploradas por la *escena de avanzada*, y su tratamiento emerge a través de las acciones de arte. La inclinación por estas zonas respondería a una exploración de lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo; zonas violentadas por las prohibiciones institucionales desde donde –a su vez- se hacía posible resistir simbólicamente:

***“La elección del cuerpo y la ciudad como materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor de automodelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y represión” (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 18).***

Para Richard, en el cuerpo se van a dar múltiples divisiones estratégicas: como estructurador de experiencias, como lugar límite de distintos saberes “el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas” (78). Este lugar límite en el que se sitúa el cuerpo es el que lo hace una zona mediática y productiva como material artístico: vulnerable a las violencias y normas institucionales por un lado, y, como zona desestabilizadora desde la que se trabaja simbólicamente, por otro. El trabajo con el cuerpo en estos términos no tendría otro precedente en Chile (78). Para Eugenia Brito, el cuerpo “emerge una zona de barricada hasta entonces impensada en Chile: será el cuerpo escenario de protesta o de acción histórica” (Brito, 13). Carlos Leppe junto con Raúl Zurita y Diamela Eltit representarían dos vertientes del trabajo con el cuerpo en la escena de avanzada. En la primera, el cuerpo aparece como “zona mimética de camuflaje y simulacro” (Richard, 78); en la segunda, “el cuerpo como zona de práctica de dolor (...)” (78).



La dimensión sacrificial llevada a cabo a través de cortes y quemaduras, cobra, para Richard, un valor en cuanto un borramiento entre lo individual y lo colectivo mediante el dolor. La violencia se instala en un plano sacrificial y ritual “como una forma de exorcizarla” (84). Dicha dimensión es la que podemos vislumbrar en la novela: heridas, cortes, quemaduras que la protagonista –L. Iluminada– aplica en su cuerpo. Continuando con la línea de Richard, el cuerpo nos parece también como instancia de escenificación de lo innominado (86). En un contexto en que lenguaje se encuentra minado por los controles de los aparatos represivos y de censura, el cuerpo se presenta como una instancia de significación de saberes innominados; el cuerpo de L. Iluminada, en la novela, traduce además su subversión llevándola a un cuerpo femenino. “El cuerpo como soporte de intervención artística en la escena de ‘avanzada’ sirvió para que afloraran vastos estragos de significación que permanecían bloqueados por la censura ejercida sobre el lenguaje” (86). Esta vertiente de trabajo con el cuerpo es la que desarrolla Eltit en sus acciones de arte junto al CADA, incluyendo aquella donde lee fragmentos de lo que más tarde sería *Lumpérica*.

La aparición de la ciudad en las acciones de la escena de avanzada –y especialmente, en las acciones de arte del grupo CADA– responde a la necesidad de este grupo de ampliar los soportes artísticos y, por supuesto, como otra zona de sublevación hacia el régimen, y que, al igual que el cuerpo, puede funcionalizarse como escenario de represión y apropiación. Cabe señalar que la ciudad como instancia de lo social sufre grandes estragos: se instalan los signos del régimen, todo signo disidente es reprimido, se reglamenta su circulación sobre ésta<sup>4</sup>. Las primeras acciones dentro de este contexto, son las de las Brigadas Muralistas, particularmente la Brigada Ramona Parra, que el grupo CADA reconocería como su antecesor. Richard enfatiza su diferencia en tanto esta última apela a una “participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianeidad social y política” (64). Al interior de este contexto es donde se enmarca la acción de arte que realiza Diamela Eltit en la calle Maipú, acción de arte en donde surge *Lumpérica*. En *Maipú*, Eltit se inflinge cortes a la vez que lava las calles en las afueras de un prostíbulo. Allí realiza una lectura de un texto que en su posterioridad conformaría parte de su primera novela, *Lumpérica*.

Al revisar la línea establecida por Nelly Richard para acercarse al arte no oficial desarrollado en bajo la dictadura de Augusto Pinochet, me ha parecido importante recalcar aquellos procedimientos que se vislumbran en *Lumpérica*. Con la censura y la represión como elemento unificador de éstos, la novela los acoge y elabora llevándolos al plano literario. Evidentemente la irreverencia de *Lumpérica* no pasa sólo por una respuesta y elaboración artística frente a la violencia estatal, sino, como todo el trabajo de la escena de la avanzada, por disquisiciones en torno a la exploración de soportes, la duda por el propio soporte de la novela, la exploración y reflexión en torno a la propia escritura, la resistencia ser parte de un discurso monolítico, también en lo que respecta a su recepción y exégesis. Si bien convergen múltiples aspectos en el trabajo de la escena de avanzada, he privilegiado como antecedentes de *Lumpérica*, el tratamiento cuerpo-ciudad en una elaboración artística y simbólica que dialoga (responde, subvierte) con la violencia institucional. De esta manera, rescato del trabajo de la escena de avanzada como antecedente y antesala de la novela a trabajar, en cuanto respuesta a la violencia de la institución y el “discurso” oficial.

<sup>4</sup> Este aspecto será elaborado con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

### III. Zonas violenta(da)s: Cuerpo y ciudad.

En el capítulo anterior se revisó el trabajo de la escena de avanzada como instancia precesora, o bien, una instancia al alero de la cual de gesta la novela a trabajar. En cuanto exploración de soportes y límites en el plano artístico, a zonas de la vida cotidiana y en cuanto a zonas vulneradas por las prohibiciones y dispositivos de represión física y simbólica –fundamentalmente a través del lenguaje y la significación– cuerpo y ciudad son materiales de trabajo fundamentales en la escena de avanzada, así como también, elementos ineludibles en la lectura de *Lumpérica* que pretende hacerse en la presente investigación, e incluidas así en tanto zonas de violencia. A continuación serán desarrolladas teóricamente en diálogo con el Barroco.

#### 1. Cuerpo en el primer barroco.

**“...la sangre había perdido en mí cualquier rango que no fuera su irreversible conexión con la muerte”. Diamela Eltit *En Vaca Sagrada*.**

La representación del cuerpo humano va a adquirir, tanto en el Renacimiento, como en el Barroco una importancia fundamental. En dichas épocas observaremos una representación de éste estrechamente ligada al surgimiento de la ciencia anatómica, a la constitución del cuerpo individual y el cuerpo urbano (Arasse, 417), y ligada, de igual manera, a una valorización de la vista como lugar de difusión de ideas, que para este caso, serán las de la Iglesia y el arte de la Contrarreforma. Cabe señalar que dicho sentido adopta una relevancia significativa en el Barroco, desplazando al oído, sentido de gran importancia en el Renacimiento y que trae a su vez el problema de la representación, aspecto fundamental en el teatro del Siglo de Oro (De los Ríos, V., *Mirada y trompe l'oeil...*, 112).

Weisbach, al ahondar a este tema, enfatiza en todo momento la convergencia en las artes de tres niveles: espiritual, psíquico y cultural. Los elementos espirituales y los psíquicos que son los que lograrían una representación plástica, y los elementos culturales “pueden ser traducidos por medio de elementos intuitivos a la esfera de lo ritual” (Weisbach, 55). Los impulsos y las reinterpretaciones históricas lograrán, en cada época, una representación plástica. En el arte de la contrarreforma, se puede apreciar la presencia de la Iglesia en planos ideológicos, políticos e históricos. En éste –definido en España en sus líneas más fundamentales– las artes visuales cobran una importancia significativa y se realiza una revisión de sus principios, no tan solo por encontrarse imbuidas por los elementos paganos del renacimiento sino también, por la importancia que adquirirá el ojo para la transmisión de la fe.<sup>5</sup>

“Si la Iglesia movilizó al arte para sus fines propios, la contrarreforma hubo de intervenir también en el terreno estético. El arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas

---

<sup>5</sup> “A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por los jesuitas, un arte literalmente de *tape-à-l'oeil*, que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción, el matiz del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral (...)” (Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 167).

religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos a las masas devotas” (58).

En esta revisión de los principios del arte del Renacimiento, la Contrarreforma realiza nuevos tratados artísticos en los que se insiste en la relación entre el catolicismo y la plástica, y por tanto se promueve la importancia de éste último para la difusión de la palabra divina. “Por medio de la representación sensible de los hechos transmitidos por la fe se llega, pues, a la fe misma”. La iglesia pretende atraer a sus fieles, ya no sólo a través de la palabra divina, “sino también por medio de los ojos; es decir, con la pintura” (58). Añade Weisbach, más adelante que “nadie puede negar que un cuadro bien pintado mueve poderosamente la devoción y la disposición de ánimo, y que una historia pintada conmueve más que el mero relato de ella” (58). La iglesia y la contrarreforma van a recurrir al arte, y de igual manera el arte se nutrirá de los temas religiosos. Así, la contrarreforma se propone difundir la palabra divina mediante la plástica de la época, a través de vista, lugar que “excita la fantasía de los devotos” y por tanto, mayormente productiva para hacer regresar a los fieles a la iglesia luego de la aparición del protestantismo.

Siguiendo la línea de Weisbach, se puede decir que en el arte de la contrarreforma encontramos un poder de creación en que se halla un gran número de ideas y símbolos que nacen del mismo, y otros que poseen su antecedente en el renacimiento, por ejemplo. En éste podemos distinguir la presencia de lo heroico como uno de sus aspectos fundamentales. Lo heroico es tomado de la tradición clásica antigua, dándosele en el renacimiento un sentido diferente, que se desentiende de los valores del medioevo y sus ideales de héroe (“cristiano, cortesano y caballeresco”). “El humanismo preconiza lo heroico como valor vital e ideal estético y le otorga determinadas cualidades matizadas por las ideas de la antigüedad clásica” (76). En la representación de lo heroico, el cuerpo humano cobra un lugar central, principalmente a través del desnudo. De la tradición clásica se va a tomar, precisamente “la apoteosis de lo humano y corporal, del cuerpo bien proporcionado como fenómenos estético” y va a considerar “al desnudo como su más puro y perfecto símbolo” (77). En su revisión de esta tradición antigua, el renacimiento va a interpretar y revalorizar diferentes aspectos. “El humanismo tendía, en oposición a la Edad Media, a considerar la antigüedad como fenómeno histórico y mitológico en una interpretación lo más aproximada posible, en su estilo heroico” (77). La Iglesia Católica aprehende este aspecto heroico en la forma en que el humanismo lo rescata, en este caso, para la representación de sus propios personajes -santos y mártires, y muchos de los relatos bíblicos-. El elemento heroico tendría, en el arte de la contrarreforma, su gran forma de expresión a través del barroco, el que entrega al arte contrarreformista “determinadas modificaciones y ampliaciones del concepto plástico de lo heroico en el aspecto formal y psicológico”. El barroco otorga una serie de elementos ligados a la expresión de patetismo y pasión a los cuerpos, exagera las formas renacentistas.

***“De este modo llega a ser el elemento heroico, traducido a las formas plásticas del barroco, un elemento tradicional en el arte de la contrarreforma. La repetición constante del mismo repertorio de imágenes lleva a las gentes que viven bajo la impresión por ellos producida a imaginar en sus interior, de acuerdo con semejantes modelos, las figuras mitológicas y las representaciones de su fe”.***

Lo heroico influye de manera significativa en la representación del cuerpo, junto con otro elemento fundamental, el misticismo. Es este elemento el que, para Weisbach, será una contribución al “profundizar y sensibilizar la devoción de la contrarreforma, que influyó en toda la vida espiritual y proporcionó fuerte incentivo a la fantasía religiosa” (69). Esta sensibilidad habría penetrado la espiritualidad ya en el siglo XIV; la Iglesia de la

contrarreforma, al igual que las artes y la literatura, lo incorporan a través de Santa Teresa y a través de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola. A través de estos dos aspectos, el misticismo y lo heroico, veremos surgir otros elementos que resultarán muy significativos para el arte de la contrarreforma y que penetran con fuerza en el Barroco: el erotismo, el ascetismo, la crueldad. Cada uno de ellos influye en la representación del cuerpo humano, otorgándole un matiz que en su desarrollo caracterizará al arte Barroco, y contribuyendo a esta apelación de a la vista, en la que insiste el arte de la contrarreforma. A continuación se explicará sucintamente la presencia de cada uno de estos elementos en el arte contrarreformista. Con respecto al ascetismo, podemos observar su importancia que adquiere como vía de sumisión del cuerpo; la castidad y la autoflagelación son constantes recursos de los fieles, mártires y santos como vía de someter la carne a lo divino, ejercicios espirituales que pueden verse reflejados en la plástica de la época. "...la mística resucitada en España es idéntica a la medieval y muestra su mismo doble aspecto ascético y erótico, si podemos designar de este modo el impulso amoroso del alma hacia la unión con Dios en el éxtasis". La imágenes de la plástica se llenarán de expresiones de ascetismo, a través de cuerpos famélicos, privados de las necesidades corporales, aquellas consideradas impuras: "...el interés se pone en exhibir al individuo ascético con toda su brutal franqueza en su condición de animalidad material" (260). El Barroco se interesa en el ascetismo, acentuándolo con matices de crueldad y terribilidad, elemento acogido por la Iglesia Católica. El cuerpo se nos (re)presenta adoptando

***"la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relega la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y de callosas manos" (Sarduy, El barroco y el neobarroco, 167).***

La cita anterior sintetiza el modo en que el ascetismo se funcionalizará a través de las imágenes de los santos y mártires, de donde emergen buena parte de las imágenes de arte contrarreformista, con una finalidad pedagógica.

Para sumergirnos en el influjo erótico que posee el misticismo, es necesario dirigirse al elemento considerado primordial en la mística cristiana, aquel que abre paso a la unión del alma con la divinidad: el amor. El alma se elevará hacia la divinidad a través del sentimiento amoroso, que se significará, en ciertas corrientes del cristianismo, a través del amor nupcial (Weisbach, 70). Este aspecto permitirá la entrada de lo sensual y erótico, al llevar las imágenes de unión con la divinidad a una unión con *el amado*, de las que se desprende, según Weisbach, la presencia de deleite, pasión y placer. Y por qué no, sufrimiento. La divinidad erotizada se puede vislumbrar en el cuerpo sufriente, extasiado y placentero del "fiel", cuyo ejemplo máximo se considera *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. Las sensaciones fisiológicas no se encuentran exentas de los elementos amorosos que convergen en la representación del cuerpo místico. Weisbach rastrea esto ya en la Edad Media y sus relaciones con la religión serán objeto de múltiples investigaciones a lo largo de los siglos venideros<sup>6</sup>. Los elementos eróticos, sensuales y sexuales son inicialmente rechazados por los reivindicadores de la Iglesia Católica, y sin embargo, al encontrarse tan arraigados a la cultura de la época. Serán, por lo demás, considerablemente significativos en la cultura y estética barroca.

***"Una especie de ansia de goce yace en el fondo de este género artístico, cuyo rasgo esencial es conseguir un sensualismo artístico. Conseguir este***

---

<sup>6</sup> Será, para Weisbach, objeto de investigación de la psicología, por ejemplo.

***sensualismo haciéndolo al mismo tiempo pasar por la tolerancia de la Iglesia es el deseo y el objeto de los esfuerzos de los círculos interesados en ello. (...) Se postula para lo lascivo, con una superchería muy significativa de su tiempo, una segunda intención alegórica y moral para justificarlo como un mero ropaje literario” (84).***

Finalmente, está la presencia de lo cruel, no sólo imbricado con el misticismo, sino también como otro elemento recurrente en la estética barroca junto con el erotismo, elementos que no pueden dejar de concebirse conjuntamente: “La crueldad, como excitante de deleites sensuales, era por caminos diversos buscada y valorada por el arte literario y el arte plástico de muy variadas maneras con los recursos de un desarrollado naturalismo” (85). Lo cruel acentúa la apelación a la vista y realza el cuerpo espectacularizado, a través de las torturas y los cuerpos sangrantes, infundiendo terribilidad a las imágenes. El sometimiento de la carne a lo divino a través de estos cuerpos sufrientes será coherente con la empresa de la Iglesia Católica, que, como se indicó, lleva estos elementos a los relatos bíblicos. En el arte de la contrarreforma, el elemento cruel aparece siempre unido a la sensualidad y al erotismo. Dicho aspecto va a permear con fuerza, de igual forma, en la literatura. La plástica muestra estos cuerpos sangrantes a los cuales se les inflinge –o se autoinflinge- heridas o golpes en el cuerpo, siempre con una exaltación sensual.

Lo cruel podemos rastrearlo, por otro lado, al “Teatro de la Crueldad”, encontrando reminiscencias de la literatura francesa del barroco. Cuerpos torturados, abiertos, cercenados, salpicados en sangre, actos conducentes hacia una muerte en vida: “es la muerte teatral, la muerte viva” (Rousset, 121). La muerte, elemento significativo para el barroco, en el “Teatro de la Crueldad” es representada por la agonía, por el padecimiento del cuerpo. Y posteriormente del Concilio de Trento, representada a través de la calavera y el esqueleto (132), presintizándose, así, a través de una imagen. El sufrimiento pasa a ser un espectáculo, concebido de la mano con la venganza. Las imágenes de crueldad seducen y atraen a fieles y espectadores gustosos de presenciar espectáculos sangrientos en las plazas públicas al pie de los patíbulos. “(...) un teatro ávido de cadáveres y de resonantes ejecuciones debía encaminarse hacia los dramas de venganza, que ofrecen además al hombre de aquel tiempo uno de los espejos en el que buscar su imagen: la rueda que le triturará con objeto de que se encuentre a sí mismo” (122). Cabe señalar con Rousset, la importancia del espectáculo generado por el mundo en movimiento: Circe genera un movimiento con su metamorfosis, no sólo en los hombres, sino también en la tierra y el paisaje. Estos profundos cambios cobran valor con la vista: “(...) pero este texto existe únicamente para apoyar el decorado, la música, la acción espectacular: en realidad, únicamente cuentan el estrépito y el movimiento, todo está hecho para los ojos” (23).<sup>7</sup>

El cuerpo abierto al ojo humano en sus entrañas podemos relacionarlo con el surgimiento de la ciencia anatómica, que “trabaja para poner al día una interioridad física invisible” (Arasse, 422). El acercamiento al interior del cuerpo humano en busca de un conocimiento va a apelar a la vista y al tacto. Un antecedente a esta apelación al ojo, en este caso, para sumergirse en el cuerpo humano: “La vista y el tacto son las vías de conocimiento que desde fines del siglo XV proclaman los anatomistas, siguiendo el ejemplo de Galeno, como los fundamentos de la nueva ciencia que pretenden establecer” (Mandressi, 309) Más sugerente aún resulta el *teatro de la anatomía* del anatomista presvaliano Alessandro Benedetti. El anatomista propone un lugar –anfiteatro-

<sup>7</sup> Rousset plantea este aspecto en el contexto de Circe y el pavo real como dos símbolos que rigen la imaginación del primer barroco –metamorfosis, ostentación, movimiento y decoración-. Este alcance me parece adecuado al tema trabajado, en cuanto permite clarificar la relación entre vista y espectáculo.

para los espectadores, una disposición adecuada, el cadáver a diseccionar –observar y tocar- al centro. Se establece un modo de llevar a cabo los procesos de anatomía considerando a los espectadores. Se lleva a cabo el espectáculo de la anatomía, del cuerpo abierto y se hace usual en la medicina llevar a cabo dicho espectáculo, el teatro de la anatomía. Y se construye este espacio, literalmente, con todo la disposición de un teatro, llevando el escenario o el lugar de operaciones al centro, y los asientos alrededor. Surgirán incluso, en la Francia de 1556, teatros desmontables. “Todo el dispositivo está organizado en función de la vista: hay que mostrar” (309). Los anatomistas, en el curso del tiempo, seguirán valorando el ojo como lugar de conocimiento, antes de cualquier otra posibilidad de acercamiento a su objeto. De esto, surgirán imágenes en papel con los órganos dibujados, con Vesalio y Berengario da Carpi (310), imágenes en las que posteriormente se llevarán a cabo mediante la colaboración de artistas. Van a surgir en ese entonces las numerosas obras tituladas *La lección de anatomía* (Martínez, *Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII*, 222). Posteriormente, ya no sólo se espectaculariza el acto de entrar en el cuerpo, sino también, el modo de hacerlo: una serie de tratados que consideran los elementos u órganos que deben tenerse en cuenta en la observación al momento de abrir un organismo humano, y una clasificación de sus partes. “La distinción entre partes homogéneas y partes instrumentales era la primera división según la cual Avicena y Averroes habían organizado los pasajes anatómicos de sus obras respectivas” (312). Una interesante y peculiar manera de acercarse al cuerpo diseccionado es la de Mondino. Frente a la distinción señalada anteriormente, agrega categorías a cada una de éstas y establece un orden de disección y observación. “Su propósito era ante todo práctico y pretende alcanzar el conocimiento de las partes del cuerpo obtenido por medio de la disección” (312).

A través de lo anterior se ha pretendido situar la representación e importancia del cuerpo en los orígenes del barroco europeo, cuerpo representado y que apela a la vista del espectador, imágenes que se funcionalizan, ya sea para acercar la palabra divina, para obtener un conocimiento determinado, etc. Muchos de los elementos que caracterizan al arte de la contrarreforma, al teatro de la crueldad y al surgimiento de la anatomía, se encuentran ya anteriormente, en el renacimiento, presentando en el barroco un tratamiento diferente. El cuerpo como lugar central al interior de estas instancias del barroco europeo, fundador, puede entenderse en términos de un espectáculo, el espectáculo del cuerpo en el gran teatro de la anatomía, de la contrarreforma. Un espectáculo en tanto se apela a la vista como lugar de conocimiento: un cuerpo artificializado que invoca a un espectador, la apelación al sentido de la vista, al ojo, la centralidad del cuerpo humano y la necesidad de escenificarlo para seducir, instalar un conocimiento y erigir la imagen como lugar de transmisión del mismo.

## 2. L. Iluminada y el espectáculo del cuerpo

Se ha considerado el cuerpo como un lugar fundamental, tanto en la novela como en la poética de Diamela Eltit, así como también en las acciones de arte realizadas por los diferentes grupos de artistas e intelectuales en los años 80', incluyendo la *performance* en la que surge la presente novela. En ésta el cuerpo se nos presenta en una serie de actos que poseen un matiz sacrificial en los que éste aparece en el esplendor de un espectáculo en el escenario de la plaza pública. *Lumpérica*, en su primera parte, nos presenta a su protagonista en una plaza pública santiaguina, realizando junto a los cuerpos del lumpen de la plaza pública, diferentes actos denominados “rituales” alrededor del cartel luminoso

–“el luminoso”- en su circulación por la plaza. L. Iluminada constantemente se autoinflinge cortes, golpes y heridas que –se insiste-forman parte de dicha escena ritual.

Un primer elemento ineludible se presenta al repensar las disquisiciones anteriores en torno al cuerpo y la apelación a la vista en *Lumpérica*: la mirada de la cámara que se interpone en la representación del cuerpo en la novela. La primera parte de la novela se presenta con la estructura de un guión de cine, con escenas, indicaciones y errores de toma. El espectáculo que se nos (re)presenta desde las primeras páginas, con el bautismo de L. Iluminada, se encuentra a ratos mediado por la cámara que focaliza dicho espectáculo a través de los movimientos de la protagonista, presentando así, otra faz de la novela, otra cara que aporta otra versión de lo que ocurre, a través de los “comentarios”, “indicaciones” y “errores de la toma”, a la vez que realiza una intensa repetición. Así, un ojo artificial amplía la noción de mirada sobre la novela, a la vez que funciona como doble, como espejo de la imagen de la protagonista: “y mi cara de madona mirando su cara de madona (...) 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” (Eltit, *Lumpérica*, 35). La mirada de la protagonista a través de los ojos de los pálidos y el ojo de la cámara, la mirada de los pálidos, la mirada de la cámara, la mirada del lector. El teatro dentro del teatro, la *mise en abyme* barroca se nos presenta en estos niveles de mirada y recepción. Este aspecto será profundizado en el siguiente capítulo.

Los cortes y heridas que la protagonista produce sobre su cuerpo es otro de los elementos que apelan a la mirada, como se señaló anteriormente al hablar del cuerpo abierto en el surgimiento de la ciencia anatómica y en el “teatro de la crueldad”. Un movimiento que apela al espectáculo de la vista sobre el cuerpo, metamorfosis del cuerpo de la protagonista, siempre en el plano de las apariencias. El primer acto sobre el cuerpo se nos presenta cuando la protagonista golpea su cabeza contra un árbol de la plaza pública santiaguina:

***“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” (25).***

La sangre y la herida, pese a la violencia y crueldad de la acción, se nos presentan en una dimensión erótica, donde la protagonista se sumerge –y “muestra”- en “el goce de su propia herida”. Más tarde, se vuelve hacia los pálidos con su herida abierta y “la sangre que todavía le entorpece la mirada”, y realiza un estruendoso grito. Los ojos de los pálidos la observan “húmedos/ de compasión sus ojos” (26). El ojo de la cámara se obsesiona con el grito generado por la herida y describe detalladamente la forma en que L. Iluminada debe realizar dicha pose. El espectáculo del cuerpo herido y sangrante remite al erotismo que despliegan las imágenes de mártires ascetas en el arte contrarreformista, a través de las poses que se dejan seducir por su intento de conexión divina, elemento último en muchas ocasiones aparece representado por una luz. Ésta pasa a ser la señal mística y divina hacia la que el cuerpo desea elevarse, cuerpo que se le puede observar, en muchos casos, en un doble movimiento barroco, que da cuenta de la imposibilidad de elevarse hacia lo divino. Dicha luminosidad que en tanto ritual y por lo mismo, obsesión de la protagonista, toma cierto grado divino, lo que se ve ofuscado por su condición de luz eléctrica y artificial (no-naturaleza). El corte de cabello, los tajos en el brazo que retrata la fotografía, la quemadura de la mano son todas acciones que despliegan altos grados de violencia. Cabe recordar, como se señaló en el capítulo anterior, el trabajo desarrollado con

el cuerpo por Diamela Eltit, donde el dolor –elemento místico, purificador, de despliegue de emociones- se presenta como una instancia de unión con lo colectivo. El movimiento ritual y sacrificial del cuerpo de la protagonista se acerca al cuerpo sacrificial religioso, como se señaló en el capítulo anterior. De igual manera, se entronca con la presencia y accionar de los pálidos, mendigos de la plaza que a lo largo de la novela son siempre mencionados como un colectivo, cuyo accionar plural aparece unificado en sus movimientos: “Su grito los sorprende y esos desharrapados se levantan y poco a poco empiezan a acercarse a ella” (26), “Pero ella está rodeada de lumperío que repasa sus papeles, sus roles asignados y el estatismo que los somete al aburrimiento” (34).

Para Idelver Avelar es el tercer capítulo en el que se da esta unión con lo colectivo a través de la animalización de la protagonista: “La protagonista asume la forma de una yegua, ya confundida con un lumpen que, para sobrevivir, es forzado a una animalización que poco a poco los aísla de la esfera de los ‘nombres propios’ más allá de la plaza” (Avelar, 236). Esto resulta pertinente, considerando la alusión a la condición restrictiva del escenario de la plaza pública, concebida en este capítulo como un corral. Sin embargo, al remitirme a esta tercera parte de la novela he centrado mi lectura –como a lo largo de toda la investigación- en la animalización y los gritos-mugidos como una violencia (más) hacia el cuerpo. La fragmentación del cuerpo de ésta y el erotismo que despliegan sus poses se han relacionado con la violencia sexual hacia el cuerpo femenino.

De esta manera, junto con la ya señalada importancia de la vista, las relaciones con el arte de la contrarreforma, las exploraciones de los anatomistas y el cuerpo abierto del teatro de la crueldad francés –líneas arbitrarias que se han trazado sobre el barroco europeo para explicar la importancia del cuerpo- operan en la novela a través de la dimensión ascética del héroe, cuyas heridas autoprovocadas sobre el cuerpo se justifican por estar dentro de un contexto ritual: “ (...) su físico en desmedro, torturado, alucinado por la próxima transformación que adherida al cuerpo le trepana el cráneo” (Eltit, *Lumpérica*, 94). Lo cruel y lo erótico se encuentran intrincados en dichas acciones: la protagonista observa su cuerpo abierto y vive oleadas de placer. El luminoso causa una obsesión de matices místicos en la protagonista. La relación con dichos elementos del barroco fundador nos va a dar cuenta de la ausencia de lo divino.

A continuación, me interesa realizar algunas relaciones con el neobarroco, ciñéndonos a lo esbozado anteriormente, en forma sucinta con respecto a Sarduy. Este alcance presentaría una nueva mirada en relación a las cuestiones discutidas anteriormente, ligándolo, además, con la escritura: “Las condiciones de relación entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes en el neobarroco contemporáneo. (...) El autor es para Sarduy, un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje” (Perlongher, 55). El poeta argentino admite una diferencia con Osvaldo Lamborghini, que concibe un tajo, “que corta la carne, que rasura el hueso”, generándose así, una *tensión tajo/tatuaje* de las que se desprenden “una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas” (56). Para Sarduy, en el tatuaje convergen los recursos de proliferación y vaciamiento, agregándose un nuevo elemento que marca su simulación, el maquillaje (Sarduy, *Ensayos...*, 95), elemento de transgresión y parodia propia del travestismo. La carne tatuada, así como la carne torturada se concentra en una parte del cuerpo, relegando al resto, “Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de ‘trabajo’ se la separa de la imagen al cuerpo como totalidad” (87). Dicha parte se vuelve un *fetiché*, en cuanto “se presenta como fantasma de lo separable, de lo que se puede arrancar” (88). Las heridas, tajos y quemaduras sobre el cuerpo de L. Iluminada marcan las zonas de la cabeza



y los brazos, que en una relación metonímica puede comprenderse como los lugares de creación y escritura. Para Nelly Richard, la herida en forma de corte funciona como zona maquillada por el derroche de sentidos, con la profusión de significantes:

**“Maquillarse la cicatriz con el hiperrealismo documental de la leyenda que borda el corte, y convertir el rudimento pre-lingüístico de la quemadura en alfabeto de la seducción, fueron parte de los forzamientos lingüísticos que llevaron a Lumpérica a revertir la condena histórica del sin sentido, derrochando sentidos en la cosmética de la palabra” (Richard, *Tres funciones de escritura...*, 45).**

La herida forma parte de la escritura sobre su cuerpo que realiza la protagonista (“Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos” (18)), que a través de la escritura del luminoso van configurando su “identidad”. Como carne tatuada y torturada, el cuerpo se fragmenta y maquilla a través de los actos sobre el cuerpo. El dolor, los gemidos, la autoflagelación son llamados a ser comprendidos siempre dentro del festejo ritual, mas no como un acto degradatorio en sí. Para Sara Castro-Klarén, en esta instancia dolor y placer de entremezclan y confunden.

En la tercera parte de la novela es donde se pueden observar algunos de estos elementos. El cuerpo animalizado de la protagonista se nos presenta fragmentado, marcado, violentado, a la vez que se aleja del cartel luminoso y recorre las zonas de pasto y árboles de la plaza pública, remarcando, una vez más, su distancia con la naturaleza. “Se queja”. Así abre la tercera parte de la novela donde el sujeto femenino erige su voz “hasta la plaza”. L. Iluminada grita, pero no sufre, como creería “el auditor”, ella *posa*. Sus gritos forman parte del espectáculo de la plaza pública, no así de un padecimiento. La negación del sufrimiento es una constante a lo largo de la novela. “En desgarrador sonido se convierten (...) Un oído no entrenado en sus particularidades podría oír allí un espectáculo de desgarrar. Más no es así. Es la salvación de la bautizada”, y más adelante agrega: “Es una fiesta” (Eltit, *Lumpérica*, 20). Se insiste permanentemente en que los gritos y los otros indicios de padecimiento tan sólo son una apariencia que forma parte de la teatralización de L. Iluminada; así se evita toda confusión “maliciosa” de una posible recepción, cual obra barroca que mirando fuera del cuadro incluye a su espectador.

En el segundo trozo, el grito pasa a ser mugido. “Muge en verdad como una vaca lo hace, muge y se arrastra como en serie de parto, pero se toma la garganta y todavía saca más de su sonido” (69). Nos encontramos frente a una animalización del cuerpo humano, que parte desde la enunciación, desde la articulación del sonido: el grito de L. Iluminada. El mugido-grito equivale al de una vaca en parto, es decir, un grito cuya intensidad equivale a la del dolor animal, pero que –se insiste– forman parte de un espectáculo y no de un sufrimiento: “el auditor escuchó quejidos y maliciosamente creyó que sufría/ pero de iniciado vuelo se dejaba llevar, no era así, no” (69). Por otro lado, cabe señalar que el cuerpo de L. Iluminada no pasa por un animal único: la vaca, la yegua, la perra, corresponden a denominaciones, características corporales y padecimientos que se analogizan al del animal, que, por lo demás, abundan en la narrativa de Diamela Eltit (Brito,).

**“No ceja en su envanecimiento al traspasar a otra especie y a otro estado animal. Por el sonido, su cuerpo cambia sus modales/ la plaza entonces se hace peligrosa; ese corral que la transforma en cerca, faroles en estacas, bancos en rejas hasta desollarle las patas que se ven envueltas como para las galas de una carrera” (71).**

El cuerpo animalizado se delata por sus sonidos cambiantes. En esta animalización, se descubren los límites de la plaza: el espacio público se presientiza en su condición de

encierro, encierro en la plaza pública que recorre a toda la novela, donde el lugar de la institucionalidad y de la convergencia social ha adoptado los signos de una cárcel<sup>8</sup>, y el cuerpo humano, los de un animal. Sus miembros también comienzan desenvolverse como miembros animales. Las ancas son el ejemplo más recurrente, víctimas de marcas que intensifican los gritos, que a ratos se entrecruzan con las denominaciones humanas. “¿Qué adorno sobre las ancas sería ineludible? ¿Bajo qué condición se enterrarían las espuelas en sus ijares? montarla/ cabalgarla/ cansarla o tal vez apurarla suavemente con las puntas de metal a su cadera” (72) La violencia sexual, precisamente, se deja entrever en sus “ancas” y en sus costillas. Como yegua, como animal de carga, es montada y punceteada, penetrada a través de la espuela en las costillas, representación metonímica del acto sexual, misma espuela que permite la entrada de una descarga eléctrica y que la hará brillar como el cartel luminoso. En ocasiones, las partes de su cuerpo se vuelven *fetiches*, desentendiéndose del resto del cuerpo, cual carne tatuada o torturada<sup>9</sup>, aspecto que refuerza la condición objetual y animal del cuerpo violentado. De esto se desprende la fragmentación que a ratos sufre su cuerpo, como ocurre precisamente con sus ancas, zona última, además, marcada: “No hay dualidad para la bestia, su ardor está en el césped que la rastrilla, cárcel y cordel bajado, que el anca raja al punceteo de su febril marca, el fuego, el hierro caliente que va a transponer su hegemonía”. ); así, se produce lo que Sarduy llama “*simulacro de un cuerpo* que hay que borrar/subrayar, sacrificar/salvar” (Sarduy, 100). Un cuerpo que, a través de su relato, se nos presenta fragmentado, como se aprecia en la tercera parte de la novela desarrollado anteriormente y en la quinta parte “*Quo vadis?*”.

***“Si el pie se iluminara con el foco/ si el pie se iluminara con el foco nada más que lo dejaría en tiempo libre rozarse, perturbarse, hacerse uno con el pasto. Si la costilla en foco iluminase, si la costilla en foco iluminase se absorbería su cuero engranujado, nadie soportaría sin pasión un foco en las costillas” (Eltit, Lumpérica, 125).***

En este caso es el cartel luminoso el que fragmenta el cuerpo de la protagonista y escribe/borra sobre el mismo, a su vez que articula la salvación/sacrificio a través del acto de bautismo. La forma en que el Luminoso opera a través del simulacro es un aspecto que se revisará en el siguiente capítulo.

Sara Castro-Klarén analiza la relación entre cuerpo, escritura y tortura en *Lumpérica*, donde “se explora y escribe la extensión del cuerpo bajo extremo dolor” (Castro-Klarén, 99). La luz del cartel luminoso funcionaría como una luz torturadora, donde a través del grito y el dolor de la protagonista comienzan a surgir las palabras, el “quiebre” del cuerpo bajo tortura. “Los contenidos de la percepción y el discurso parecen total y exclusivamente saturados por la materialidad del cuerpo. El discurso se articula en movimiento corporal” (99). De esta manera, las palabras y la memoria brotarían en el momento de quiebre: cuerpo y texto, escindidos y fragmentados, operarían análogamente a lo largo de la novela, lo que explicaría la disposición del texto, que elude toda linealidad: “Con cada palabra que

---

<sup>8</sup> Para Eugenia Brito, “la plaza es una cárcel y el aviso da cuenta de una señal situada allí como señal de dominio” (Brito, 122). Brito deja entrever una relación de poder a partir del luminoso, aspecto que se vislumbra recurrentemente en la recepción crítica de la novela y cuyo desarrollo excede los objetivos de esta investigación.

<sup>9</sup> Severo Sarduy, al hablar del fetiche, ejemplifica el desmembramiento del cuerpo con el que realizan el tatuaje y la tortura sobre éste: “Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de “trabajo”, se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad”. El mismo concepto, Sarduy lo lleva a Carvaggio, donde la “proyección brutal de la luz” se centraría “en una parte del cuerpo, o en una de sus metonimias” (Sarduy, 87). Este concepto puede llevarse, de igual manera, al luminoso, que delimita lo que se verá de los cuerpos, aspecto que se revisará más adelante.

encuentra su espacio en la linealidad de la escritura, el cuerpo, aislado de su contexto social, pierde solidez y significado” (100).

Al hacer relación con lo esbozado anteriormente, podemos decir que la herida, el tajo, el cuerpo sangrante cobran importancia, como una exaltación del espectáculo del cuerpo y su interioridad física frente al ojo, que cuenta además, con la presencia de un ojo artificial, el ojo de la cámara que filma las poses de L. Iluminada y que interpone otra focalización sobre la misma; por otro lado un acercamiento al cuerpo en su dimensión mística y ascética, cuyo claroscuro se ve delimitado por el cartel que ilumina el centro de la plaza pública. La luz pasa a ser la señal mística y divina hacia la que el cuerpo desea elevarse, cuerpo que se le puede observar, en muchos casos, en un doble movimiento barroco, que da cuenta de la imposibilidad de elevarse hacia lo divino.

“Los cuerpos de *Lumpérica* existen sólo en cuanto a objetos cercados por el haz de luz que los configura como espectáculo focalizado, como espacio teatralizado en la estatización de lo victimado en cuerpos en acoso. L. Iluminada se hace cargo de los poderes de su cuerpo en cuanto espacio escenificado por el acoso de la luz” (Raquel Olea, 90).

Dicha luminosidad que en tanto ritual y por lo mismo, obsesión de la protagonista, toma cierto grado divino, lo que se ve ofuscado por su condición de luz eléctrica y artificial (no-naturaleza): la imposibilidad de elevarse hacia lo divino, o bien, la imposibilidad de *lo divino*. La autoflagelación como acciones místicas, rituales y sacrificiales que se traducen en la visibilidad y escenificación del cuerpo que escribe sobre sí mismo la violencia institucional que incorpora como acto ritual. De esta manera, se “explora y escribe la extensión del cuerpo bajo el extremo dolor” (Castro-Klarén, 99): toda política institucional se traduce en una violencia sobre el cuerpo. Cabe preguntarse por el ritual que se interpone entre dicha violencia y el acto ritual, aspecto sobre el que se volverá en el siguiente capítulo.

### 3. Ciudad Barroca y centro vacío

Los avances científicos en torno al universo se alejan de las sagradas escrituras, generando una crisis simbólica y religiosa del hombre del siglo XVI y XVII. Dichos avances se desentienden de la tradición griega, validada en la Edad Media por la escolástica, generando un quiebre entre la palabra divina –de Dios- y la de la razón –del hombre (Martínez, L., *Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII*, 222). Para sumergirnos en Severo Sarduy, es necesario comprender que este autor comprende los avances científicos de una época estrechamente ligados a su expresión artística, o bien, en sus palabras:

**“...las formas de lo imaginario se encuentran entre los universales –o axiomas intuitivos- de una época, y pertenecen sin duda a su episteme. Los encontramos, con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y en la ficción, como en la música y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura” (Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, 9).**

Estamos frente a una *retombée*<sup>10</sup> que la concepción del universo suscita en el terreno de las artes (9), un reflejo de la imagen del universo o de una cosmología en el plano artístico.

<sup>10</sup> Reflejo. Sarduy explica la *retombée* en términos de una “similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos (...)” (35).

Sarduy va a situar la ciudad barroca en relación al descentramiento producto de la elipsis planetaria descubierta por Kepler<sup>11</sup>. El fin de la órbita circular y del centro perfecto, para llegar a la elipsis y dos centros –descentramiento-, forman parte del cambio de mentalidad producido en los siglos XVI y XVII. La órbita que siguen los planetas alrededor del sol, deja de situar a éste último en un centro perfecto, teológico –en palabras de Sarduy- a una *disformidad* orbital, que porta grandes consecuencias simbólicas (Martínez, *Ciencia, signo y racionalidad barroca: siglo XVII*, 225). Anteriormente, Copérnico ya había desplazado a la tierra de dicho centro teológico, para situar al sol, y a la tierra girando alrededor de éste, rompiendo con el esquema ptolomeico. El universo se amplía y se vuelve infinito, la tierra deja de estar al centro, para dar paso al sol, y posteriormente Kepler descubre la elipsis como recorrido orbital de los planetas, que va a traer grandes consecuencias simbólicas, en que se sentarán las bases del barroco. La palabra divina –la de Dios- se separa de la palabra de la razón –la del hombre-. Sarduy sitúa aquí una nueva inestabilidad, donde relaciona los avances científicos y su relación con la estética barroca (Martínez, 221).

***“Algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a este foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto nocturno, el centro ciego, reveso del yang germinador del Sol, el ausente” (Sarduy, Ensayos..., 178).***

En esta nueva concepción del universo, en la elipsis de doble centro cuyo centro único y teológico deja en el vacío, Sarduy fija una *retombée*, proyectando lo anterior hacia la retórica –“la elipsis (*e/is*), la parábola y la hipérbol(*a/e*) corresponden a dos espacios, geométrico y retórico” (179)- y llevando este descentramiento y centro vacíos a la ciudad barroca. “El descentramiento –la anulación del centro único- repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano” (180). Señala que la ciudad renacentista se encontraba inscrita en un círculo, en cuyo centro se encontraba la plaza –hablando de F. di G. Martini a través de Françoise Choay-, ombligo de la ciudad. Un discurso urbano en base al centramiento, un espacio centrado que es semántico. En la ciudad barroca prima este descentramiento: “se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido (...)” (181). El espacio urbano del barroco se aleja de los significantes autoritarios y únicos, de las inscripciones simbólicas, presenta una semantividad “en sentido negativo”. Un discurso urbano donde prima el descentramiento y la repetición, donde no existe un referente único y primordial, otorgado generalmente, al centro de la plaza pública. De ser el ombligo de la ciudad al lugar del centro vacío que genera la elipsis. El centro se elude, se rehuye a través del discurso urbano.

***“La ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad –fosos, ríos, murallas-; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único del trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse” (Sarduy, El barroco y el neobarroco, 168).***

Para Roland Barthes, los centros “se comprenden como significantes más por su propia posición correlativa que por su contenido” (Barthes, 263). Aquí, toma como ejemplo el centro de Tokio, que considera un centro vacío. Considerando la ciudad barroca que define Sarduy,

---

<sup>11</sup> Remitiéndose, evidente, a la ciudad del Barroco fundador, aquel que sufre los cambios generados por los quiebres epistemológicos, entre ellos, la elipse kepleriana.

cabe tener en cuenta la idea de centro vacío –consecuencia de la elipsis Kepleriana- en relación a un significativo vacío, y un centro eludido.

***“Hablando más generalmente aún, los estudios realizados sobre el núcleo urbano de las diferentes ciudades han mostrado que el punto central del centro de la ciudad (toda ciudad posee un centro), que nosotros llamamos ‘núcleo sólido’, no constituye el núcleo culminante de ninguna actividad en particular, sino una especie de ‘foco’ vacío de la imagen que la comunidad se hace del centro. Vemos en él un lugar en cierta medida vacío, que es necesario para la organización del resto de la ciudad” (263).***

La plaza pública, centro urbano, junto con ser un lugar de convergencia humana, es el lugar donde la autoridad asienta los signos que la caracterizan, aquellos signos históricos, cívicos y políticos. Es aquel primer lugar donde intervienen las autoridades. Es el lugar donde los cuerpos asumen su condición de cuerpos sociales, de la interacción pública<sup>12</sup>, de sometimiento a normas sociales y a leyes dictadas por la autoridad. “El espacio público clásicamente ha sido concebido bajo la perspectiva macrosocial, o vinculado con la vida desarrollada en la ‘polis’, donde el ciudadano ejerce sus derechos, se relaciona con las instituciones, con el mundo del trabajo, etc.” (Bahamondes y Mesina, 255). Junto con relacionarse con la instituciones y ejercer sus derechos ciudadanos, es el lugar, donde, como señala Roland Barthes, de encuentro con el otro: “La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad; el centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes” (Barthes, 265). Barthes propone un acercamiento a los problemas de la semiología urbana, poniendo énfasis en los lenguajes y lecturas de la ciudad, intentando alejarse de las lecturas semánticas y metaforizadoras de la ciudad. Resulta de interés para él, situar la ciudad como un discurso, como un sujeto enunciante, al igual que sus habitantes (260). Podemos pensar a la ciudad hablando el lenguaje de las autoridades, de sus habitantes y siendo hablada por cada uno de éstos. La ciudad es significada por sus habitantes a través de su experiencia y de los datos objetivos que se manejan de ésta (260), dos aspectos que en ocasiones pueden distanciarse y ponerse en tensión en relación a la configuración de una imagen de ciudad que realicen los sujetos. Para ello se refiere a la idea de ciudad en Víctor Hugo: “la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente”<sup>13</sup> (244). El habitante de la ciudad como un lector que realiza su propia lectura de la ciudad. Por otro lado, Barthes va a considerar el centro “como el punto de reunión de toda la ciudad” (265), éste, señala, “es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales (...) es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas” (265). El centro de la ciudad pasa a ser un lugar de convergencia, no tan sólo de cuerpos, sino de fuerzas e ideologías, es decir, el lugar donde los habitantes, el consumo, la ideología escriben. Al hablar y realizar una imagen de la ciudad, y al insertar signos, los habitantes, las autoridades, las distintas fuerzas e instituciones están escribiendo sobre ésta.

<sup>12</sup> Las artes figurativas europeas ya dan cuenta de esto en los XVI y XVIII, donde “la institución de reglas de comportamiento o ‘urbanidad’ fija, a través del control del comportamiento, una nueva representación del cuerpo socializado”. Este cuerpo socializado es el que converge en la vida de ciudad. (Arasse, en Historia del Cuerpo).

<sup>13</sup> Barthes, al hablar de un estudio semántico de la ciudad, señala que debe comenzarse “por la oración gramatical del discurso”. Cuando se refiere al ciudadano como un lector, está aludiendo a un estudio semántico de la ciudad.

Uno de los primeros lugares que sufren las consecuencias de las políticas de represión, tanto a nivel espacial como simbólico, junto con el cuerpo, es la ciudad. Tomando lo anterior, podemos plantear a ésta, como lugar de convergencia de fuerzas -que en este caso corresponden a las políticas institucionales- que instala sus signos en el espacio público, signos ajenos al proceso histórico chileno, y altamente prohibitivos. La plaza pública, y el general, todo el espacio público altera sus funciones con la instalación de una tiranía, como es el caso del Chile del 73'. El lugar emblemático de encuentro y discusión queda restringido, debido, entre otras cosas, al toque de queda y a toda posibilidad de manifestación política: "En una ciudad que ha perdido los espacios comunitarios por las restricciones impuestas por la dictadura, la plaza es sólo un lugar, de paso, de cruce peatonal" (Tafra, 49). En sus ensayos, Diamela Eltit reflexiona respecto a este punto:

**"...afuera, en las ciudades, los soldados recorrían las calles, vigilantes y en actitud de ataque, montados en tanques y camiones con las poses en las que ya era imposible distinguir la posible impostación (cinematográfica), de un real deseo de eliminar a cuanto "enemigo" se cruzara por el camino" (Eltit, *Emergencias.*, 19).**

Siguiendo la línea de la reflexión de Eltit, que se remite a esta parte de la historia como una puesta en escena, una teatralización de la violencia, llegamos a la relación cuerpo-ciudad: "Cualquier cuerpo que no correspondiese 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" (20). El accionar militar inauguraría su victoria, precisamente en el centro físico y simbólico: "Y más allá de los bandos militares y de los soldados estaba la inminencia del bombardeo a la Casa de Gobierno -La Moneda- en donde los aviones iban a lanzar sus bombas nada menos que sobre el centro de la ciudad" (19). Continuando con la línea de Barthes esbozada anteriormente, se puede señalar que, mediante toda esta reglamentación descrita sucintamente, toda posibilidad de escritura en la ciudad por parte de los ciudadanos queda restringida, a menos que coincida con los trazos que el mismo régimen ha establecido. La posibilidad de acción de otra fuerza -una de las condiciones de la plaza pública- que así denegada.

A través de lo anterior, he pretendido observar la ciudad desde la perspectiva en que Sarduy lee la ciudad del Primer barroco, donde establece, además, las relaciones con el saber científico de la época, a través de una *retombée*. En cuanto zona vulnerada por los acontecimientos históricos, enfoco la violencia sobre la ciudad en este sentido., sin dejar de tener en cuenta el trabajo sobre la ciudad del grupo CADA y la acción de arte Maipú de Diamela Eltit como antecedente del trabajo sobre la ciudad que se realiza en *Lumpérica*.

En la novela se ha observado un retorno al espacio público (Brito, 14), luego de varios años de literatura restringida al encierro. Una ciudad ligada a la escenificación y al cuerpo, buscando borrar, a ratos, los límites de estos dos lugares.

**"Después de agotados los repertorios topológicos del costumbrismo, del color local criollista, o de las fábulas militantes, Lumpérica abrió el camino para una inserción corpórea en el tejido de la polis. El texto de Eltit anunciaba, de forma críptica y clandestina, la imagen de una ciudad reconquistada para la experiencia" (Avelar, 240).**

Este espacio público aparece despojado de dicha condición. Toda su implicancia histórica, cívica y social es eludida constantemente a lo largo de la novela:

**"Me preguntó: -¿Cuál es la utilidad de la plaza pública? Yo miré extrañado a ese hombre que me hacía una pregunta tan rara y le dije un tanto molesto: -Para que**

***jueguen los niños. Pero su mirada siguió pegada a la mía y dijo: -¿Sólo para eso? - Bueno, le respondí, es un área verde, trae oxígeno al ambiente” (53).***

La elusión de esta condición pública se suele relacionar con la fuerza represiva del régimen dictatorial, que restringe el uso del espacio público e instala nuevos signos sobre éste, instalando la violencia y la prohibición hacia toda voz o manifestación disidente, que va instalando poco a poco una elusión de toda manifestación hacia un aspecto público en la sociedad. El diálogo que se observa en el segundo capítulo de la novela simula un interrogatorio entre torturador y torturado en instala una versión –más- de lo que ocurre en el desfile de cuerpos de la plaza pública. “En una ciudad que ha perdido los espacios comunitarios por las restricciones impuestas por la dictadura, la plaza es sólo un lugar, de paso, de cruce peatonal” (Tafrá, 49). Los cuerpos de quienes ocupan un lugar marginal en la sociedad se apropian de un espacio vaciado de su condición pública.

El texto desplazado y metonímico de *Lumpérica*, también puede explicarse en términos de un descentramiento, de un discurso en el que se da una proliferación de significantes debido a su extrema artificialización, a la vez con los otros mecanismos de ésta (Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 170): “El significante constituye un orden autónomo donde la significación es alcanzada tanto en la relación de un significante con otro, por la contigüidad en la cadena metonímica, como por sustitución, a nivel metafórico” (Tafrá, 18). Los recursos de artificialización barrocos explicados con anterioridad a través de Sarduy se activan y funcionalizan en la novela como escritura bajo represión. Haciendo un paralelo con el capítulo anterior, se puede decir que el vaciamiento a nivel simbólico y discursivo de un centro posee estrecha relación con el *quiebre de sentido* planteado por Nelly Richard. La escritura fragmentada producto de la censura y control sobre la represión por un lado, el discurso desplazado carente de centro son aspectos que pueden intrincarse bajo la censura y represión como elemento unificador.

### III. Espectáculo y simulacro

Los recursos barrocos que se han expuesto a lo largo de este trabajo se han intentado relacionar en todo momento con la violencia y represión propias del contexto reglamentado en que se inscribe la novela. En este sentido, se han establecido cruces que intentan develar esta condición simbolizada en cuerpo y urbe. Sin embargo, como un elemento barroco unificador, considerando las elaboraciones temáticas realizadas en los capítulos anteriores y el trabajo de la violencia y la represión, me parece pertinente establecer el espectáculo como aquella instancia barroca realmente subversiva.

Para Severo Sarduy, uno de los aspectos que diferenciará al barroco desarrollado en Sudamérica –y, precisamente, lo que no lo hace un barroco *transplantado*- es la presencia de un barroco *ideológico*, una (nueva) sensibilidad ligada a la historia del continente conquistado. Este barroco “integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia –con frecuencia culturales- propios de nuestro tiempo” (Sarduy, *Ensayos...*, 101). Es el barroco que se erige y que opera desde el margen y el desplazamiento.

**“Este barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología o civilización-: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo trasplante y fin de un lenguaje, saber” (101).**

Un barroco que se desarrolla desde la mixtura, desde la desarticulación de un orden. Mixtura relacionada con la historia de hibridación de América Latina, de encuentros culturales. Lugar de subversión que desarticula y se rebela frente a los canales represivos, a la *frase clásica*: “el espectáculo barroco, al contrario, pospone y difiere al máximo la comunicación de *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad” (101).

“Sabido es que la teatralidad de los estamentos y dinámicas sociales, la espectacularización de ellos y su enmascaramiento carnavalizado, constituyen el carácter proteico de la cosmovisión barroca” (Martínez, *La espectacularización de la colonia...*, 37). Esta tendencia caracteriza, especialmente, al barroco latinoamericano y resulta productiva en el seno de sociedades profundamente reglamentadas: “En nuestra Colonia el recurso típicamente barroco del teatro dentro del teatro alcanzó grados de magnificación dramática directamente proporcionales al control ejercido sobre los grupos sociales” (37). De igual modo que en la Colonia, aunque, evidentemente, con un tratamiento diferente, el surgimiento del barroco al interior de dichos contextos es lo que nos permite comprender el desarrollo de éste en el Chile dictatorial y postdictatorial. De esta manera, en la novela se presentaría “una obsesiva búsqueda de lo real, simulacro de transparencia que en la escritura sólo se logra a través de una teatralización” (Tafra, 33).

Recordando la importancia de la mirada en relación a un espectáculo y escenificación, podemos decir que el espectáculo presente sobre la ciudad vaciada se presenta en términos



de un simulacro, concepto último entendido a partir de ciertas líneas fundamentales de Jean Baudrillard y Severo Sarduy. Violencia, corporalidad y espacio público se nos presentan en la novela a través de una *mise-en-scène*, de un montaje articulado en trono al luminoso y al cuerpo de L. Iluminada, que adquiere matices de un ritual. Éste podemos observarlo con mayor claridad en la primera parte de la novela, a través de un bautizo que realiza el cartel luminoso que se yergue desde un edificio contiguo a la plaza pública, sobre el cuerpo de L. Iluminada y los otros cuerpos de la plaza pública, los del lumpen: “Porque el frío de esta plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual, en el proceso que en definitiva les dará vida: su identidad ciudadana” (Eltit, *Lumpérica*, 15). El luminoso escribe esta identidad ciudadana sobre los cuerpos, a la vez que delimitará lo que se ve y no se ve (“La luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos...”)<sup>14</sup>. Dicho bautizo que otorgará a los cuerpos su condición de cuerpos en venta, cuerpos mercantiles, y se extenderá a lo largo de la primera parte de la novela, en la que intervienen las heridas que se autoproduce la protagonista, el grito producto de éstas, el bautismo del luminoso en el centro de la plaza pública y las múltiples tomas que se realizan de este acto de bautismo. En especial, en énfasis de las cámaras se dirige hacia los gritos de L. Iluminada. Cabe recordar dicha cámara como un ojo acosador que sigue a la protagonista a lo largo de la novela y le devuelve su imagen como un doble, aspecto ya apuntado en el capítulo anterior.

El espectáculo de los cuerpos de la plaza pública, va a consistir entonces, en un espectáculo ritual de los cuerpos en torno al centro de la plaza pública, en cuando los escritos sobre el cuerpo de la protagonista cobran un sentido sacrificial.

Para Sylvia Taфра, en la narrativa de Diamela Eltit, “el texto es el lugar donde se genera el acto ritual” (Taфра, 29). El rito sería un lugar central, un núcleo articulador al interior de la obra de Eltit (28). “Síntesis entre el espacio ritual público, espacio privilegiado por la cultura latinoamericana, que se abre a la intersubjetividad y el espacio privado del libro, de la cultura europea de la modernización que impone la autorreflexión” (29). Basándose en René Girard, Taфра delimita la importancia de los ritos en las sociedades primitivas, como medios de evitar “la violencia y la desintegración social”. Los rituales llevan la violencia existente al interior de las sociedad al espacio de lo sagrado, mientras que los *ritos de pasaje* acompañarían cambios (“de estado, posición social o edad”). Sin embargo, en las sociedades modernas, señala Taфра citando a Girard, existiría una crisis sacrificial, donde se pierden estas formas rituales. “Este proceso de desmitificación y desciframiento es irreversible y toda tentativa de frustrarlo tendrá que recurrir a la violencia misma” (27). Se buscará a toda costa impedir este conocimiento, fundamentalmente –se enfatiza– en los movimientos totalitarios. La ausencia de esta eficacia ritual en las sociedades modernas marca la crisis sacrificial (27).

Taфра vislumbra en el acto ritual que abre *Lumpérica*, un rito de iniciación correspondiente a una forma de rito de pasaje, el bautismo. Éste correspondería al espectáculo enunciado en la novela al que

**“Asistimos como espectadores a esta escena, primera y primigenia, y nos sumimos en la fase liminal del rito, anti-estructural y de ‘comunitas’, caracterizada por la indiferenciación de todos los rasgos sociales distintivos donde priman el desvarío, el caos, el desorden y la pérdida de identidad” (34).**

<sup>14</sup> Con respecto a esto, Raquel Olea afirma: “Los cuerpos de *Lumpérica* existen sólo en cuanto a objetos cercados por el haz de luz que los configura como espectáculo focalizado, como espacio teatralizado en la estatización de lo victimado en cuerpos en acoso. L. Iluminada se hace cargo de los poderes de su cuerpo en cuanto espacio escenificado por el acoso de la luz” (Raquel Olea, 90).

La presencia del ritual en la novela tendría relación con un intento de aprehensión de “una realidad que le es no sólo inasible sino impronunciable”. A través de esto, se podría el plano de verdad dentro de un espacio ritual, y, junto con la repetición, se pondría de manifiesto la imposibilidad de decir, de denunciar. La autocensura se haría presente a través del corte, tajo, tachadura, etc. (41), es decir, las acciones que la protagonista realiza sobre su cuerpo.

Desde este lugar, Sylvia Tafra realiza una lectura de la novela en términos de un rito, a través del cual se busca fundar otro orden, correspondiente a una “anti-estructura”, que opera en diferentes niveles de la novela, tanto en el espectáculo mismo que presentan los cuerpos en el transcurso de la novela, como en el nivel de reflexión sobre la escritura, la obra y la literatura. Desde este punto de vista, la violencia sobre el cuerpo de la protagonista se explica en tanto violencia inscrita en un rito que representa la violencia de una determinada sociedad y la lleva a un espacio sagrado como un modo de impedir, evitar dicha violencia, una violencia institucional.

El cuerpo en una dimensión ritual y sacrificial se ha considerado fundamental en la narrativa de Eltit (Brito, 13), así como en la dimensión simbólica en la que trabaja el cuerpo tanto la escena de avanzada, como la nueva escena, así como el trabajo con el cuerpo en general. Sin descartar la pertinencia y suma importancia de la forma en que opera el rito en la novela, a continuación pretendo explicar la violencia existente en ésta, manifestada a través del cuerpo de L. Iluminada desde otro lugar, que por cierto, no excluye esta posibilidad.

El espectáculo que realiza L. Iluminada en sus diversas poses se cumple dentro del ya señalado centro vacío en el que se ha transformado el centro cívico y simbólico, la plaza pública. El espacio público, entonces, se nos (re)presenta en la novela por medio de su ausencia: así, no queda más que espacio público simulado, que adopta ciertos signos de realidad, es decir, se presenta como espacio simulado.

Para Baudrillard, se ha pasado de la era de lo real a la era de lo hiperreal. Existe una ausencia de realidad lo que implica que se abre paso a “La era de la simulación, se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos (...)” (Baudrillard, 11). En dicha era, la simulación se instala suplantando los signos de lo real. Ésta remite a una ausencia, en oposición a la disimulación, que remite a una presencia: “Disimular es fingir no tener lo que tiene. Simular es fingir lo que no se tiene” (12). Así, toda noción de verdad o de realidad se suspende. La simulación opera a partir de elementos de disuasión, es decir, todo lo real es reemplazado por los signos de éste, por su “doble operativo” (11): como señala al comienzo, ejemplificando con una fábula borgiana, donde es el mapa es que precede al territorio. El modelo produce la era de lo hiperreal. “No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto (...) Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo- y a partir de ahí puede reproducido un número indefinido de veces”, lo que abre paso, evidentemente, a la producción seriada de realidad. La escenificación es otro elemento de los propuestos por Baudrillard importante de resaltar de la simulación: la realidad corresponde tan sólo a un mundo escenificado (35). Dicha escenificación es la que nos interesa abordar a continuación.

Siguiendo a Baudrillard, podemos decir que en *Lumpérica* ya no existe espacio público real, sino sus signos: una plaza, unas bancas de piedra, veredas que la cruzan, delimitaciones de pasto, iluminación, árboles, seres humanos. Todo un orden cultural marcado en el cuadrante. Un simulacro de espacio público, que se instala sobre la ausencia del espacio público real, la plaza pública explicada en las condiciones ya explicadas en el capítulo anterior. El cartel luminoso, al dar sus nuevas identidades mercantiles a los

cuerpos de la plaza, inaugura la era del consumo, es decir, una producción seriada de la realidad a través de las identidades otorgadas a los cuerpos de la plaza, incluyendo a la protagonista, distante de la antigua identidad: “aunque ya no relumbre como antaño cuando era contemplada con luz natural” (Eltit, *Lumpérica*, 15). “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” (16). Simulacro dado por la luz que se yergue de cartel empinado sobre un edificio.

El espectáculo que se lleva a cabo a través del rito se encuentra inscrito dentro de este mismo contexto, pero con otros elementos que conciernen a la simulación, esta vez explicados desde Sarduy. Éste, define la simulación como un recurso barroco, que “constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación” (55). Ésta se distancia de la copia en tanto “da ilusión” más que reproducir las verdaderas proporciones del original. Citando a Gilles Deleuze, Sarduy enfatiza en la subversión de la simulación: cuando la copia va “de una cosa a una Idea, ya que es la idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de una esencia interna” (55), la simulación no pasa por la Idea y he ahí su poder de subversión: “captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea” (55). Con respecto a esto mismo, cabe señalar lo que Sarduy llama “*vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación*” (61).

Sarduy concibe tres formas de simulación: copia<sup>15</sup>, anamorfosis y *trompe l’oeil*, las que va a insertar dentro de los tres órdenes concebidos por el psicoanálisis lacaniano: en el orden de lo imaginario se sitúan estas tres formas; en el orden de lo simbólico, la anamorfosis y en el orden de lo real, el *Trompe l’oeil*. La copia, en palabras de Sarduy, se define y justifica a partir de las proporciones verdaderas: “El que copia, primera forma de mimetismo, reproduce el modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado” (59). Dicha forma de mimetismo pasa por la *Idea*, a diferencia de las otras tres formas de simulación. La anamorfosis es definida como un proceso – en términos de Jacques Lacan- de asimilación y desasimilación de una imagen, lo que provoca un doble movimiento: asimilación de la imagen a lo real, desasimilación de lo real. El gesto de desasimilación sería el propiamente barroco, en tanto “esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la verdad barroca de la anamorfosis” (64). De esta manera, se presentan dos posibles lecturas ante la imagen: lectura frontal, lectura marginal. “Todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras -las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen-, lo revela” (65).

En el *Trompe l’oeil*<sup>16</sup> la mimesis se hace pasar por el referente, negando, para Sarduy, “todo arte”. La realidad de la imitación es tal, que el tacto debe ir a comprobar. Mirada y profundidad adquieren aquí una importancia significativa, en tanto interpone la duda sobre el sentido de la vista y el problema de la realidad y la apariencia (De los Ríos, 116). “El *Trompe l’oeil*, inventado precisamente para simular un espesor, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa insistencia misma en el ser-allí, pasa a apelar a nuestra mirada como para captarla (...)” (Sarduy, *Ensayos...*, 76). Este problema de la vista podemos rastrearlo hacia los orígenes del barroco “fundador”, donde –como ya se señaló con respecto al cuerpo- la vista adquiere una enorme importancia. El problema de la realidad

<sup>15</sup> Entendida como la copia que posee un valor en sí y que se aleja del original; no así la copia que aparece explicada en los *Ensayos...* en términos de Gilles Deleuze.

<sup>16</sup> Aceptación francesa. Literalmente: ‘Trampa al ojo’.

y la apariencia y el *Trompe l'oeil* se encuentra presente en el teatro español del Siglo de Oro, en especial en el teatro de Calderón de la Barca. Éste va a complejizar y modificar la representación durante el barroco, especialmente a través de la escenografía, en donde se ingresa la escenografía perspectivista: “el dramaturgo imita la naturaleza con habilidades de pintor” lo que hace que el “teatro se transforme en una pintura viva” (De los Ríos, 117). María Alicia Amadei-Puleci, citada por Valeria de los Ríos, señala:

**“El lugar escénico barroco es ficticio y apariencial, pero verídico a los ojos. El engaño de la vista que crea la visión prospectiva, duplicando los lugares del mundo real, hace posible la sustitución necesaria, la representación de uno por otro, que le dará al teatro barroco su base epistemológica como teatro representativo del ‘Gran Teatro del mundo’” (Cit. en De los Ríos, 118).**

Es el teatro dentro del teatro la categoría que nos interesa resaltar desde la perspectiva barroca<sup>17</sup>. “...el mundo es un teatro, y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel, estaba destinado a hacer de la metáfora una realidad” (Rousset, 32). Desde esta perspectiva, la teatralidad y la simulación se vuelven plausibles en la novela, a través de este juego de la mirada que se da durante la plaza pública bajo la luz del luminoso. Rousset afirma: “(...) no hay lugar que no pueda convertirse en escenario ni momento en el que no se pueda ser invitado a la ilusión. El teatro ha adquirido las dimensiones de un mundo que se convierte entonces en un gran decorado móvil” (33).

La simulación sobre la plaza pública se articula, entonces, a través del *Trompe l'oeil*, donde ésta se ha igualado con el referente. El espectáculo de la plaza pública no es más que un engaño barroco que nos muestra la violencia operando como fiesta ritual, que, como señala Sarduy, apela a la mirada. El ojo caído de *Lluminada* (“...vio la belleza en su particular dimensión somática, en la propia descripción de su ojo caído”) puede entenderse, precisamente como la duda frente al *Trompe l'oeil*. Al otro lado, su doble, el ojo artificial de la cámara, se adelanta a la recepción para insistir en el montaje, en el espectáculo: “Sacrificada la mirada, se castra del ojo que la mira hasta gastarlo y recentrarlo en su verídico rol” (Eltit, *Lumpérica*, 129). El ojo regresa al centro ausente. En este punto cabe hacer una relación con *Vaca Sagrada* (Eltit, 1994) y el ojo por el que se siente perseguida la protagonista, Francisca (“Me acompaña a todas partes un ojo escalofriante”), ojo que se confunde con su propio ojo que le agreden, o con el ojo nublado de la esposa de Manuel, sin precisar por cierto, la forma en que este aspecto se resuelve en *Vaca Sagrada*.

**“¿Y el ojo entonces? El ojo que lo lee, errático, sólo constreñido por su propio contorno, se encarcela en una lectura lineal. El ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción. ¿Así el corte? Trompe l'oeil” (Eltit, *Lumpérica*, 178).**

Recordando que la mirada no tan sólo se apela a través de la forma en que se presenta el cuerpo, sino también a través de las acciones de quienes participan, nos queda hacer la pregunta por la lectura no-lineal en oposición a la lectura lineal que se enuncia constantemente a lo largo de la novela, presente en la cita anterior. A través del artículo de Valeria de los Ríos, se presentó el *Trompe l'oeil* como el engaño barroco que surge con el perspectivismo que aparece en la escenografía del “Gran Teatro del Mundo”. Sin embargo, el engaño óptico presenta una solución:

**“El ingenio se presenta aquí como la facultad privilegiada. Éste consiste en una agudeza visual, no en una negación de la visión. El ingenio implica mirar**

---

<sup>17</sup> Sin profundizar en las implicancias que estos conceptos poseen en las teorías del drama. Dichas disquisiciones exceden los objetivos del presente trabajo.

**de cierta manera que permita descifrar entre lo aparente y lo real. Es quizás, la mirada oblicua que exige la representación pictórica conocida como la anamorfosis” (De los Ríos, 117).**

Como ya se planteó con Sarduy, la anamorfosis nos invita a una doble lectura: lectura frontal, lectura marginal. Perla o calavera. Asimilación y desasimilación de una imagen. De esta manera, la perla se nos presenta como espectáculo-bautismo, el montaje sobre la plaza pública, la fiesta de los cuerpos que celebran su nueva identidad. La negación del grito o del sufrimiento que forma parte de poses momentos rituales. Calavera: el espacio público inexistente, el centro cívico y simbólico vacío, la imagen de la plaza con sin el luminoso, la extrema violencia sobre el cuerpo de la protagonista, es decir: las políticas de represión gubernamentales sobre el cuerpo nacional y todas sus posibilidades de manifestación y escritura. La simulación estaría articulada en torno al Luminoso, la luz artificial, que puede entenderse como la luz inauguradora de dichas políticas de represión y así como también de las políticas económicas que insertan el neoliberalismo en Chile. La nueva identidad es en relación a este cartel –“iluminada”- que, ya se señaló- inaugura la identidad ciudadana de los cuerpos de la plaza como cuerpos en venta, mercancías.

“Otro modo que ensaya *Lumpérica* para subvertir e paradigma dictatorial desde la literatura consiste en burlarse de la condena totalitaria a la univocidad de sentido” (Richard, *Prólogo a la segunda edición de Lumpérica*, 8). La multiplicidad de sentidos, o bien, la posposición de toda comunicación de sentido como la que propone Sarduy en su Barroco Fusoso, hace que en la novela, pese a la inclusión constante del espectador, adelantándose a su receptación, incluyéndola, existan múltiples lecturas frontales u oblicuas, que resultan pertinentes en cuanto el (des) orden de la novela lo permite.

## V. Conclusión

***“Desde su postura no alcanzó a ver casi nada más que la pura percepción de su rostro que lo impulsó a imágenes, pero el otro no tenía cómo certificar lo que él había visto. Sus afirmaciones eran plausibles. Cualquier cosa que dijera era probable” Lumpérica, 156.***

Al sumergirnos en la lectura de *Lumpérica*, nos encontramos con una serie de interrogantes propias de su *ilegibilidad*. No tan sólo a través de la performance que se monta a partir de la cámara y de las notas de la filmación, que interponen versiones diferentes de un mismo hecho, sino también, a través de la ausencia de una linealidad y un argumento a lo largo de la novela; la elusión de sentido, o bien, la ausencia de éste a través del derroche de sentidos, de la posposición de éste, como se señala con Sarduy más arriba.

Todos los elementos han sido expuestos aquí en términos de violencia y represión. El espectáculo de la violencia se hace posible a través del *Trompe l'oeil* que se ejerce sobre la o las miradas que se nos presentan. Estas miradas nos sumergen en el teatro dentro del teatro, a través del que se nos instalan cuerpo y ciudad como escenario y espectáculo.

En cuanto obra abierta –característica de la obra de arte barroca- la novela se nos presenta abierta a múltiples lecturas, sin que ninguna pueda otorgar una resolución final acerca de la misma. Diamela Eltit reflexiona respecto a esto:

***“No me he planteado hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde (...) siento que la escritura es tan múltiple y que lo importante es construir ciertos espacios estéticos que porten sentidos. Creo que ahí está el centro del dilema literario” (Eltit, Emergencias, 173).***

Un contexto en donde se funcionaliza una verdad absoluta y totalizante es el que abre paso para una novela que, dado su descentramiento, elude constantemente toda postulación de un (solo) sentido. La antesala del CADA y la escena de avanzada, las categorías barrocas insisten en ello. En una novela que, como ha insistido su crítica, busca explorar fronteras a través de su escritura.

El cuerpo y la ciudad como zonas teatralizadas, violentadas y erotizadas a través del espectáculo violento de la dictadura, L. Iluminada como figura femenina que juega con la escritura sobre su cuerpo y sobre la ciudad, como una subjetividad inestable, y en constante movimiento, metamorfosis. Un relato obsesionado por la artificialización en torno a un significante, elíptico y escurridizo de una sola mirada. Esa es la lectura que se ha propuesto para *Lumpérica*, teniendo en cuenta que, como todo espacio barroco en la novela opera también “la superabundancia, el desperdicio, la pérdida parcial de su objeto” y que por tanto múltiples lecturas se hacen posibles.

***“Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado por un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (Sarduy, El barroco y el neobarroco, 183).***

---

# BIBLIOGRAFÍA

## Básica de la autora

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. 2º edición. Santiago de Chile, Seix-Barral, 2008.

## Teórica y crítica

Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

Bahamondes, A. y Mesina, M. "Lo público y lo privado: representaciones del espacio cotidiano" *Proposiciones*. 27 (1996): 247-263.

Barthes, Roland. "Semiología y urbanismo". En su: *La aventura semiológica*. España, Paidós, 1990.

Baudrillard, Jean. "La precesión de los simulacros". En su: *Cultura y simulacro*. 6º edición, Barcelona, Kairós, 2002.

Brito, Eugenia. *Campos Minados. Literatura Post-Golpe en Chile*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.

Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G., *Historia del cuerpo* (V.1), Madrid, Taurus, 2005.

De los Ríos, Valeria. "Mirada y trompe l'oeil. La pregunta por la representación en Calderón". *Acta Literaria*. 35 (2007): 111-125

Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile, Planeta/ Ariel, 2000.

Létora, Juan Carlos (ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993.

Martínez, Luz Ángela. "Ciencia, signo y racionalidad barroca: Siglo XVII". En: Botinelli, A., Gainza, C., e Iglesias, J., (eds). *Dinámicas de la exclusión e inclusión en América Latina. Resistencias e identidades*. Santiago, LOM- Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005.

Martínez, Luz Ángela "La espectacularización de la Colonia y fundación de la identidad republicana en las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma". *Revista Chilena de Literatura*. 63 (2003): 15-51.

Perlongher, Néstor. "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense". *Revista Chilena de Literatura*. 41 (1993): 47-57.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 2º edición. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

Rousset, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona, Seix-Barral, 1972.

Sarduy, Severo. "El Barroco y el Neobarroco". En: Fernández, C. (ed.), *América Latina y su literatura*. 24° edición. Madrid, Siglo Veintiuno, 1994.

Sarduy, Severo *Ensayos generales sobre el barroco* . México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Tafra, Sylvia. *Diamela Eltit: el rito del pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile, RiL, 1998.

Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.