

***MANO DE OBRA* DE DIAMELA ELTIT: LOS CUERPOS EN ESCENA, TRANSPOSICIONES ENTRE LITERATURA Y ARTE**

***MANO DE OBRA* BY DIAMELA ELTIT: BODIES ON STAGE, TRANSPOSITIONS BETWEEN LITERATURE AND ART**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202011.22.05>

MARINA CECILIA RIOS*

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 26 de diciembre de 2019

Fecha de aceptación: 13 de marzo de 2020

Fecha de modificación: 22 de abril de 2019

RESUMEN

Mano de obra de Diamela Eltit (2002) es una novela que la crítica inscribió en el contexto del neoliberalismo y el mercado. Cabe preguntarse cuáles son los procedimientos narrativos que Eltit despliega en esta ficción cuyo contexto es distinto al de la “Escena de Avanzada” y en la que permanece el interés por pensar el carácter político de la literatura y el arte. La hipótesis preliminar es que la novela propone, desde una construcción enunciativa particular, una puesta en escena de los cuerpos que opera como modo de resistencia.

PALABRAS CLAVE: Diamela Eltit, transposiciones, literatura y arte, Chile. neoliberalismo

ABSTRACT

Mano de obra (2002) is a novel that literary criticism inscribed in the context of neoliberalism and the market. We ask ourselves about the narrative devices present in the novel that invite us to think about the relationship between art, politics, and literature in the neoliberal context. The preliminary main hypothesis is that the novel proposes, through a particular enunciative construction, a staging of the bodies that works as mode of resistance.

KEYWORDS: Diamela Eltit, transpositions, literature and art, Chile. neoliberalism

* riosmarina@hotmail.com. Doctora en Letras, Universidad de Buenos Aires.

1. TRAYECTOS: EL CADA, LOS CONTEXTOS Y LA LITERATURA

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

La narrativa de Diamela Eltit se encuentra atravesada por discursos críticos tales como el psicoanálisis, el marxismo, y de perspectivas como la biopolítica y/o el género, puesto que su oficio de crítica literaria forma parte de su impronta intelectual. Por ello, sus ficciones poseen una dimensión ensayística-filosófica que el campo literario se ha ocupado en señalar con énfasis. Y quizás esta sea la razón de por qué la crítica cultural norteamericana la ha abordado con frecuencia y exhaustividad. Me refiero a la inserción de Eltit en la academia norteamericana, impulsada en parte, tal como repone Rubí Carreño (“Eltit y su red local”), por la crítica feminista de intelectuales como Francine Masiello, Jean Franco, Gwen Kirkpatrick y Mary Louise Pratt. Más allá de estas lecturas, en una entrevista compilada en un libro de la escritora, Adrian Ferrero le pregunta sobre su labor de crítica y escritora y ella advierte:

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

Eltit adopta una posición política para pensar su práctica literaria. Este lugar está relacionado con sus experiencias previas. Como anticipé, hacia 1979, Eltit integra el grupo de arte conocido como CADA (Colectivo de Acciones de Arte), durante la dictadura de Pinochet. Formaban parte de este grupo los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo,

1. *Lumpérica* fue publicada en 1983, a diez años del golpe de estado en Chile. La novela coloca a un cuerpo (el de L. Iluminada) en una plaza pública, y a partir de escenas, luces, personajes narrados a partir de fragmentos, enunciaciones variadas, registros ficcionales de tomas fílmicas, etcétera, se conforma una trama en las que cuerpo y arte se juxtaponen.

el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. El objetivo de ellos fue intervenir el espacio público promoviendo y reflexionando sobre la relación entre arte y sociedad. Este colectivo se inscribió bajo lo que se conoció como la “Escena de Avanzada” en Chile, término acuñado por Nelly Richard para referirse a diversos artistas, grupos y acciones artísticas que mezclaban arte, cine, escritura y video.

Tres acciones de arte que realizó este colectivo fueron bien conocidas: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *¡Ay Sudáfrica!* (1981), *NO +* (1983). La primera de estas acciones es desarrollada en diferentes espacios, soportes y momentos simultáneos: mientras los artistas reparten leche en un poblado de la ciudad de Santiago (en alusión al gobierno de la Unidad popular que garantizaba 1 litro de leche diario por niño), en la revista *HOY* se publica el siguiente texto: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca / accediendo a todos los rincones de Chile / como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile / privado del consumo diario de leche / como páginas blancas por llenar”. A su vez, en las puertas de la CEPAL se transmite el discurso “No es una aldea” en cinco idiomas diferentes. En paralelo, en el museo se coloca una vitrina con sachet de leche, la revista y el cassette del discurso brindado en la CEPAL dentro. Este momento fue presenciado por artistas, críticos y personas de los poblados.

¡Ay Sudáfrica! consistió en arrojar desde avionetas sobre la ciudad de Santiago alrededor de medio millón de volantes que decían: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista”. Por último, la acción *NO +* consistió en escribir en los muros de las calles esta frase para que las personas pudieran completar el sentido: *NO +* muerte/hambre/dictadura. Robert Neustadt en el año 2001 les realiza una entrevista a Raúl Zurita y a Diamela Eltit (miembros del CADA) en donde los artistas-escritores describen con detalle algunas de estas acciones.

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

La ortodoxia militante de la izquierda tradicional privilegió aquellas estéticas del testimonio y de la denuncia que movilizaban la sensibilidad popular a través de una comunicación emotivo-referencial basada en el figurativismo ideológico del mensaje protestatario. Contra ese expresionismo de la contingencia batalló un segmento artístico y literario de corte neo-vanguardista empeñado en

la reconceptualización crítica del pensamiento cultural que, después de 1977, estremeció la red de la cultura académica e institucional, desatando conmociones sin precedente en el pasaje de las artes visuales, la poesía y la literatura. La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló-explosivamente-el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen. (37-38)

Justamente por estas características que releva Richard, las intervenciones del CADA fueron motivo de debates entre los críticos literarios y culturales que intentaron conceptualizar no solo las prácticas político-artísticas durante el golpe, sino todo el contexto chileno de los sesenta y setenta en los que el activismo artístico y político fue prolífero más allá de las diferencias entre las décadas.

Jaime Donoso (“Práctica de la Avanzada”) realiza una lectura específica acerca del CADA. Por un lado, caracteriza las prácticas e intervenciones artísticas como inéditas y excepcionales y las define de vanguardia. Para él son de vanguardia no solo por la forma que asumen —que se diferencian de las prácticas artísticas de la cultura oficial de ese entonces—, sino por el sentido político del término en las que “respondía a la práctica operativa, a las acciones coordinadas y previamente consensuadas por un colectivo que funcionaba como célula generadora de ideas” (240). Sin embargo, Donoso también diferencia las prácticas del CADA de las neovanguardias o prácticas de Avanzada (que para él son indistintas aunque entiende que la Avanzada intenta distanciarse de la vanguardia). En cualquier caso, para Jaime Donoso el CADA se acerca más que otras prácticas de la Avanzada a lo panfletario y al muralismo (próximas, aunque diferentes, a las prácticas de finales de los sesenta y principios del setenta del muralismo brigadista de izquierda, por ejemplo).

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

Caracterizo de modo sucinto estas prácticas del CADA porque el cruce entre texto, imágenes y soportes conforman rasgos que los textos literarios de Diamela Eltit poseen, pero también por su “transposición” entre las intervenciones y sus ficciones en las que la puesta de cuerpos (a veces artísticos, otras, populares, otras, intervenidos) cobra centralidad a la hora de constituir el relato. En este sentido y en paralelo a su actividad literaria,

durante estos años, Eltit realiza varias *performances* o intervenciones en las que expone su propio cuerpo. Por ejemplo, en 1980 realiza un video titulado “Zona de dolor” en donde se corta y se quema la piel antes de ir a un burdel a leer partes de su novela *Lumpérica*.

En la novela *Mano de obra*, el cuerpo porta un cambio de signo. La crítica la caracterizó de posdictadura, inscrita en el contexto del neoliberalismo y el mercado (Carreño, Llanos). En este sentido, esta producción de la escritora chilena (junto con otras) se enmarca en un contexto nuevo respecto al de la Escena de avanzada de los años setenta. Si para Richard las experiencias artísticas de las que participó Eltit fueron una reformulación “del sistema de codificación de la palabra y la imagen”, cabe preguntarse cuáles son los procedimientos narrativos que la escritora despliega en las ficciones producidas en el contexto del neoliberalismo en las que aún persiste la insistencia por pensar el carácter político de la literatura y el arte.

2. LA NOVELA: EL DESPERTAR DE LOS CUERPOS

Mano de obra cuenta, en la primera parte, la vida de un trabajador de supermercado quien narra su experiencia como trabajador. En la segunda, refiere la vida de varios empleados (incluido a este narrador) en el espacio doméstico de una casa que comparten. El título de la primera parte, con el que se inaugura, la novela es “El despertar de los trabajadores, Iquique, 1919” (12). Los siguientes apartados tienen nombre de periódicos del pasado, también un lugar y una fecha, como, por ejemplo, “Verba Roja, Santiago, 1918” (13). Estos títulos corresponden a diarios dedicados a la prensa obrera que visibilizaban la lucha de los trabajadores a comienzos del siglo XX. En la segunda parte, se opta por el título del periódico cercano al gobierno de la *Unidad popular* y se titula “Puro Chile, 1970” (77). La trama se desarrolla en el interior de una casa habitada por empleados del supermercado que viven juntos como forma de subsistencia. Los apartados que siguen ya no serán titulares de los periódicos, sino pequeños títulos descriptivos a la manera de acotaciones o próximos a formas más arcaicas y populares —“Isabel tenía que pintarse los labios” (119)— en el sentido de la literatura española medieval y ejemplar cuyos títulos describían el tema de la prosa. Sobre esta estructura general de la novela Raquel Olea analiza:

Ya en su estructura *Mano de obra* se hace cargo de la organización de un relato fracturado, en la forma episódica de producir el texto de una desunión. La narración se construye en dos núcleos de sentido que a su vez están constituidas por apartes que podrán leerse como episodios significantes de una discontinuidad que remite a dos espacios, dos modos de hablas disociadas entre sí La cita [de los periódicos] induce a una operación que lleva al lector al

tiempo histórico y sus espacios de constitución de un proyecto marcado por el itinerario de las luchas sociales. (98)

Sin embargo, *Mano de obra* no se trata de un relato fracturado por el hecho de tener dos partes que funcionan como una unidad en sí misma. Su propia yuxtaposición es la que conforma las características del texto. Por otro lado, si bien esos titulares podrían “llevar al lector al tiempo histórico” —como sostiene Olea—, este lector no deja de ser “un lector modelo” que sea capaz de recordar, conocer este material discursivo que se glosa. Es claro que la novela posee estas dos partes diferenciadas, que esos titulares (de la primera parte) están ahí para ser leídos de ese modo; sin embargo, también con esta estructura se hace evidente un procedimiento específico: el montaje. Se trata de un tipo de montaje entre las partes de un mismo relato que, más que una narración fragmentada, se pretende como un pliegue. La continuidad entre estas dos partes está estructurada por el marco enunciativo que se desarrolla en ambas partes. Mientras que en la primera se trata de un “monólogo interior performativo”, es decir, que narra al tiempo que suceden los hechos —“Ahora mismo estoy diciendo que sí con la cabeza (asiento como un muñeco de trapo) y me disculpo ante el cliente apelando a mi extenso servilismo laboral” (22)—; en la segunda, se trata de un narrador que enuncia desde un nosotros exclusivo y que habla como un integrante de la casa, dando lugar entre apartados a que este narrador pueda rotar de personaje.

Por otra parte, los subtítulos alusivos se comportan como una imagen, en el sentido que le diera Mitchell (Teoría de la imagen) cuando en el marco de lo que fue el “giro pictorial” desglosa el sintagma “lenguaje visible” que expresa la idea de que la escritura convierte justamente en visible al lenguaje. El nombre, la fecha y el lugar de estos subtítulos ofrecen una doble función: se reconoce la alusión (las referencias concretas a las que remiten esos titulares), pero al mismo tiempo se produce un montaje entre la trama de cada capítulo/apartado (que refieren al contexto neoliberal) y esos titulares fechados. Este desfase se manifiesta como una imagen misma. Por ello, además de significar, porta un “síntoma”, siguiendo a Didi-Huberman, quien en su libro *Ante el tiempo* propone una metodología para abordar las imágenes. Las entiende como portadoras de síntomas, es decir, que expresan un malestar que interrumpe el curso “natural” de las cosas. De esta manera, el síntoma que emerge de la imagen es una doble paradoja. Por un lado, una visual y, por otro, una temporal. En cuanto a la paradoja visual, “lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación” (63-64). Y en cuanto a la temporal, se relaciona con la idea de anacronismo. Un síntoma nunca interrumpe en el momento justo. Aparece a destiempo. El puente entre las luchas obreras referidas en los titulares y el supermercado neoliberal están allí para señalar su exclusión mutua, su incongruencia respecto al tiempo histórico (no cronológico) de la trama.

Este procedimiento del montaje ostenta la yuxtaposición entre las dos partes del texto, que resalta el anacronismo de la primera, entre los títulos y los hechos narrados, por un lado; y el montaje entre la forma arcaica de los títulos de la segunda, y aquello que se narra. Así se inicia *Mano de obra*. Diamela Eltit —que a esta altura ya experimentó a partir de diversos soportes, conceptualizaciones y medios— escribe una ficción cuya estructura está deliberadamente configurada a partir de un montaje específico.

Ahora bien, la producción crítica sobre *Mano de obra*, además de coincidir —como mencioné en el apartado anterior— sobre el viraje evidente que realiza la ficción en cuanto al contexto neoliberal, también explica la alineación del trabajador, la explotación del sistema neoliberal, los sistemas de control que se ejercen en el súper y que remiten alegóricamente a Chile (o al Cono Sur), y las relaciones polémicas que se desarrollan entre los miembros del supermercado que se ven forzados a compartir un lugar donde vivir. En estas lecturas se opta por encontrar algún atisbo de resistencia (no siempre evidente) por parte de estos cuerpos explotados —como bien exponen los artículos críticos de Raquel Olea (“El deseo de los condenados”) o el de Fernando Blanco (“Poéticas y prácticas”)—, junto con la idea de un cuerpo biopolítico, tal como analiza Martín Lazzara (“Estrategias”), quien observa mecanismos de resistencia en el accionar de los personajes, y sobre el que volveré hacia el final del artículo.

En efecto, estas lecturas son centrales para señalar modos posibles en que los cuerpos y el lenguaje conjugan una narrativa que constantemente busca escapar a una misma lógica representacional. Esto significa que el texto urde estrategias de representación diversas que la novela misma arma y desarma deliberadamente en una política de la escritura que caracteriza la literatura de la escritora chilena. En este sentido, *Mano de obra* presenta ciertas características que, de modo más discreto, exponen una idea de arte y de literatura desde donde el sesgo de resistencia opera.

Cristian Opazo señala que *Mano de obra* se llevó al teatro en el año 2003 bajo la dirección de Alfredo Castro (“De la crueldad”). El crítico se pregunta por las características formales del texto y los mecanismos de representación que posee la novela, por un lado, y el hecho teatral, por otro. En efecto, es interesante la propuesta de Opazo, que intenta leer aspectos teatrales ligados a la ficción. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica, esboza, quizás sin profundizar, la idea de que la trama textual está configurada como si fuera una suerte de didascalia que hace a la ficción susceptible de ser adaptada teatralmente: “... desde la perspectiva teatrista con ‘ojo semiótico’ ..., tanto la parquedad de la sintaxis como la mecánica robótica de los verbos aproximan el discurso del ‘ojo-cámara’ a las didascalias (acotaciones) de los textos dramáticos de posvanguardia, compáreselas, sin ir más lejos, con las acotaciones de *Hamlet Machine* [1977] de Heiner Müller” (Opazo

229-230). Cabe aclarar que la puesta en escena de Alfredo Castro fue a partir de una adaptación del texto (también publicado como “adaptación”) que la propia Eltit realizó.

Si bien un estudio desde una perspectiva semiótica (incluso con mayor detalle que la que alcanza en este artículo Opazo) sobre la modalidad de la novela en relación al texto dramático podría ser iluminador, el aspecto teatral se encuentra más allá de la sintaxis y atraviesa toda la novela, tanto en el aspecto temático-formal como en el discurso que se establece sobre los cuerpos. De esta manera, *Mano de obra* propone una puesta en escena en la que las ejecuciones de los personajes figuran cuerpos teatrales que se exceden y se exponen. El término puesta en escena es una noción que proviene del teatro; sin embargo, dada la concepción que la propia Eltit desarrolla sobre la literatura y el arte, se convierte en una categoría que resulta productiva para pensar en cómo los cuerpos se plasman, en sus textos literarios, a partir de una noción que justamente quiere mostrar y hacer visibles a estos cuerpos. En el diccionario de Pavis (Diccionario del teatro), la puesta en escena es definida a partir de sus funciones:

En una acepción amplia, el término *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación ...En una acepción restringida, el término *puesta en escena*, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática. (7)

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

Esta definición que funciona como piedra basal para pensar en la categoría de puesta en escena resulta operativa para ponerla en funcionamiento como figura en la novela de Eltit. Las claves para una transposición se encuentran en la idea de una “escritura escénica”, por un lado, y una “espacialización”, que en Eltit se da en el plano del texto. No se trata de complejizar esta categoría que, en el plano teatral, tiene sus derivas, mutaciones y disputas (como la contraposición entre texto y representación en cuanto a realización), si no de partir de un concepto elemental que Eltit reescribe en el terreno de la ficción narrativa. Sobre esta cuestión, en una entrevista que le realiza Morales Leónidas, la escritora comenta: “La lectura de *Cobra* [de Severo Sarduy] me hizo perder

el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras, asustada. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, en la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro” (37).

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

La puesta en escena es entendida, desde su desplazamiento a la escritura, como la disposición de un espacio-escenario (en este caso el supermercado primero y el espacio doméstico después) en el que los personajes ejecutan determinadas acciones (culturales, rituales, teatrales) a partir de una voz enunciativa particular. En el relato de la experiencia que el narrador cuenta en la primera parte de *Mano de obra*, su cuerpo-trabajador, los clientes y los supervisores serán expuestos a la luz del supermercado, cuyos haces encontrarán el detalle preciso que permite condensar de qué manera estos cuerpos se figuran: “Los observo [a los clientes] llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces” (14-15). Dos elementos convergen en la trama: cuerpos y espacio. De este modo, el “súper” cobra relevancia narrativa a partir de su “representación fija” como sitio en donde los trabajadores, clientes y supervisores actúan bajo estas luces determinantes. El supermercado en la novela funciona como lugar alegórico al país o la nación que funciona bajo un régimen político-económico neoliberal que enferma y aliena a los ciudadanos que bien podrían ser los trabajadores del supermercado, alegoría que el texto transparenta y que la crítica ha leído en varias ocasiones. Por momentos, este sentido evidente se interrumpe y da lugar a otras distribuciones del espacio y de los cuerpos. Foucault (“Topologías”) desarrolla la idea del espacio heterotópico como orden posible de percepción: “Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (6). El supermercado se posiciona como un lugar heterotópico porque se yuxtaponen este “escenario teatral” (y se superponen otros como la representación navideña del pesebre que actúan los personajes) en el que el juego de luces y cámaras de

vigilancia (que ofician de público) orquestan un teatro neoliberal donde los cuerpos diseñan sus estrategias de supervivencia:

Su existencia [la de un cliente] parece transcurrir en medio de una ingenuidad elemental que lo lleva a estudiar de manera concentrada (y exitosa) la disposición de las luces para aprovechar al máximo sus efectos. Se solaza en la luz que cae, demarcando su perfil. Como si fuera una sombra (china) se ubica bajo los focos para exhibir y favorecer su teatral y pasmosa alegría fatua. Y entonces, sin intentar disimular sus intenciones, me busca a mí para cautivarme (a sus deseos) entre los estantes del súper. (32)

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

Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces. Entre la bruma provocada por el exceso de luz, advierto que una aglomeración humana se me viene en contra con una decisión y una lentitud exasperantes. Cierro el ojo. Parpadeo. Parpadeo una y otra vez hasta que recobro la visión. Y consigo esta maravillosa sonrisa, mi estatura, el movimiento armónico de mis manos. ¿Qué les parece? Ya me encuentro en plena posesión. Con mi cuerpo pegado a mí mismo (como una segunda piel) me desplazo por el interior del súper. Me interno hacia su profundidad. (16)

A pesar de la primera persona y del punto de vista “parcial” del narrador, el énfasis en las luces o las cámaras producen en la lectura el efecto de estar “viendo la escena desde arriba”. El narrador actúa frente a los clientes y estos lo seducen: “Y a mí no me cabe sino resignarme cuando sus manos se acercan a mi brazo o me acaricia —como si no fuera cierto, como si no estuviese ocurriendo— la pierna o la espalda o el pelo para conseguir una intimidad abiertamente cuestionable e innecesaria” (33).

Estos personajes despliegan su cuerpo y lo tiñen de teatralidad, de allí el juego de seducción entre clientes y trabajadores que no solo se observa en este fragmento, sino a lo largo de todo el texto. Estas actuaciones saturan los sentidos (aquellos alegóricos que

mencioné anteriormente) para volverlos inestables, no fijarlos, pero sobre todo descolocar sus funciones en un tiempo y lugar. Es decir, los cuerpos actúan, se contorsionan para ejecutar funciones: de trabajadores, clientes y supervisores que rigen el despliegue de estos cuerpos: “[El cliente] Me odia porque sí. Lo sé. Pero podría, con seguridad, no odiarme. Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo. Y resguardado en un orden precariamente sublime, doy comienzo a una forma extravagante de danza a través de la cual consigo esquivar esa mirada hiriente. Pero poco o nada puedo hacer” (27). Un baile corporal que consigue o no (el narrador resulta ambiguo al respecto) esquivar una mirada y se convierte en prácticamente un oxímoron si partimos de la idea de que la danza o toda práctica semejante más que ocultar vuelve visibles a los cuerpos. Eltit en su papel crítico conceptualiza una idea de cuerpo en la literatura y sostiene que puede leerse como un diseño social, un mapa de discursos que establecen construcciones de sentido y en el que se plasman los sistemas sociales. La literatura viene a acopiar las diversas intensidades que manifiestan esos relatos corporales, poniéndolos en correlación con los sistemas productivos y determina que, “desde una perspectiva analítica, se podría aludir a una suerte de cuerpos técnicos o cuerpos funciones, en tanto actúan como los soportes pensantes y parlantes en que se van a anclar las experiencias económicas-políticas” (*Signos vitales* 15).

“Cuerpos funciones”, dice Eltit, cuerpos que por momentos se teatralizan, por otros se automatizan: “Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una ‘las manzanas’” (55); y por otros, se enferman. Cuerpos y teatralidad se solapan bajo las luces artificiales, a veces iluminadoras, otras, perturbadoras del supermercado y bajo esos haces los cuerpos se exponen. A medida que el narrador avanza (en un sentido figurado porque todo es expresado a partir de un presente simultáneo entre la enunciación y los eventos que se narran) el efecto de las luces se vuelve cada vez más intolerable: “Lo olores indeterminados se atropellan para profundizar la molestia que hoy me produce la iluminación del súper. Ah, sí. Esta obsesiva luz me agrieta y me ocasiona la sensación de un mareo persistente” (51). Sin embargo, páginas más adelante este narrador niega su condición de enfermo. Porque justamente se trata de irrumpir cualquier idea de progresión (y por ende significación acabada) de los personajes.

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

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

Jean-Luc Nancy en sus conceptualizaciones sobre el cuerpo propone abordarlo sin intentar significarlo (*Corpus, 58 indicios sobre el cuerpo*). De manera paradójica, el acto de escribir nos aleja de los cuerpos, pero de lo que se trata es de exponerlo para inscribirlo fuera del discurso:

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

El cuerpo en tanto ocupa el extremo es abertura, escribir es el gesto para tocar sentido, por lo tanto, escribir es tocar el cuerpo en el pensamiento de Nancy. Su abertura da lugar a acontecimientos: gozar, pensar, sufrir. Eltit coloca a los cuerpos en el límite de una significación.

Como contrapunto en la segunda parte, si bien los efectos de la luz siguen tratando de exhibir estos cuerpos, las intervenciones o desplazamientos disminuyen en el contexto doméstico y vuelven a significar, a moldear “sentidos”, instalando una vez más el montaje entre ambas partes. En este espacio conviven los trabajadores del supermercado, bajo lo que se podría pensar a partir de dos procedimientos yuxtapuestos: plasmar cuerpos en descomposición y hacer foco en la sinécdoque a partir del desempeño manual de estos empleados. De este modo, Isabel, quien trabaja con las promociones de los productos, comienza a padecer la flexibilización laboral del supermercado y su cuerpo se transforma, su porte cambia, se encorva y su rostro se vuelve huesudo. De modo semejante, Sonia, la cajera, es trasladada a la sección de pollos y su cuerpo pasa de la contaminación de los olores de los billetes, de las monedas, al hedor de los pollos sanguinolentos. Ella también se transforma: primero pierde el dedo índice y luego es trasladada a la pescadería para poder continuar su trabajo. Sonia absorbe en su cuerpo todos los olores de la sangre, el pescado, y también su deterioro se manifiesta en ella.

Al tono del narrador de la primera parte se le añaden, a través del discurso indirecto, las voces populares que emplean los personajes y, junto con esto, sus funciones “corporales-trabajadoras” disminuyen, se desordenan, dejan de ser estratégicas

o influyentes, al tiempo que el punto de vista del narrador se vuelve parcial y deja de narrar desde la visión “picada” de la primera parte. Me refiero a que en la primera parte el narrador, que siempre es el mismo personaje, cuenta desde cierta perspectiva que invita a observar la escena desde arriba:

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

En la segunda parte, el nosotros inclusivo (que de apartado en apartado va rotando de personaje) narra desde una perspectiva interior y parcial: “... estos culiados mentirosos que rebajan las mierdas que están de más y el montón de conchas de su madre se precipita a comprar las cagadas que les meten y se van felices los imbéciles, sin darse cuenta que estos maricones se los están pichuleando hasta por las orejas” (*Mano de obra* 164). No obstante, este narrador-empleado continúa con su perspectiva artística sobre los cuerpos, pero esta vez a partir de la sinécdoque que impone el atributo manual. La mano de obra trabajadora resulta mano de obra-artista a pesar de la descomposición gradual que los personajes sufren en esta parte. Para el narrador, mientras Sonia troza pollos en la parte de atrás del supermercado y “Allí se cursaba el espectáculo de las pirámides de pollo que Sonia, día a día, trozaba de manera cada vez más mecánica, más precisa y más bella. Unos cortes perfectos” (121-122), Gabriel el empaquetador,

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

Los productos se transforman en la mano de los trabajadores, que en estado de máxima explotación y alienación adquieren un sesgo artístico, una mano de “artista popular”, como describe el narrador. Estos cuerpos bajo las luces asumen su propia puesta en escena, performativamente asisten a su función vital: “Iluminado por las luces del súper, en fila, listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios Sobrevivir vestido con el signo monótono del uniforme y su marca desmesurada brillando bajo las luces de los focos del súper” (150-151).

El cuerpo puede funcionar como lugar de resistencia. El cuerpo se representa, para Lazzara, como un “locus posible” para la “disrupción y la dislocación” del ordenamiento del mercado (“Estrategias”). Sin embargo, *Mano de obra* no representa cuerpos explotados, alienados, disciplinados, sino que el montaje entre la primera y la segunda parte contribuye a interrumpir un modo de representación en el sentido de poner en correlación la serie social con la literaria. Esto significa que si, en la primera parte, se figuran cuerpos móviles, evidentes y “excritos”, en la segunda, en el espacio doméstico (que siempre remite al supermercado), se figuran cuerpos que resisten desde su “mano de obra artista” que los habilita a diseñar de modo performativo su supervivencia. La novela *Mano de obra* trabaja a partir de una perspectiva marginal que visibiliza un carácter artístico de los cuerpos como un mecanismo de “acción en la resistencia” frente al poder neoliberal que conforma el escenario del supermercado. De esta manera, la puesta en escena funciona como una figura privilegiada que permite destacar “el acontecer de los cuerpos” bajo una impronta artística: cuerpos que danzan, realizan actuaciones, entran en trance y se hacen visibles bajo alguna exposición que exalta sus anomalías.

Cabe señalar que de *Lumpérica* (escrita en paralelo a la participación de Eltit en el CADA) a *Mano de obra* se evidencia la utilización de elementos teatrales o escénicos en la escritura. Pero mientras que en la primera novela esta característica está en primer plano e inunda todo el texto de manera excesiva, en *Mano de obra* dichos elementos se distribuyen de modo más preciso, con mayor cuidado, aunque siempre desde una impronta barroca y de exceso. No obstante, mientras que para *Lumpérica*, la escritora elige una expansión hacia la performance (recordemos la acción “zona de dolor”), en *Mano de obra* opta por una adaptación teatral. También podemos mencionar el caso de la novela *Impuesto a la carne*, que Eltit escribe en el año 2010 con motivo del bicentenario chileno, cuyo texto también propone un estrecho vínculo entre literatura, arte y, en ese caso, cuerpos médicos. Se trata de una madre y una hija que se presentan como una suerte de “juglares” que relatan su propia gesta dislocada: entre la oralidad y la escritura. Esta contaminación desde una perspectiva artística es la que iluminará el texto constantemente, como una suerte de telón de fondo para esas protagonistas que describirán

sus asedios médicos, corporales a partir de su voz, de su gesta y de las escenas teatrales y las películas como modo de exhibir cuerpos cuyos significantes irán variando: cuerpo médico, cuerpos enfermos, medicalizados, intervenidos, orgánicos. Las caracterizaciones de los sucesos se realizan bajo esta perspectiva: “Mi madre todavía habla y habla de esa semana, la primera de nosotras. Una semana de nuestra vida convertida en un espectral teatro médico, un laboratorio teatral reforzado por un desatado ímpetu farmacológico” (*Impuesto a la carne* 17).

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

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Fernando. “Poéticas de la alienación y de la muerte en Mano de Obra”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp. 125-132.
- Carreño Bolívar, Rubí, editora. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Nuevos hispanismos, 2009.
- . “Mano de obra, una poética del (des)centramiento”. *Revista Casa de las Américas*, núm 230, 2003, pp. 121-125.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes, Adriana Hidalgo, 2001.
- Donoso, Jaime. “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp. 239-259.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la carne*. Eterna Cadencia, 2010.
- . *Lumpérica*. Seix Barral, 1983.
- . *Mano de obra*. Seix Barral, 2002.
- . *Signos vitales, escritos sobre literatura, arte y política*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Eltit, Diamela y Lotty Rosenfeld, video editores. “Diamela Eltit: Zona de dolor (1980)”. *Hemispheriv Institute*, 1980, <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor.html>
- Foucault, Michel. “Topologías”. *Fractal*, traducido por Rodrigo García, núm. 48, vol. XII, año XII, 2008, pp. 1-18.
- Galende, Federico. *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vidas y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Metales pesados, 2014.
- Lazzara, Martín. “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de Obra* de Diamela Eltit”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp.155-164.
- Lértora, Juan Carlos. *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Cuarto Propio, 1993.
- Llanos, Bernardita, editora. *Letras y proclamas: la estética literatura de Diamela Eltit*. Cuarto propio, 2006.

- Mitchell, Williams. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez, Akal, 2009.
- Morales, Leonidas. "Narración y referentes en Diamela Eltit". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 51, 1997, pp.121-129.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Traducido por Daniel Alvaro, La cebra, 2015.
- . *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Arena Libros, 2003.
- Neustadt, Ricardo. "Arte y política desde 1960 en Chile". *Revista de Crítica Cultural*, núm. 29/30, noviembre, 2004, pp. 44-45.
- Olea, Raquel. "El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por lo patria* y *Mano de obra*". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp. 91-102.
- Opazo, Cristian. "De la crueldad (Diamela Eltit y las reinenciones del teatro chileno)". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp. 225-239.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Traducido por Jaume Melendres, Paidós, 1998.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, Manantial, 2010.
- Richard, Nelly. "Tres funciones de escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación". *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, editado por Juan Carlos Lértora, Cuarto Propio, 1993, pp. 37-51.
- . "La memoria compartida". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Nuevos hispanismos, 2009, pp.217-224.