

Against Mimesis: *Lumpérica* Revisited* *gr.*

Haciendo uso de varias teorías filosóficas y literarias sobre la representación y la postmodernidad, el artículo examina la conjunción entre la visión anti-mimética y la estética de la ruptura en Lumpérica. Se exploran distintos usos de la metonimia como parte del proyecto anti-mimético de la novela, y se discute la significación ética y política de esta resistencia para la representación mimética. El artículo propone, al mismo tiempo, una revalorización de la amplia crítica sobre la novela, y la posibilidad de repensar algunos de sus aspectos.

Imaginar este desolado espacio al encenderse la luz eléctrica:
el haz largado sobre la superficie ... (Diamela Eltit 109)

Written under the aging but vigilant eye of Pinochet and his censors, Diamela Eltit's *Lumpérica* (1983) begins defiantly, in a public plaza. The proper use of this public space (which may well be Santiago's central square) is subject to question in a later chapter, but at the beginning of the novel it is presented as a space for spectacle. On the eve of the events depicted in the opening section, the *lumpen* of the city has gathered in the square to settle for the night, attracted in part by the indeterminate but frenzied dance taking place there.¹ The unlikely demiurge of this Dionysian spectacle is a woman as dysfunctional as the novel is "dyslexic," identified as "L. Iluminada," perhaps only because her body reflects parts of the messages emitted by the neon sign across the street.² As the stroboscopic effects of this flashing sign whip/caress/inscribe the woman's contorting and convulsing body, she appears as a series of polymorphous, transmogrified apparitions: bodily movements and gestures that are never assembled into an organic whole. Around the woman's agonizing but powerful dance, the city's *lumpen* –

* An earlier version of this paper was presented at the Annual Meeting of the International Association for Philosophy and Literature at the University of California, Irvine, in May, 1998. I am indebted to the Tom Huhn for his incisive questions and to Enrico Santi, for his careful editing.

ite
on.
se
nd
us,
ig,
dy
ses
in
ox
gh
ith

Speaking of Eltit's work in general, Leonidas Morales resorted to a Benjaminian image to describe a narrative style rescued from the aftermath of a disaster. In linking its narrative "constructions" to images of "residuo," and "desastre," both critics emphasize the novel's rejection of traditional representational techniques and its resistance to univocity and to closure. As it experiments with postmodern ruptures (and raptures), *Lumpérica* spells out its commitment to an open, disintegrative aesthetics. From the standpoint of reception, the novel disintegrates before the reader's confused gaze as the latter attempts to "suture" a reading. Erecting itself as both excessive and radically metonymic in its approach to image and to language, it dismantles the mimetic project beyond any "readerly" recovery.⁹

IN THE SHADOWS: FROM MIMETIC IMAGE TO METONYMIC FRAGMENT

he
ica
ble
r -
gle
or
ive
ot
til
nat
It
(I
he
of
nat
ic,
)⁷
loy
in
in
nd
of
of
des
of
of
eza
).⁸

Más pálidos en sus carnes cetrinas estrujando el placer a cualquier costo, mirándose en la plaza, con las cabezas arrasadas, transportados de electricidad, balbuceantes ... La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio, cae en la plaza ... Los pálidos han llegado ahora hasta ese mismo centro y empiezan su particular representación. Amontonan sus cuerpos y se dejan caer sobre el cemento. Así se van en un ritmo tan difícil de visualizar que sólo el luminoso los ordena cuando muestra sus relajos. (8, 10)

There is *no* reason to suppose that Eltit had Plato's *Republic* in mind when she envisioned situating the opening chapter to her novel in the most public space of the capital city of another small republic, one arguably in a state of siege (still) at the time of writing. Nevertheless, the scenes in the public square suggest a powerful counter-allegory to Plato's famous "foundational" work, not least because both narratives put on trial, in context and in form, the very notion of mimetic simulation, from an aesthetic, an ethical and a political perspective. The surreal city featured at the beginning of *Lumpérica* transposes that Platonic cave (*Republic*, Book VII) onto an open square full of shadows. In them, Plato's metaphysically destitute chorus of confused cavemen become a horde of starved men and women. In both, the disoriented masses are reduced to spectators of unreal projections, in search of explanations of their plight. In the era of the neon sign and the poststructuralist Sign, the shadows on the cave wall of the cave have been replaced with shadow-words projected onto the moving targets of marginal bodies.¹⁰

Much of Plato's *Republic*, of course, revolves around the philosopher's preoccupation with distinguishing between forms and images. The production and reproduction of images are thus at the core of the Philosopher's concerns in this "foundational (meta)fiction." As for *Lumpérica*, its obsession with the links among vision, imagination and representation are clear from its first openly

- el conformismo del discurso dominante), cuya lectura es antagónica a los poderes disuasivos" (66–67).
- 7 As numerous other critics have noted, the novel's attempts to record the violence of the dictatorship and the muted and disarticulated suffering of the city's *lumpen* are sustained by a narrative that teeters on the margins of signification and meaning. In "Overwriting Pinochet: Undoing the Culture of Fear in Chile," Mary Louise Pratt mentions L. Iluminada's "virtually indecipherable" quest at the beginning of the novel, and, later, the "often indecipherable 150 pages that follow" (30, 31).
 - 8 In "Tres funciones de la escritura," Richard argues that Eltit's novel opposes both the master narrative of authority and the anti-canonical but mimetic testimonials that emerged from the Left to challenge it. Guillermo García Corales also notes the extent to which *Lumpérica* counters not only the dominant (foundational) texts of Chilean literature but also the Chilean tradition of protest literature that portrayed its characters as dramatically unilateral.
 - 9 In *Narcissistic Narrative*, Hutcheon discusses both "product Mimesis" and "process mimesis." The first category broadly corresponds to a traditional (Auerbachian) conception of mimesis. In adamantly rejecting narrative continuity (and constantly breaking the promise of a story or fable), *Lumpérica* resists and ruptures what Linda Hutcheon calls *product mimesis* (mimesis as simulation of an organic pre-textual reality). "Process" mimesis involves a more diegetic notion of mimesis, as it describes the possibility of an internal or auto-representational mimesis, but the concept of "process" mimesis seems only minimally useful to examine a novel that struggles against representation on every level.
 - 10 Other echoes of the Platonic scenario include Generals who are now (fully) in command, and artists suspected of telling subversive stories.
 - 11 Julio Ortega notes that the public plaza does evoke Bakhtinian theories of community as well as of the dialogic discourse(s) that would celebrate it, but he is quick to point out that Eltit's opening scene immediately problematizes Bakhtinian notions of communal gatherings: "aquí se busca poner en crisis la misma representación, radicalizar el emblema de la plaza, vaciada de su razón comunitaria" (58).
 - 12 In *The Republic*, Plato favoured military marches as an appropriate accompaniment to physical training exercises. Although little is known of these early musical forms, it would be logical to assume that they were rhythmic, repetitive, and highly structured. In other words, precisely the opposite of the music/rhythm L. Iluminada imagines for her frantic and disordered dance.
 - 13 The symbolic baptism of L. Iluminada as she christens herself a citizen of her country does nothing to dispel the apocalyptic chaos and apocalyptic-like doom of this first scene in the plaza. I would argue, in fact, that the birth enacted in this scene is the birth of the novel itself, and of L. Iluminada only as a (fragmented) character of this novel.
 - 14 Phillipe Lacoue-Labarthes argues in *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* that what Plato dreaded most in the onto-mimetic impulse was its tendency to spread uncontrollably. It was his fear that the mimetic imagination could eventually lead to an "infinity of substitution," says Lacoue-Labarthes, that led Plato to propose such extreme measures for dealing with the mimeticians of his time (116).
 - 15 Plato, of course, did not believe that mimetic stories could portray such a truth, but he was aware that a good number of his countrymen did.
 - 16 It could be argued that the official mimetic stories Eltit is countering correspond more closely to Aristotle's version of mimesis than to Plato's. It is Aristotle, not Plato, who attributes to mimetic stories the ability to portray universal messages and univocal meanings.
 - 17 There are echoes of the style and tone of the French *nouveau roman* in these particular chapters, and they appear to serve a similar purpose. To distance us (and the authorities whose disembodied voices subject them to interrogation) from the very possibility of a "real" story by accumulating seemingly "real" details.
 - 18 "La tortura oblitera la unidad del sujeto. Lo que se percibe son astillas, restos, ruinas de un cuerpo ..." (Castro-Klarén 103). As Julio Ortega points out, the experience of illness has the same disruptive and disintegrating effect on the woman's body.
 - 19 For Sara Castro-Klarén, the protagonist's auto-erotic activities have a similarly disruptive effect, contributing further to the novel's "explosion" of traditional mimetic representations of the body.
 - 20 Andrew Gibson notes in his review of Lyotard's position on alterity that "what is unrepresentable is not to be dominated and controlled" (70). For Gibson, what drives the postmodern artist/writer to resist mimetic representation (and with it the commercial advantages that mimetism can bring to such an artist or writer), and opt instead for the unreadability of anti-representational styles is often a sense of ethical commitment. In its refusal to mimetically "control" or "dominate" the unwieldy, explosive and exploded realities it seeks to convey, Eltit's novel manifests such an ethical commitment; and this ethical commitment is what – in the absence of mimetic continuity – sustains the most unreadable passages of *Lumpérica*.
 - 22 In notes published in 1982, Ana María Barrenechea speculated that the "crisis del contrato mimético" that was beginning to make itself felt in Latin American letters could take two forms: either a "ravidly" ("rabiosamente") referential form that established a "dialectical tension" with the referent, or it could simply opt for anti-referentiality ("anula[r] el referente" [379]). While an Irigarayan notion of female mimesis would favour the former, I am convinced that *Lumpérica* insists on anti-referentiality as its counter-rhetorical *modus operandi*.
 - 23 Judovitz explains that the term "anamorphosis" was first used in the seventeenth century to "describe a technique for the manipulation of optical illusion," but she adds that the concept introduced, in fact, "a new relation to the visible ... as a conceptual and technical construct" (69).
 - 24 Along with Neustadt, a number of other critics have stressed that much of what makes the novel's visual experiments exercises in political subversion is the way in which they emphasize the role of the body, and the body's fragmentation.

Hacia una estética de la carencia: estrategias formales de resistencia en Diamela Eltit

¿Cómo introducir la complejidad resistente de una palabra y otra, una palabra densa y tensa? ¿Cómo demorarse en la textura enunciativa de esa palabra sin que ella pierda su filo denunciante?

Nelly Richard, "El conflicto entre las disciplinas"

La urgencia con que la crítica literaria y cultural más reciente se plantea la necesidad de inventar nuevas configuraciones del saber y del decir para abordar la crisis epistemológica en la que han caído muchas de las disciplinas académicas repercute aún la reacción sísmica que siguió a la demolición de las torres el 11 de septiembre de 2001 y los eventos geopolíticos catalizados por este incidente. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que si bien las catástrofes históricas de los últimos años han tenido el efecto de radicalizar los términos de estos debates sobre los límites discursivos de las epistemologías disciplinarias actuales, estos replanteamientos o reformulaciones ya habían empezado a circular con relativa frecuencia en la década de 1990. "Vivimos una vivificante crisis de las disciplinas", señalaba Julio Ortega en una entrevista de 1997, añadiendo que dicha crisis se caracteriza por "una puesta en duda de la codificación de los fenómenos observados, que nos resultan ahora más procesales que estables"(7)¹. El penúltimo número de *Revista Iberoamericana*

¹ Julio Ortega, "Escribir en el devenir". *Revista Somos, El Comercio* (Lima), No. 561 (9 de junio, 1997).

tiendo entre una mordaz sátira brechtiana y un oscuro auto sacramental, uno en que la única divinidad es el trabajo y el único castigo temible la pérdida del mismo.

Mano de obra: primeras impresiones

La trama de la novela parece, en un comienzo, excesivamente modesta: la primera parte (mordazmente titulada "El despertar de los trabajadores"⁵) escenifica rigurosamente los múltiples males-tares y patologías de un simple empleado cuya "mano de obra" se ve sometida a una continua y brutal desvalorización. La segunda se ubica en la vivienda que el mismo empleado comparte con siete hombres y mujeres también empleados del súper y quienes se han agrupado para lograr compartir alquiler y costo de vida. A merced del supermercado en el cual trabajan, estos hombres y mujeres relativamente jóvenes van agotándose y enfermándose hasta ser una mera piltrafa humana. También van traicionándose mutuamente. Sólo el personaje que comete la máxima traición parece quedar con empleo y con vivienda, pero el lector sospecha que el arreglo no puede ser duradero. Los demás personajes (en varios estados de disolución y derrumbamiento) quedan, literalmente, en la calle. A pesar de las buenas intenciones con que algunas de las mujeres luchan por mantener su dilapidada "comuna", es dudoso que logren sobrevivir en familia. Lo más probable es que, desocupados como están, la calle los absorba y los disperse.

Si el minimalismo escueto de la trama es el primer indicio de la intención alegórica detrás de la novela, la densidad hiperrealista del estilo es lo que hace que la ideología social detrás de la dimensión alegórica recaiga con sorprendente gravedad sobre el lector. Aún antes de comprobar la deshumanización inevitable de los personajes en la segunda parte de la novela, este mismo lector se siente sofocado por el peso de una denuncia social para lo que la trama no lo había preparado. Como en la obra previa de la autora, la denuncia se

⁵ El subtítulo es una referencia al primer periódico de la Unión laboral chilena y será discutida más tarde en el ensayo.

rencia hacia la higiene, la depresión, las heridas por descuido, todo ello contribuye a señalar la progresiva inadaptación del sujeto a las demandas de un supermercado, y Super Mercado, que exige más y más automatización. El narrador en primera persona de la primera parte se lanza a un intento fatídico de identificar (y así controlar) sus propias sensaciones viscerales, auditivas y visuales a través de metáforas incompletas; la narración en tercera persona de la segunda parte se deshace en groserías e imprecaciones. En "Puro Chile", la palabra sucia que se apropia del estilo es un recordatorio constante y molesto de la desarticulación del sujeto en una economía global que busca o eliminarlo o convertirlo en autómata.

**La fantasmagoría de lo (hiper)real:
la estética de la metáfora truncada**

Enfermizamente furibundo (el cliente) vaga por el súper para derribarme y entregar mi destino a los supervisores. Quiere saldar de esa manera (a costa de mi persona) la rabia que le suscita la incertidumbre, frente a la ambigua resistencia de las mercaderías. 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.

Mano de obra (27)

Como noté antes, la primera parte de la novela transcurre dentro de un supermercado paradigmático del tardío siglo XX, completo con cámaras supervisoras "promotoras de productos" y "delectación de comidas" – es una obvia alegoría de la situación laboral (y los problemas laborales) que la globalización ha desatado en los países subdesarrollados. Se trata, por supuesto, de una alegoría. De hecho, sólo al ser leída como alegoría logra la novela comunicar la urgencia histórica (y transnacional) de lo que de otro modo emerge sólo como un problema local o, en todo caso, nacional. Es más, sólo una lectura alegórica de la novela nos permite apreciar la devastación que registra. Walter Benjamin señaló que el movimiento

párrafo más tarde, la lengua ha vuelto a sus proporciones normales mientras el sujeto recobra su "estatura, el movimiento armónico de [sus] manos"(16). Cada metáfora truncada, abortada o contrarrestada por otra, cada metamorfosis incompleta, constituye un obstáculo que resiste la lectura rápida o la fácil asimilación interpretativa. También indica, por supuesto, la imposibilidad del sujeto para auto-definir su propio estado y de esa manera lograr cierto control sobre sus propias sensaciones.

La estética, o anti-estética de la metáfora truncada adquiere en esta novela el valor de un juicio histórico. Es más, la función estética (en este caso de la metáfora incompleta o inestable) opera una resistencia a nivel epistemológico, ya que la dificultad que el estilo opone al lector comunica a nivel formal la disidencia del punto de vista autorial. Como en obras anteriores, los sujetos de *Mano de obra* se exhiben como mutaciones en la evolución de la especie, seres incapaces de adaptarse al esquema moderno del sujeto como ciudadano consumidor o ciudadano reciclable⁷. El estilo y la forma de la narración corroboran esta inadaptación. El hermetismo del estilo se convierte así en una manera de legitimar la perspectiva de la víctima sin recurrir al didacticismo panfletario. El modo en que la novela concibe la metáfora como una metamorfosis siempre incompleta, siempre en *medias res*, es prueba de ello.

En una entrevista posterior a la publicación de *Mano de obra*, Eltit comenta que la inspiración formal de la novela fue su lectura reciente de Bruno Schultz, el escritor polaco fusilado por un general nazi al haber sido sorprendido cruzando la vereda del barrio judío hasta la acera de enfrente (la del sector de los gentiles). A la obra de Schultz se la ha asociado con el surrealismo. Como heredera del absurdo existencialista kafkiano, sin embargo, la narrativa del escritor polaco tiene mucho más en común con el expresionismo alemán de comienzos del siglo XX que con el juego aleatorio de los surrealistas franceses. La mezcla de hiperrealismo y grotesco que se aprecia en

⁷ En un intercambio electrónico de impresiones sobre la novela, Sergio Villalobos especula que los sujetos en la novela son "hiancias a la representación, pequeñas pero irreductibles fisuras materiales que muestran los límites discursivos de la escena post-dictatorial del Cono Sur."

lenguaje coloquial, el diálogo diario, se convierte en grosería e imprecación: “Ese saco de huevas quiere que perdamos el trabajo” (89), “[m]e dan ganas de mandar a la chucha a esta vieja de mierda” (98), “[e]s que le tiene envidia. . . porque el culpado es negro y chico. Un enano culpado y acomplejado” (103), “Te llama... el más cagón... y te dice puras huevadas” (107), “[e]ste huevón del Andrés es tan mierda, tan nada que es capaz de inventar cualquier cosa para llamar la atención” (117), “Si sigue así, se va a ir a la chucha” (131), “[e]sa huevona ya no calienta a nadie” (133), “[d]el chocolate culpado que estos chuchas de su madre sólo pueden comer si está baboseado”, “[e]n todas partes la mierda y la culpa es de la maricona culpada que no se cuida” (143), “[c]urado culpado concha de tu madre, por lo menos limpia la cagada que dejaste huevón” (145). Como puede observarse por estos ejemplos, el impropio y la grosería aumentan con la frustración, hasta que el párrafo no es sino una larga expulsión de malas palabras:

Y ahora si no pagai las cuentas de inmediato, te cortan la luz o el gas o el agua los conchas de su madre, maricones culpados. Lo hacen así rápido, para cobrarte las reposiciones, para cagarte pues. Te cortan todo sin el menor remordimiento estos maricones chuchas de su madre. Llegan abyectos con sus caras congeladas y te cortan lo que sea, impávidos y grises, idénticos los hijos de puta, sin que se les mueva un pelo a los culpados. Te cortan la luz, el agua o el gas con una sonrisa en la boca las mierdas éstas. Te la cortan diciendo que ellos cumplen órdenes, que están ahí para eso, para cumplir las órdenes de mierda (y) te dicen que ese es su trabajo porque a los recontracluidos éstos les pagan por servicio cortado, les dan un porcentaje a los maricones y estos chuchas de su madre se ríen cuando cortan... (147)

Mano de obra traicionada: “Puro Chile”

Entre las tácticas adoptadas por el grupo para evitar hundirse del todo está el de insistir en el afecto y el respeto de los demás. Es una táctica condenada al fracaso. La segunda parte de la novela –compuesta por fragmentos narrados en tercera persona– dramatiza la imposibilidad de mantener el espíritu de colectividad frente a un

mundo (el supermercado, otra vez) que se vale de múltiples técnicas para socavar todo indicio de lealtad al grupo. Como otros estudiosos de la globalización y sus consecuencias, Martín Hopenhayn ha señalado que “los mecanismos materiales y simbólicos de la globalización tienden a la ‘des-identidad’ y a la ‘des-habitación’ de sus habitantes” (3). En *Mano de obra*, presenciamos la progresiva desintegración de la colectividad como ante las imágenes de una cámara lenta. Uno por uno (una por una también), los habitantes de la modesta casa van perdiendo horas de trabajo, los equipos de televisión y música comprados a crédito, las ganas de vestirse o maquillarse, las costumbres de sanidad. La paulatina des-organización y des-habitación de la casa parecería un complot surrealista si no fuera tan convincentemente cotidiana para cualquier lector contemporáneo.

Da en el blanco Daniel Noemí al señalar que la traición es el gesto unificador de la segunda parte de la novela. En efecto, la “trama” (si “trama” puede llamarse a este entramado de hilos sueltos) de la segunda parte de la novela transcurre entre dos traiciones: la del grupo hacia Arturo (a quien delatan a los gerentes del supermercado por sus actividades sindicalistas) y la de Enrique hacia el grupo (al mantener su propio puesto a expensas de sus compañeros). Entre ellas, un sinfín de pequeñas traiciones, o gestos percibidos como tales, dominan la convivencia del grupo en todo momento. Para evitar que los obreros se unan, el supermercado exige la traición del obrero hacia su próximo –su compañero, su hermano, su esposa, su amiga. Aquellos no dispuestos a traicionar al próximo resultan ser las primeras víctimas del sistema. Formalmente –a través de los subtítulos que recorren la primera parte y el subtítulo que ordena la segunda –la novela insiste en notar que estas traiciones individuales o familiares están proyectadas sobre una traición histórica cuyo peso es cada día más aplastante para las clases obreras. Tanto los de los capítulos de la primera parte como el subtítulo “Puro Chile” de la segunda. El subtítulo que encuadra la primera parte, “El despertar de los trabajadores”, tiene como pretexto la referencia histórica a la fundación del Partido Obrero. La referencia a “Puro Chile”, que sirve de subtítulo a la segunda parte tiene como fecha 1970, el último año en que se publicó el diario del Partido Obrero, pero también un año de gran progreso para la Unión Laboral Chilena. En ambos casos, los

tarse se convierte en algo opaco y hermético. Este exceso de detalle, con frecuencia visto desde una perspectiva inesperada, es la primera señal de que la novela práctica – como lo hace toda la narrativa de Eltit – una estética de la resistencia. Y dicha estética, descubrimos gradualmente, implica una resistencia ideológica a la vez que estética. Al igual que en las obras anteriores de la autora, la resistencia formal de la novela implica un rechazo de toda solución rápida, sistemática o panfletaria. Como lo ha hecho en todas sus novelas, en *Mano de obra* Eltit encara frontalmente la interrogante de Nelly Richard citada al comienzo de este ensayo: “¿[c]ómo formular hoy una ‘crítica de la oposición’ que se deslinde de los condicionamientos de la época?” (446)¹². La postura crítica del neoliberalismo se articula no desde una referencialidad directa sino a través de tácticas formales y estilísticas que rechazan toda clase de mimetismo. A pesar de la aparente “sencillez” del escenario y de la trama, la novela presenta una ética y una política de resistencia a través de un proyecto estético rigurosamente imaginado y laboriosamente (des)articulado. Detrás de la estética de la carencia que practica Eltit en su novelística, se encuentra la misma búsqueda latente en toda la novelística de la autora: cómo articular, en contra del falso soporte de una gramática y una dicción que parecen garantizar presencia y estabilidad, el lenguaje que capte la realidad palpitante y devoradora de la carencia. Lo sorprendente, lo que no puede dejar de sorprendernos, es que la novela logre helarnos la sangre al representar a través de un puñado de imágenes en blanco y negro lo que vemos todas las noches, en tecticolor y con mucho más melodrama, en el noticiero.

DIANNA C. NIEBYLSKI

UNIVERSITY OF KENTUCKY

¹² En “El conflicto entre las disciplinas”.