



**Gonzalo Ignacio Rojas**

*Universidad Academia de Humanismo Cristiano*  
grcanouet@gmail.com

## ***Lumpérica: alegoría y cita de voces rizomáticas en la narración chilena posmoderna***

### ***Lumpérica: Allegory and Quotation of Rhizomatic Voices in the Postmodern Chilean Narrative***

#### **Resumen**

El presente artículo analizará la voz del narrador desde la figura rizomática (Deleuze y Guattari) para determinar su no lugar en la construcción de escenas narrativas en las nuevas formas performativas de expresión literaria. Por lo anterior, se revisará esta condición desde dos nociones benjaminiana, la alegoría y la cita para determinar que la idea del cuerpo es – centrado especialmente en L. Iluminada- una correlación entre lenguaje y sujeto: el desaparecimiento del sujeto es la desaparición de su lenguaje, simetría epistemológica que da origen en la narrativa chilena a una escritura performativa.

#### **Palabras claves**

*Lenguaje experimental, Performance, Alegoría y rizoma*

#### **Abstract**

The present article will analyze the voice of the narrator from the rhizomatic figure (Deleuze and Guattari) to determine its non-place in the construction of narrative scenes in the new performative forms of literary expression. Therefore, this condition will be reviewed from two Benjaminian notions, the allegory and the quotation to determine that the idea of the body is -centrally concentrated in L. Illuminated- a correlation between language and subject: the disappearance of the subject is the disappearance of his / her language, epistemological symmetry that gives rise in Chilean narrative to a performative writing.

#### **Keywords**

*Experimental language, Performance, Allegory and rhizome*

Esta primera novela de la escritora, publicada en 1983, agrega un carácter de experimentación en la literatura chilena de la época hasta nuestro presente. Es experimental desde la tensión existente sobre la figura del narrador, por lo tanto, de la propia narración, que está entramada como discurso, desde su organización interna como la inserción de personajes y la propia teoría literaria en que está sumergida. Esto último, responde a algo ya clásico en la literatura moderna: el propio texto experimenta con su propia teoría interna. Nos muestra su proceso de creación.

Esta novela a esta altura es un clásico de la literatura chilena. Impactó sobre nuestra narrativa en el tiempo más amargo de la historia nacional reciente, la dictadura: es, con *El Padre mío* (1989), una de las dos obras de la autora que metaforizó el periodo dictatorial. Esto es, la represión de los cuerpos funciona en la represión del lenguaje. El habla esquizoide es el habla de restos de discursos, no hay un relato que contenga una coherencia, tal como los relatos de algunos personajes de *Lumpérica*, en especial la voz de L. Iluminada. Se muestran discursos fracturados que son resabios de otros discursos: el poder ejerce en este sentido una dislocación en el lenguaje desde el ejercicio de la violencia.

Irrumpe esta novela desde el modo que se desenvuelve la figura del narrador. Esto es, a modo explicativo, como propone Leonidas Morales, una novela en donde el enunciado del autor es parte del mismo narrador, cruzándolos hasta no saber realmente quién narra en la novela. Morales sistematiza un estudio de la narrativa chilena desde las nociones de paradigmas. A saber, el paradigma realista (*Martín Rivas*, por ejemplo), los enunciados del narrador, conocido como omnipresente, tiene certeza de lo que dice: sabe lo que dice y presenta la ideología de sus personajes bajo un absoluto control de éstos. A posterior, este paradigma tiene una ruptura con el paradigma vanguardista, ya que se presenta un narrador dubitativo y distinto al realista, el cual es producto de la crisis del sujeto del siglo XX. El dispositivo narrador es un efecto problemático que se transforma desde los

cambios epistemológicos (tecnificación, crisis de la subjetividad, por ejemplo). Este narrador dubitativo no tiene certeza, ni control sobre lo que relata. Es un *narrador inorgánico* (Bürger) el cual se observa en *La última niebla* (1931), que además, se intensifica con otro narrador de la novela *Patas de perro* (1979) de Droguett y que, finalmente, recae en el narrador donosiano de *El obscuro pájaro de la noche* (1970), donde no se sabe a ratos quién narra la novela, dando paso al último paradigma que propone Morales, el posmoderno. Aquí estaría *Lumpérica*: una novela rizomática, en donde el narrador desaparece de los enunciados de la novela. Discursos como red de relatos, en donde los formatos prosaicos deambulan en otros formatos escriturales: guiones, cortes filmicos, poemas y citas varias.

Por lo anterior, este artículo tratará de explicar la voz del narrador como un enunciado rizomático, cruzándolo con las nociones de alegoría y cita benjaminianas para determinar un modo de cesura de voces narrativas: la imposibilidad de narrar la horrorosa realidad, por tanto, lo que se lee de la novela son restos de discursos, son *relámpagos* y fragmentos de otras voces que se rizomatizan ya no en la voz de un narrador ausente, sino en la mutilación de los cuerpos. Finalmente, estos dispositivos de discursos devienen entre ellos. *Lumpérica* conduce a un no lugar, en donde los cuerpos relatan sus acciones escenas tras escenas: el cuerpo como materialidad narrativa. No habría una correlación entre sujeto y lenguaje: los sujetos o los cuerpos de la novela no establecen lazos con el lenguaje, esto es, su discurso es solo un artificio del sujeto. Al igual que en poesía, *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, cuestiona la noción de autoridad autoral (Barthes) y la desaparición del sujeto. A modo de hipótesis, *Lumpérica* plantea una asimetría entre sujeto y lenguaje: rompe la inmanencia del discurso literario. El lenguaje no es una representación del sujeto tal como lo ha establecido la modernidad occidental, el cogito que valida al sujeto y que se ha intensificado en la Ilustración como un modo de verdad: el sujeto es en el lenguaje y viceversa. Por lo tanto, en *Lumpérica* preguntarse por quién narra, es una disolución de la autoría de los relatos. Son los cuerpos hablantes los que relatan. El sujeto es cuerpo y no una abstracción mental. Por lo tanto, esta novela, al igual que la obra de Martínez,



inaugura un nuevo modo de narrar desde lo experimental: importa la puesta en escena por sobre la ideología de los personajes, esto es, esta novela es la primera (y que cuestiona y descompone el canon de novela) de carácter performática en un marco epistemológico posmoderno, entre lenguaje y sujeto se experimentan hacia el extremo, hacia su desaparición.

Deleuze y Guattari con el *Rizoma* dan cuenta que el pensamiento es caótico, deviene de una cosa con otra, independiente de su naturaleza discursiva (territorializa y desterritorializa). El devenir de las *máquinas deseantes* comunica deseos (múltiples) en un infinito. Lo importante de esto, es que el rizoma rompe con el estatuto arte. Descomprime lo que la tradición teórica ha inoculado desde Platón hasta el Estructuralismo: el objeto literario como tal, su valor inmanente. El rizoma comprende todo como literario y no literario a la vez. Son pulsiones del deseo, es decir, objetos sin medidas: da lo mismo leer la realidad desde un tratado o un video musical. Cuestiona el estatuto novela y de narrador, por lo tanto, del lenguaje y del sujeto.

Benjamin, desde las llamadas figuras de emergencia, específicamente la cita y la alegoría, ambas como una expresión del pasado a través de fragmentos que se rehúsan a pertenecer a una totalidad: aparecen desde el pasado como un relámpago en el presente. El modo de expresión de ese pasado se da a través de otra figura que se asoma al presente, la calavera. Es la posvida: el rescate fragmentario del pasado (tiempo mesiánico) que se abrirá al futuro (mónada).

El acto de narrar experiencias del horror y su imposibilidad de relatar esos hechos, plantearán la fragmentación discursiva que a su vez se radicaliza en el formato rizomático de esta novela.

### **La memoria como relámpago**

Benjamin, en su estudio sobre *El drama Barroco Alemán*, elabora una figura central de análisis o de rescate como se conoce, la alegoría. Más que una figura



literaria, Benjamin, la diseña como un recurso técnico de la filosofía: es un modo de entender un fragmento del pasado y, desde ahí, comprender su totalidad. Son los objetos simples de la realidad que ayudan a esta comprensión del pasado: el pequeño fragmento tratando de interpretar el todo, la llamada “dialéctica en suspensión” o mónada. Este recurso es parte de un proceso ambiguo (de ahí su complejidad): el pasado aparece fugazmente en el presente, lo interrumpe e intenciona una revelación hacia el futuro (la posvida): estos objetos e imágenes evocan un pasado en el presente, el cual debe tener ciertas condiciones para que la alegoría aparezca y se haga cuerpo.

Lo anterior, expuesto desde otro libro, *Discursos Interrumpidos I*, se encuentra el concepto de alegoría: “El pasado solo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea” (23). Esto es: la memoria evocativa se construye de latencias del pasado; esas imágenes del pasado son las que nos hablan o, mejor dicho, “las que se hacen hablar” (25). Esas imágenes son ruinas del pasado, los despojos de una época que iluminan: un fragmento del pasado. En el fondo, Benjamin expone este concepto, el cual depende de una articulación mayor, la experiencia. Esta noción, no es el caso para este ensayo describirla ni desarrollarla acá, pero su importancia radica en que es un quiebre entre un mundo antiguo (comunitario) y uno nuevo (moderno, tecnificado y fragmentado) que se puede ver en la experiencia de nuestro propio proceso de devastación del narrar” la vocación de justicia que anima a la narración [y que] es la destrucción de la obra del despliegue de la tecnología en la modernidad, que tiene su culminación en la guerra” (Oyarzún 8).

La alegoría está en directa relación con el contenido de la obra. El capítulo 6 de *Lumpérica* trata sobre la finalidad de la literatura: el relato o hablar es construir un cuerpo para descomponerlo. Esta sección de la novela, es la construcción del espacio social: después de las páginas 129 y 130, en donde se acentúa, como introducción la palabra “imaginar” (puerta de entrada a lo que vendrá: imaginar lo que seguirá del relato) están las distintas miradas sobre el fin de la escritura (como desatino, ficción, seducción, engranaje, sentencia, refrote, evasión, objetivo,

iluminación, burla, abandono y erosión). Es decir, la construcción del espacio social en el despojo tiene como posibilidad primera la de imaginar. El espacio social como texto igual que la plaza.

La alegoría, en este caso, por lo tanto, aparece (calavera), desde su vinculación política del relato: la crisis social que produjo la Dictadura Militar, da para crear simétricamente, una crisis del texto que se quiere construir. Como se dijo en párrafos anteriores, la descomposición aquí sería una alegoría política, la cual aparece como una calavera en el presente en crisis. En definitiva: la actitud política está en el imaginar (primera parte del capítulo 6 de la novela) la crisis del habla que es el texto mismo, por lo que L. Iluminada y su entorno que sería la metáfora de la Dictadura. La alegoría es la política del texto, que construiría la representación de una escenografía en degradación bajo el poder absoluto. Un panóptico simbólico (Foucault) de la Dictadura anclado en el luminoso, el que alumbró y vigila la escenografía (se entiende que es Chile) desde su posición absoluta (la luz que enceguece a los pálidos): “La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza. Es una proposición de insanía para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas” (Eltit, *Lumpérica* 11).

La cita como definición es una figura cultural que plantea el encuentro de un determinado pasado con un determinado presente e intenta construir un discurso histórico, no como una totalidad, sino a saltos, a fragmentos. Es un contacto que define a la posvida, a esa dialéctica ambigua de Benjamín<sup>1</sup>. Se define como un

---

<sup>1</sup> El pasado lo entiende, paradójicamente, desde un presente interrumpido (ambos, pasado y presente serían parte de la dialéctica benjaminiana, llamada mónada, la cual sería una figura dialéctica ambigua). El pasado aparece fugazmente (desde el tiempo mesiánico, por el cual opta Benjamín dentro de dos tiempos más: el tiempo del drama -el lenguaje como agonía- y el tiempo trágico -un sentido fijo e inoperable-) para interrumpir el presente desde la posvida, en definitiva, de la Revelación: “El recuerdo de la meditación dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para él, el saber humano es fragmentario en un sentido particularmente significativo: se parece al montón de pedazos arbitrariamente cortados de un puzzle [...] Este gesto, en particular, el gesto del alegorista que toma aquí o allá un pedazo del montón confuso que su saber pone a disposición, pone ese pedazo al lado de otro y trata de hacer que vayan juntos: tal significación con tal imagen, tal imagen con tal significación. No se puede anticipar el resultado, pues no hay mediación natural

tiempo determinado hacia otro que, a su vez, se cruza, y, por lo tanto, es un tiempo reconocible. Es en ese mismo contacto o encuentro en donde se decide entre un tiempo reaccionario o revolucionario. Es lo que, en una razón última, Benjamín define como salto: el cruce yuxtapuesto del pasado con el presente, que generan montajes de citas que a su vez originan el aura (el devenir fragmentario del pasado), es decir, la figura del desecho de la historia, el llamado cadáver. Para el caso de *Lumpérica* cadáver y despertar<sup>2</sup> funciona desde la experimentación de formatos discursivos que esta novela posee. Hay inserciones en el mismo relato de estructuras poéticas: especies de giros de versos de habla coloquial que aparecen en el relato —“sigue en el esperpento de la producción de su alumbrado público/ dona por eso su anca/ su hocico/ su baba que se resbala sobre el verde banco” (62),— narración al servicio de la teatralidad<sup>3</sup>: textos que presentan una teorización del habla del propio narrador (capítulo 4) y, por último, la narración como

---

entre ambos [...] Ningún hada ha determinado en su nacimiento la significación que el espíritu penetrante del alegorista iba a atribuirle, y desde que ha adquirido tal significación, se puede en todo momento substituirle otra. Los modos de significación cambian: “La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio terminar del proceso de la historia de la salvación [...] El triunfo de la alegoría, la vida que significa la muerte [...] La alegoría es la forma viable de esta sobrevivencia”. “El objeto golpeado por la intención alegórica es desprendido de las correlaciones de vida; es el mismo tiempo quebrado en pedazos y conservado. La alegoría se apega a las ruinas”. *Ensayos Escogidos* 79-82).

<sup>2</sup> “El giro copernicano de la visión histórica es éste: se consideró que el punto fijo era lo “sido” y se vio el presente empeñado en dirigir el conocimiento, por tanteos, a esta fijeza. Ahora debe invertirse esta relación, y volverse lo sido inversión dialéctica, ocurrencia invasora de la conciencia despertada. Los hechos se convierten en algo que acaba de salirnos al paso, establecerlos es el asunto del recuerdo. Y de hecho el despertar es el caso ejemplar del recuerdo: el caso en que nos cae en suerte acordarnos de lo más próximo, lo más banal, lo que está más cerca. Lo que tiene Proust en mente con el experimento del cambio de los muebles en la duermevela matutina [...] no es otra cosa que lo que aquí debe ser asegurado en el plano histórico, y colectivamente. Hay un saber –aún-no-consciente de lo sido, cuya promoción tiene la estructura del despertar. [...] A menudo servimos a fuerzas inconmensurables como el dormir. Lo que hacemos y pensamos se encuentra lleno del ser del padre y los antepasados. Nos esclaviza sin descanso un simbolismo no comprendido. A veces, al despertar, logramos recordar un sueño. Algunas visiones claras iluminan los campos en ruinas de nuestro ánimo, en el que el tiempo sobrevuela [...] La humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica como tal. Es en este instante que el historiador se hace cargo de la tarea de interpretar el sueño”, (*Ensayos Escogidos* 186, N4, I).

<sup>3</sup> Esto recorre casi todo el texto, pero está más presente en el capítulo 7.

simulación de un guión cinematográfico (con sus respectivos comentarios e indicaciones). Esto último tiene una carga irónica de simulacro. Estos ejemplos son los más aparentes de todos los que se puedan rescatar.

Todos estos “giros” internos se experimentan desde el propio lenguaje, lo que a su vez, es la propia experimentación del narrador en su discurso. Esto es: la sujeto que narra está completamente fragmentada. Tiene “chispazos” que conectan el pasado con el presente. Este despliegue temporal de pasar de un tiempo a otro es plasmado por la narradora a través de su visión fragmentaria de la realidad que observa. Por lo tanto, son esos “chispazos”, esos fragmentos de mirada que construyen el “verdadero rostro” de L. Iluminada y su entorno.

Como se ha hablado, *Lumpérica* es una novela experimental, por lo tanto, profana el horizonte del paradigma estético masivo (Agamben). Es decir, la experimentación en esta novela es la apertura a otros horizontes de expectativas que se enmarcan en una subversión al paradigma mencionado. Sus dispositivos internos están contruidos desde la marginalidad no como un cliché, sino más bien, como un constructo que se elabora desde el propio lenguaje y, a su vez, desde el cuerpo de la protagonista. Ejemplo de lo anterior, es el carácter experimental a través del montaje de citas: el encuentro de voces del pasado (“Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada”, 9) con el presente de este personaje —“Ella sostuvo la mirada por un instante, pero después la dejó ir hacia la calle de enfrente” (219)—; cruce que, nada de casual, reúne distintos elementos (políticos, teóricos, literarios, distintos formatos de narración, por ejemplo) que provocan un “salto” de esta novela en la configuración de sujeto que está detrás del texto. L. Iluminada, con la luz que recepciona en su cuerpo -ella no tiene dicha luz por sí sola, llega desde el afuera para sí-, representa al sujeto desechado (en este caso marginal y mujer) que instala su mirada (*flâneur*) en el espacio político. La violación, marginación, despojo de su identidad por la represión patriarcal es el conjunto de elementos que reúne al sujeto que vive la experiencia de la represión: es el cadáver expuesto en el texto que sostiene al sujeto que está fuera del texto y que asume todos los elementos mencionados en su cuerpo.



El cuerpo (no como algo aparte del plano psíquico o mental; o, si quiere, para algunos, alma y espíritu) es el texto que habla de la propia experiencia. Es el espacio donde habla la representación de su identidad. Es el resto, lo que queda (cadáver) que habla de un pasado desde el presente. L. Iluminada sería lo anterior, en plena significación con el sujeto reprimido. Sería, como conclusión, la representación paranoica de la explotación violenta de la Dictadura en el cuerpo: de los sujetos, de la sociedad, de sus valores y sus expectativas.

L. Iluminada habla desde una posvida: son imágenes del pasado desde lo evocativo. Son *relámpagos* de imágenes que se instalan fragmentariamente en el relato. Entonces, esos quiebres (asignificantes) e imágenes son del desastre humano. Las causas radican en la violencia: el ejercicio de la represión se centra en el cuerpo: lo descompone, transformándolo casi en zonas de la pre-racionalidad. Foucault propuso que salirse del disciplinamiento del cuerpo, es llevarlo al castigo: al silencio, la precarización y la anulación (paralelamente, lo podemos ver en el Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*)<sup>4</sup>.

La alegoría benjaminiana es la construcción de un imposible: no se puede “narrar” el pasado, solo los fragmentos de éste. En el caso de *Lumpérica* y, en especial, de L. Iluminada, no puede hablar. Quién habla es un narrador rizomático que escenifica el cuerpo de L. Iluminada: son destellos o restos de lenguaje, no se podría emitir un relato o testimonio completo. De ahí su habla fragmentaria que será, en su conjunto, como novela, un rizoma resultante de la escritura y sujeto. Su *episteme* central propone que entre lenguaje y sujeto no existe. El rizoma es un medio de contaminación y replica a la tradición epistemológica de la Modernidad, en especial, su punto más inflexivo, la Ilustración: el sujeto integro, consolidando el binomiarismo pensamiento/acción. El rizoma desconstruye ese paradigma,

---

<sup>4</sup> La transformación final del Mudito en Imbunche es la anulación del lenguaje, acción que primero pasa por su cuerpo (el imbunche como mito de castigo que cierra de su cuerpo cualquier orificio, cualquier espacio de expresión) y su correspondiente anulación: como una imagen prerracional, un corcho que rebota y cae al río, como nos dice finalmente el narrador de la novela.

entendiendo que entre sujeto y lenguaje es una dispersión, solo devenir (asignificante, múltiple, desterritorializado). Entonces el lenguaje es un artificio del sujeto. *Lumpérica* se da un artificio no en el lenguaje: el cuerpo habla, es la metáfora de la violencia. Se descompone al sujeto, su relato es simétrico a su habla: lo que resta es el cuerpo, es la representación del silencio y de la violencia (golpes, incesto, fluidos y cortes de la mirada):

Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.

La inutilidad de ambos –plaza y luminoso- en la noche la golpeó de pleno. Hasta ella misma era el exceso.

Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella ¿quién la contemplaba?

Cuando ya no era ella misma, sino lo que el espacio había construido a partir de su permanencia, lo que el luminoso le había donado al meterle ideas en la cabeza de tanta letra que le había tirado sobre los ojos, hasta lograr descifrar lo inicialmente cifrado.

Letra a letra, palabra por palabra, en esas horas que gastó su mirada dejando ir sus ojos sobre los neones, evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letra. (*Lumpérica* 191)

### Performance rizomático

Siguiendo lo dicho, una mirada desde lo rizomático es central en este trabajo. Ya se explicó el punto de la fragmentariedad discursiva, pero esto tiene su ampliación desde el entendido que esta novela podría cobrar mayor comprensión (escenografía citadina, personajes que aparecen fantasmalmente, por ejemplo) a partir de su multiplicidad discursiva (agenciamientos). Es decir, la multiplicidad de

narradores y de discursos genera una comprensión desde dos principios: el de multiplicidad y el de cartografía.

El primer principio mencionado propone el quiebre o “cambio de naturaleza” en el discurso de la novela. En el primer capítulo hay comentarios a la primera escena, con sus respectivas indicaciones. Cambia el discurso al girar de un relato narrativo novelesco a un relato ordenado como guión filmico. Esto va definiendo a la novela como múltiple desde su propia estructura. Es decir, desde un afuera mismo (lo extratextual: lo político y lo contingente, específicamente) del propio contenido del relato. La forma del texto va presentando modificaciones continuas que están en plena simetría con el contenido de la misma: la apertura a la experimentación formal del lenguaje y de su estructura da como resultado una multiplicidad del contenido que se quiere relatar.

El segundo principio resalta lo experimental como una performance. La elaboración general del relato de la novela como una representación escenográfica de L. Iluminada y su entorno. Lo expuesto hasta ahora es una multiplicidad que da origen, como último giro a esta parte, a una performance. O sea, una obra que muestra su propio proceso de creación y orienta al texto mismo a aperturas de recepción, ya que no se muestra como un “calco” de la realidad, sino que el ejercicio literario está dirigido a la descomposición de la realidad a través del lenguaje, lo cual, como ya se dijo, el lenguaje como cuerpo es la simetría con dicha descomposición que a su vez es la propia novela. Es decir, están para mostrar (si eso es una de las tantas cosas que se pueden rescatar de la novela) la descomposición del texto como cuerpo. Y, paradójicamente, es el mismo lenguaje que intentará armar (el despertar) la realidad como cuerpo que está en constante aparición y desaparición. Por lo tanto, el texto es un rizoma (más específicamente, una performance) que “muestra” o habla sobre grados de apertura o clausura del cuerpo que se desea exponer.

*Lumpérica* es una novela que desde su materialidad se presenta como una performance del lenguaje. Muestra a L. Iluminada como una mujer escindida, es un ejercicio escritural que responde al contexto de la dictadura: la represión y la

violencia del Estado es la violencia de los cuerpos que este personaje recrea desde sus acciones. Esto se representa en el desplazamiento del signo, creando una performance de la escritura:

Estaba programado para la noche y su programación no tenía la racionalidad de Chile que paraba su ritmo nocturno. Por eso ella tan sólo era la que, subyugada, había recibido el mensaje, no del producto sino del luminoso mismo, de su existencia como tal. Pensó que debía detenerse porque ya sus ojos estaban saturados por el esfuerzo, pero lo postergaba para la próxima encendida y así para la próxima y no dejaba de mirar. Nada más ocupaba su pensamiento, hasta que una idea emergió de su cerebro: todo ese espectáculo era para ella. Sabía con certeza que nadie más estaba a esa hora pendiente del luminoso, por eso ese lujo le pertenecía. Alguien había montado esa costosa tramoya en la ciudad, como don para sí; con escritura y colores, con colores y movimientos, cálculos ingenieriles, trabajo manual, permisos. Todo eso para que ella sentada en la plaza en la noche se dejara llevar realmente por el deslumbramiento de esos vidrios que insuflados de colores, activados por baterías, la sometieran a ella.

Hasta su cansancio desapareció por la encadilada. La rigidez se había ido y esto le producía una revalorización no solo de la plaza, sino también de las casas cercanas al luminoso.

Pensó que ella no estaba no estaba en concordancia con lo contemporáneo de la técnica que la complacía. Su ropa, su facha entera era casi un atentado contra ese brillo y actividad.

Tal vez ella misma habría conseguido una satisfacción mayor si su ropa hubiese tenido toques de avanzada: algo singular que también la hubiese denotado como única en esa peculiar situación. (190-191)

Los enunciados del narrador están expuestos a modo de novela como performance: cuerpos relatados desde la multiplicidad de voces. En paralelo, lo anterior quiere decir que no hay un narrador que controle todo el mundo representado.

La nueva etapa de la Modernidad, lo posmoderno, expone el desaparecimiento del sujeto (de las ideologías, de las utopías, de la épica). La bibliografía es amplia en este aspecto.

En esta novela hay una simetría con el contexto epistemológico: no hay sujeto, no hay narrador. El discurso narrativo es una puesta en escena. Por lo tanto, si no hay un tipo de sujeto se pone en tensión el valor o significado del lenguaje. Deja de ser una validación y extensión ontológica del ser moderno. Queda en el podio del artificio, del simulacro, del flujo, entre otros conceptos. Lo central que dice Deleuze es el flujo: el rizoma que se expresa desde el deseo: un devenir que no representa un significado sino puros puntos de fuga asignificantes. La puesta en escena performática de la narración cuestiona el estatuto discursivo de quién relata. Cito:

### **Errores de la primera toma:**

Los cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara: como terror.

Ella misma no dejó ver su mejor ángulo, escurrió la mirada directa a la cámara, volvió el rostro ante el zoom. Los tijeretazos de su pelo eran demasiado regulares, las lágrimas previstas no afloraron, apenas se humedecieron sus ojos. Se mostró más bien desafiante que serena, movió sus labios varias veces. Evitó el roce con los pálidos.

Por eso descansa en la plaza. Todos coinciden en la dureza del trabajo. Están tendidos en el pasto observando los parpadeos del luminoso que se imprime con nitidez sobre el suelo. La luz eléctrica se intensifica denotando el verde del pasto, los bancos, los árboles.

Alrededor circulan los autos con las luces encendidas. Los ruidos llenan la plaza.

Ellos saben que en algunas horas deberán asumir una etapa más. Se preparan para ello ejercitando cada una de sus partículas corporales. Ahora sí, a ciencia cierta afirman que el error no se reiterará. (14)

Sintetizando, esta novela es experimental desde su performatividad escritural. Interesan los desplazamientos y lo que dice, sino cómo se cruzan los fragmentos y devenires que se conectan y desconectan entre sí. Esto último queda para otra reflexión: *L. Iluminada*, mujer escindida, es simétrica a su puesta en escena como relatos de puros devenires: escindida la sujeto, escindido su lenguaje. Subrayado esto último: entre esta personaje y la propia Diamela Eltit apareciendo en la portada y en algunas fotos internas del libro. *Mujer escindida* es la mujer rota por la violencia, en el enmudecimiento represivo, habla su cuerpo: una política textual en donde se enlazan escritura e ideología.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2005.
- Benjamin, Walter. *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967.
- \_\_\_\_\_. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990
- \_\_\_\_\_. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1976.
- Deleuze, Guilles. *Derrames*. Buenos Aires: Cactus, 2005.



- Eltit, Diamela. *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editores, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castiga: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004.
- Oyarzún, Pablo. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM, 1996.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

