



Ellen Maria Martins de Vasconcellos
Universidade de São Paulo

Los cuerpos que resisten en *Sumar* de Diamela Eltit

The Bodies that Resist in *Sumar* by Diamela Eltit

Resumen

En *Sumar*, de Diamela Eltit, la narradora, Aurora Rojas, demarca un tiempo y un espacio que constantemente se sobresalen, se expanden, se disuelven y se retuercen, mientras vendedores ambulantes marchan en una gran protesta hacia la moneda. Esa marcha además de controlada por la policía en calles angostas también es vigilada a través de drones y sus imágenes transmitidas en la nube. Los cuerpos de los ambulantes articulan sus propios discursos, sueños, saberes y gestos con discursos, sueños, saberes, gestos de otros que ya no están físicamente (o que nunca estuvieron). Así hay sobrevida. Los cuerpos resisten, negándose a extinguirse, aunque sometidos a formas de control y exclusión, a los ojos del mundo. Este trabajo buscará analizar el tiempo, el espacio y las formas de sobrevida; buscará investigar sobre los cuerpos que no importan, pero que im-ponen su presencia y ex-ponen su autenticidad y su copia, proponiéndose en comunidad.

Palabras clave

Comunidad, catástrofe, supervivencia, escucha.

Abstract

In *Sumar* by Diamela Eltit, the narrator Aurora Rojas delineates a time and space that constantly overflow, expand, dissolve, and twist, while street vendors march in a massive protest toward La Moneda. This march, in addition to being controlled by the police in narrow streets, is also monitored by drones, whose images are transmitted through the cloud. The bodies of the street vendors articulate their own discourses, dreams, knowledge, and gestures alongside the discourses, dreams, knowledge, and gestures of others who are no longer physically present—or who never were. Thus, there is survival. Bodies resist, refusing to be extinguished even as they are marked by biopolitics and necropolitics in front of the eyes of

the world. This article seeks to analyze time, space, and forms of survival, while investigating bodies that are deemed unimportant, yet impose their presence and expose their authenticity and their copy, constituting themselves as a community.

Keywords

Community, catastrophe, Survival, listening.

Introducción

Sumar, de Diamela Eltit, relata la historia de una marcha de trabajadores en Santiago de Chile que protestan por sus precarias condiciones laborales y de vida. La novela está narrada por una vendedora ambulante llamada Aurora Rojas. No es la líder de los vendedores ambulantes, sino una más. La calle es el hogar y el lugar de trabajo de la mayoría de estos vendedores, un espacio donde lo privado y lo público se mezclan y donde, en muchas situaciones, son blancos de la violencia policial e invisibles para el Estado en otras. Marchar significa renunciar al trabajo con la esperanza de seguir haciéndolo por más tiempo.

Inspirándose en las marchas del hambre de 1918 en Chile y, sobre todo, en la Gran Marcha de China del Ejército Rojo en 1934, en *Sumar*, los vendedores ambulantes decidieron en asamblea que se sumarían a una protesta que reuniría a diversos sectores precarizados para marchar hacia la “moneda” durante 12.500 kilómetros en 370 días, aunque fueran los últimos de la fila. Como señala Roig, la moneda no funciona únicamente como medio económico, sino también como institución política, simbólica y afectiva, capaz de organizar el lazo social, administrar conflictos y regular las formas de violencia social. En ese sentido, las disputas en torno a las reglas monetarias afectan directamente las condiciones de vida de los trabajadores y de los sectores precarizados, históricamente excluidos de las instituciones que rigen la economía y el espacio social.

Si pensamos en el significado del término “moneda”, los vendedores ya tienen motivos suficientes para marchar: privados de derechos, no solo se ven



marginados de toda asistencia, sino que además sus vidas se ven amenazadas a diario. La marcha, aunque ya está destinada al fracaso y al olvido por la historia de las marchas obreras, es la última esperanza de los vendedores ambulantes ya agotados.

Sin embargo, y además, la “moneda” es también la sede representativa del poder federal en Chile, el mismo palacio que fue incendiado y bombardeado durante el golpe militar de 1973, como recuerda la narradora en algunos de sus sueños. Pero, hasta llegar al final de la marcha, Aurora Rojas relata el cotidiano y todo tipo de obstáculos y condiciones adversas que pasan: barreras obstructivas, calles completamente bloqueadas, perros agresivos, ofensas e insultos, desprecio, falta de iluminación, falta de agua, mal tiempo, alcantarillas abiertas, aceras en mal estado, etc.

La decisión de iniciar la marcha parecía (en la actualidad, destructiva de los tiempos de la moneda) una acción recurrente, pero que iba a precipitar una realidad ambigua e incluso paradójica sobre nosotros, pues, pese a disponer de los (custodiados) espacios en las calles, ahora solo contábamos con un sitio semejante a un túnel carcelario. (16)

Sin especificar exactamente dónde se ubican, Aurora Rojas cuenta sus penas y angustias individuales, los avances del colectivo e intentos de la población por deslegitimar la protesta, los consensos y disensos entre los manifestantes, la caída del *quórum* y la afluencia de simpatizantes, así como las discusiones en grupo. Todo eso tiene lugar bajo la vigilancia constante de drones y todo tipo de control tecnológico por parte del Estado y del mercado.

En una ciudad rediseñada por la economía neoliberal, en busca de una arquitectura gentrificada, pasteurizada e higiénica, los vendedores ambulantes parecen incluso luchar por una causa del pasado, ya que el mercado se está digitalizando y sus puestos de trabajo probablemente no existan en un futuro cercano. Es más, marchan por un espacio en las calles que ya está a un paso de la

extinción en una ciudad pre-fantasma, para dejar paso a otro tipo de ciudad, la de la arquitectura virtual. En un mundo ya controlado por la nube, la protagonista y narradora, Aurora Rojas, siente que necesita “meditar de una forma inédita para mí, novísima y hasta futurista, porque necesito entender [...] el presente más auténtico” (18). Además de ella, aparecen otros actores de la marcha: su tocaya, el líder Casimiro Barrios, la artista callejera Ángela Muñoz Arancibia,¹ el compañero Diki, Lalo, el colombiano, etc. Al final de la novela, los manifestantes llegan a la moneda en llamas y por fin se duermen. Al fin y al cabo, necesitan descansar para la marcha hacia la moneda. Al menos la próxima vez, parece que serán más.

El objetivo de este artículo es responder a la pregunta: ¿Cuál es la clave para salir del aceleracionismo temporal de la catástrofe y de la sumisión duradera que el Estado impone a los personajes de *Sumar*? Si los sistemas de dominación utilizan herramientas y formas de control de la subjetividad, la identidad y los cuerpos que ni siquiera sirven como máquinas de trabajo,² ¿pueden estos mismos vivientes precarizados, que están a la cola de la marcha, encontrar formas de sobrevivir, resistir, relacionarse y situarse discursiva y corporalmente en el mundo?

Lo que se observa en *Sumar* es una apertura afectiva hacia la alteridad. Por la propia condición de precariedad y desposesión (Butler y Athanasiou), todo cuerpo es abierto, vulnerable al contagio (Esposito; trad. propia). Sin embargo, esta misma condición que le deja expuesto a los discursos y políticas oficiales también le permite encontrarse con los discursos no oficiales y toparse con otras posibilidades de uso de la tecnología, como sugiere Yuk Hui: no para aumentar la

¹ Muchos de los personajes de *Sumar* que tienen nombre y apellidos (salvo la protagonista Aurora Rojas) hacen referencia a personajes públicos de la historia de Chile de principios del siglo XX: sindicalistas, anarquistas, políticos, etc. Ángela Muñoz Arancibia, en la novela *Sumar*, es una artista callejera y miembro de la marcha de los vendedores ambulantes, que protagoniza junto a Casimiro Barrios. En la vida real, fue una activista anarquista y dirigente sindical que fundó y participó en varias organizaciones de mujeres trabajadoras, como la Federación Cosmopolita de Mujeres Trabajadoras en Resistencia. Casimiro Barrios fue un anarquista español que se trasladó a Chile a los 14 años y fue deportado en 1920 por “subversión”. Rogelio Ugarte, mencionado en la novela como si fuera el actual alcalde de Santiago, no solo existió en la vida pública de Santiago de Chile, sino que también tiene una calle a su nombre. Fue, de hecho, “primer alcalde” de Santiago durante cinco mandatos y tres veces diputado por el Partido Radical de Chile. También se menciona a Zenón Torrealba Ilabaca: fue senador, dirigente sindical y periodista. En 1923, fue asesinado en el Senado por Luis Correa Ramírez, miembro del Partido Democrático.

² Expresión de Preciado (trad. propia) a partir de su estudio de Foucault y Mbembe: si el sujeto no es una “máquina de trabajo”, él es una “máquina viva” precarizada, relegado a una condición de ser menos, sub o no humano (trad. propia).



plusvalía, sino para desarrollar su potencial descolonizador y preservar un diálogo transversal entre culturas, abriendo posibilidades de resistencia. Es un procedimiento que veremos varias veces utilizar Aurora Rojas, conectando la marcha a una serie de archivos y referencias de otros tiempos, espacios y actores para —y utilizando un vocabulario habitual en el mundo tecnológico— viralizar, es decir, expandir la lucha, haciendo que las líneas de contagio se conecten en red.

En el fragmento que sigue, por ejemplo, vemos cómo la narradora describe el proceso llevado a cabo por los líderes de la marcha de vincular (o etiquetar) una historia con tantos nombres y otras palabras clave como sea posible, para que se asocie a la marcha de los vendedores ambulantes y aparezca cada vez más “al centro” en las páginas de búsqueda. Son estrategias indispensables para hacer circular la información:

Se aferran a sus certezas para contar con una pauta confiable de nombres que, a su vez, son portadores de otros nombres y, de esa manera, se teje una cadena interminable a la que no pueden renunciar. Lo hacen porque, según ellos, solo así se puede asegurar que existe una realidad, un tiempo, un suceso como el que porta el nombre de Abd el-Krim al-Khattabi, uno de los favoritos de Casimiro Barrios. (102)

Con relación a lo anterior, en *Sumar* son innumerables los muertos que habitan la novela y a los que se hace referencia durante las conversaciones, ya sea en momentos de pausa y descanso —como “las horas del termo” (136)— o durante las asambleas, para que sus recuerdos vuelvan al presente en esa estrategia de reappropriación —por la que abogan Rivera Garza y Hui— y no se repitan sus fracasos anteriores. Al fin y al cabo, si algo podemos aprender al tener tanto acceso a catástrofes anteriores, es no repetir los mismos errores.

Aunque las conexiones a veces parecen aleatorias, se trata de un intento válido y efectivo de infiltrarse en la nube desde sus rincones, de aprovechar la tecnología no solo para adaptarse al presente, sino también para adoptar el recurso

disponible y “construir contextos a partir de los medios de supervivencia que tienen a su disposición” (Hui 115). Adaptarse y adoptar sus “armas” permiten no solo sobrevivir a la catástrofe, sino también encontrar reciprocidad entre los seres y su entorno, para que intercambien información, se constituyan en comunidad y se fortalezcan.

Tiempo y espacio

En *Sumar*, la narradora es Aurora Rojas, una vendedora ambulante informal que vende muñecas falsificadas y tiene cuatro hijos virtuales en un rincón hueco de su cabeza. Ella los llama los cuatro nonatos (no nacidos) que, por lo tanto, están alojados en ella. Ellos —“adictos a la memoria, enredados en un descontento crónico” (118)— son el resultado de fecundaciones de las que ella fue “objeto”, dice Aurora Rojas, en momentos en que no recuerda haber sido “víctima”, porque su memoria ha borrado la hora del “horror más castigador que obliga a la obediencia y a la cautela” (23). Pero el lector, solo con eso, ya puede deducir: resultado de diversos abusos, los cuatro nonatos decidieron no marcharse nunca “ante la inminencia de una peligrosa exposición a la destrucción del medio ambiente” (32) y, como refugiados en sí mismos, recuerdan estos momentos y otros acontecimientos de su historia individual y colectiva como cuentas pendientes. El mundo les debe. Además de los cuatro nonatos, la narradora va siempre acompañada de su tocaya, que, por eso mismo, es también Aurora Rojas, una copia trucha, como los productos repetidos que vende.

El tiempo y el espacio de la narración son inciertos. Sabemos que la protesta durará 370 días, periodo en el que recorrerán 12.500 kilómetros, pero mientras caminan, el tiempo y el espacio giran sobre sí mismos, como las calles que recorren durante este “tiempo callejero” (27). Como resultado, la narradora también se pierde; no sabe cuántos meses llevan protestando. En muchos momentos de la



narración parece que acaban de empezar y, en muchos otros, la moneda ya está casi ahí, al final de la última recta. Las calles, convertidas en túneles para que la policía pudiera seguir el rastro de los manifestantes, tampoco permiten una ubicación precisa. Así que siguen adelante, repitiendo sus días en la lucha por la “urgencia de nuestro presente antes de que deviniera la extinción” (40). Aquí, vemos la conciencia de la imposibilidad de eludir el destino de la catástrofe que les sobreviene, aunque intenten escapar de ella.

Además, gracias a los drones, los satélites y otras innovaciones tecnológicas al servicio de los ya poderosos, los manifestantes están siendo vigilados no sólo por el aparato físico del Estado y mercado, sino que también, por su aparato virtual. Al mismo tiempo, están siendo seguidos por una masa de extraños (sus *followers*), ya que sus imágenes grabadas acaban todas en la nube: “arriba o abajo o entre los intersticios de un subterráneo o en la síntesis proteica de una comida espacial” y “que se expande agobiada por la omnipotencia de su captura” (9).

Sin embargo, lo que está claro es que los manifestantes también tienen acceso a parte de esta tecnología: están armados con sus teléfonos móviles y tabletas, conectados vía Wi-Fi, haciendo innumerables búsquedas y consultando diversas referencias de otras personas, historias y protestas en todo el mundo, información que podría ser importante para las asambleas. También siguen publicando sus contenidos en redes sociales para atraer a más seguidores, hacerse virales y enganchar a la audiencia (la performatividad también es importante para ello: la marcha se convierte en un espacio escénico). Aunque casi todo está monitorizado, la nube también tiene sus trucos.

Es una ciudad que está siendo rediseñada por y para la economía neoliberal, que busca una arquitectura gentrificada, pasteurizada e higienizada: el aire se paga y, por viajar en avión se paga un peaje extra, ya que, los aviones tienen que viajar aún más alto, porque los rascacielos son cada vez más altos. La ciudad, con sus nuevas economías, está a punto de migrar al “presente más auténtico” (18): la cronopolítica de la nube lo envuelve todo y abarca a todos, sin alternativa:

Migrar de la moneda. Quisiera irme, abandonarla, aunque hacerlo me empuje a mi propia disolución. Me gustaría olvidarla. Pero migrar de la moneda es imposible, porque allí está ella, la moneda, monolítica, esquivada, abstracta, malévola, sobreviviendo a las últimas llamadas, a las perforaciones de las bombas, con su inigualable habilidad camaleónica, gracias a la usura descarada de sus conversiones rentables que atraviesan siglos y los milenios. (33)

Si arriba ya se ha vendido todo, la situación no es distinta en la planta baja: la narradora cuenta que el alcalde ha convocado incluso un concurso para vender las aceras. Ha ganado una empresa finlandesa que las convertirá en plataformas de cristal, cambiando para siempre la arquitectura urbana de una forma que, por el material y la estructura, pondrá a los comerciantes ambulantes en una especie de escenario para el espectáculo de la pobreza (28). El vidrio, ese material que pone una cubierta sobre la realidad, que muestra el pasado a través de una pantalla que protege lo que está al otro lado del efecto del tiempo, lo congela, al mismo tiempo que lo encuadra, enmarcándolo de manera fechada. Al igual que la nube, que “parece invisible, aunque conlleva una materialidad asfixiante” (9), el vidrio disuelve la propia materialidad de la ciudad, del mismo modo que todo lo demás es desmaterializado por la nube: incluso, el propio dinero: es la era del capital especulativo, virtual y “pragmático, tanto que ya había emprendido el proceso de destrucción de todas las vidas que no resultaran proclives a resignarse o a inclinarse ante la moneda o a llorar” (111).

Los personajes están literalmente vallados y no tienen adónde huir. No parece haber posibilidad de tiempo futuro ni de vías de escape ni de refugio. Esta imposibilidad de movilidad hace que el espacio de la catástrofe se convierta en un espacio confinado en el que las personas están aisladas o insiliadas, es decir, desterradas (a la fuerza) dentro de su propio territorio, concepto que Nómez define como una forma de exilio interior vinculada a los procesos dictatoriales y



postdictatoriales chilenos. Existe una separación que no puede reconciliarse: no hay posibilidad de volver “a casa”. No hay sentimiento de hogar, familiaridad o bienvenida en los personajes con su entorno, ya que la pertenencia también se basa en los lazos emocionales creados a partir de las experiencias vividas en él, y una vez que estos son arrebatados, se pierden los lugares que ayudaron a conformar su identidad. En consecuencia, tampoco existe un entorno privado, íntimo o afectivo; todo espacio es adverso, ajeno, impropio.

La calle es el espacio donde los personajes sufren la violencia y pueden protestar contra ella, autorizada y vigilada por la nube. Al fin y al cabo, este espacio —que se pretende público y democrático— es ya realmente un espacio privado “autorizado” para actividades públicas (al igual que el espacio virtual, pues la nube es un gran espacio “público —entre muchas comillas— alimentado por todos los usuarios que liberan “gratuitamente” sus datos, recuerdos, históricos, archivos personales, etc. en un espacio privado propiedad de empresas como *Google*, *Microsoft* y *Facebook*, entre otras, que a su vez venden estos contenidos, su tiempo y su espacio, a otras empresas). En este espacio físico restringido y burocrático, vigilado por policías y drones, los personajes están expuestos a la intemperie y a la recopilación incesante de información. Por ello, en *Sumar* no hay posibilidad de intimidad. Aurora Rojas sólo puede refugiarse en su interior, en sus sueños y en “huecos mentales”, ya que la nube “se apodera de nuestros movimientos” (11). Sin embargo, no por ello los manifestantes dejarán de actuar.

Sobre la necesidad de conquistar un espacio social, tanto físico como virtual, para reorganizar a los trabajadores informales, aquellos que se encuentran descentralizados, dispersos globalmente, ante la implacabilidad del capital y la disolución efectiva de cualquier noción de comunidad, afirma el economista francés Jean-Paul Gaudemar:

De hecho, ahora estamos viviendo en una época en la que ha quedado claro que, en adelante, el capital debe reconquistar la totalidad del espacio social, del cual el sistema anterior había tendido a distanciarlo. Ahora debe

reincorporar esta entidad social para, más que nunca, dominarla. (cit. en Crary)

Muchos de los que participan en la protesta sólo están “presentes” a través de medios digitales. Es el caso de tantos muertos, desaparecidos, extranjeros y nonatos que, según la narradora, se multiplican “en una pequeña grieta que experimenta la nube” (190). Es decir, el espacio común sigue entendiéndose como un espacio de disputa, de lucha por la geografía pública y por la no alienación dentro de la propia patria (Canclini), tanto en el sentido socioeconómico como en el ontológico. Rendirse, a pesar del miedo, no está en el orden del día. Lo señala Judith Butler:

A veces, cuando hablamos, no lo hacemos sencillamente con nuestra voz, sino con otras. Y cuando nos pronunciamos contra una forma de poder [...] podemos conocer de sobra las consecuencias legales que tal vez le sigan y hablar aun así con miedo [...]. No nos sobreponemos al miedo, puesto que las consecuencias son extremadamente reales y conocidas, pero hablamos aun así. (*Sin miedo* 7)

Formas de supervivencia

Como no hay espacio privado, los personajes actúan performando todo el tiempo, porque saben que están siendo observados, que cada una de sus palabras es escuchada por los demás y que sus gestos son grabados. De ahí la importancia de utilizar eficazmente el lenguaje verbal y no verbal. Aurora Rojas pone de manifiesto esta condición: “Somos cuerpos públicos. Expuestos. Cualquier información que se tenga necesita circular de manera abierta entre nosotros. Eso lo acordamos en unanimidad después de la segunda asamblea” (Eltit 99).

Las escenas descritas en *Sumar* son, por lo tanto, de carácter social. Lo que requiere necesariamente que los personajes utilicen estrategias de persuasión y retórica en todo momento. El discurso, como práctica potencialmente transformadora del presente, acaba relacionando una serie de saberes, gestos y culturas que, al ser recibidos por los demás, los afectan e interpelan a actuar también. He aquí el ejemplo de Casimiro Barrios, el líder de los vendedores ambulantes, que usa y abusa de estrategias de oratoria no sólo para convencer a los manifestantes de que sigan la marcha, sino también para legitimarla ante los demás “públicos” en la nube. Casimiro asocia la posición de los manifestantes en esta marcha con la de manifestantes y líderes políticos de otras épocas:

Yo sabía que Casimiro Barrios hablaba de una manera intensa, acudiendo a una fórmula conocida para exagerar las virtudes, borrar cada uno de los defectos de Zenón Torrealba Ilabaca que le parecía necesario ocultar, cargando sus palabras con una efervescencia impostada, hasta producir una conmoción. Lo consiguió. (158)

Teniendo en cuenta la simultaneidad de las economías que gobiernan el mundo, el espacio de la acción política también necesita necesariamente dos frentes: el concreto (físico) en las calles y el abstracto, en el espacio virtual, en las redes, en la nube. Si la ciudad se vuelve poco a poco fantasmal, necesitamos encontrar un eco allí donde está la gente y es esta conciencia la que los líderes del movimiento aportan a las asambleas y debates para dar a la marcha una mejor dirección: mientras Casimiro Barrios tiene la experiencia de las protestas callejeras y cita de memoria el nombre y la historia de viejos sindicalistas y anarquistas; Ángela Muñoz Arancibia representa a alguien que entiende los nuevos tiempos, la cibernética, las nuevas monedas (criptodivisas y tokens); ella que está “enamorada del presente” e “intoxicada de actualidad”. Todo es cuestión de estrategia, de saber actuar, simular, afectar, de jugar al juego del mundo para ver cuánto tiempo más

puedes seguir vivo y marcar la diferencia. Sobre esta estrategia de conectar con otras manifestaciones del pasado y del presente en los montajes, Julio Ramos dice:

En efecto, la ficción de Diamela Eltit elabora espacios altamente conceptuales, esferas imaginarias, donde la novela trabaja puntualmente un interfaz de la teoría política contemporánea, especialmente a partir de toda una gama de discusiones inspiradas por la irrupción de nuevas formas de activismo y emplazamiento urbano frecuentemente identificadas con los movimientos Ocupa a partir del 2011. Me refiero, por ejemplo, a las amplias discusiones sobre la cuestión de la asamblea y las nuevas formas de intervención desatadas en las políticas de la multitud (Ramos)

Todos los personajes, en diferentes momentos, emplean las técnicas retóricas necesarias para luchar por seducir y reclutar más adeptos a su causa. Mónica Barrientos dice que esta representación de la “performance comunitaria” en la novela de Eltit es un gesto que expresa que, en el siglo XXI, cualquier acción es una articulación política y *Sumar* representaría —afirma Barrientos— una “utopía en la ontología consensual” que representa cómo todos son responsables, rinden cuentas por lo que dicen, por lo que hacen, de cómo dicen y cómo hacen, ya que, los vendedores saben que cada gesto o palabra implica y afecta al otro y, además, actualiza una memoria somática de innumerables archivos y de referencias locales y globales para el momento presente. “Por primera vez, seríamos globales [...] la nube nos situaría un milímetro más al centro” (165). En otras palabras, si los vendedores ambulantes del pasado conocían muchas técnicas oratorias para vender rápidamente su mercancía en la calle, con un ojo puesto en el cliente y el otro en la policía, listos para empaquetar sus telas de plástico y sus productos y escapar, los vendedores ambulantes del presente añaden a estas técnicas movimientos, actos y técnicas para impulsar el compromiso en los medios virtuales y lo que necesitan hacer y cómo hacerlo para que su acción se convierta en viral:



Es indispensable, lo sabemos, poner en circulación las informaciones que se distribuyen, para conocernos y advertirnos, aunque se desencadene la molestia y aun la contradicción. Pero son antagonismos necesarios para generar así la confianza que necesitamos, porque nuestro deber es aplacar los murmullos que horadan las marchas y provocan las fuertes divisiones que permiten que la moneda se ría a carcajadas. (102)

Aquí vemos la estrategia: no importa si lo dicen bien o mal; cada mención, positiva o negativa, importa para lograr que la marcha llegue a los *trending topics*, es decir, a la lista de temas más comentados que aparecen con mayor frecuencia en las publicaciones de las redes sociales. Puede tratarse de un tema, una cuestión política, una canción, un reto, un *hashtag*, un vídeo, etc. Lanzada en 2006 por *Google*, es una herramienta gratuita que muestra las palabras, términos y expresiones más buscados en los motores de búsqueda. Muestra también cuánto tiempo dura el interés por ese *tag* (etiqueta, palabra clave que categoriza el contenido).

Eltit se inspira, sin duda, en las manifestaciones políticas plurales como la “Primavera Árabe”, *Occupy Wall Street*, así como también, en las manifestaciones feministas que utilizaron Internet para organizar sus protestas, tal como sucedió en las manifestaciones chinas y chilenas del pasado (como la de los trabajadores de la sal, por ejemplo), porque, además de las referencias obvias, como el número de kilómetros y días, que remite a la Gran Marcha China, por la facilidad de la nube, la autora recupera el murmullo de la pluralidad de voces en todas las referencias que aportan los personajes. No hay univocidad, sino singularidades unidas en una participación pública cruzada que comparte lo sensible. Es más:

se entrecruzan las voces populares con la narración culta, casi caricaturesca, y es fácil percibir los injertos textuales con informaciones anacrónicas (las divagaciones sobre el cuerpo y la mente en los médicos

Abu Zayd Ahmed al-Bakhi o Alí ibn al-Abbas al-Majusi; el hombre de cartón del artista argentino Pablo Curutchet, instalado en la ciudad de Córdoba; las visiones de Bernardette Soubirous en Lourdes), con que Eltit se ríe de la enciclopédica cultura de Internet. (Amaro)

Es importante recordar que los vendedores ambulantes, más que otros manifestantes en la marcha de *Sumar*, buscan el compromiso porque son los últimos de la cola y saturan el espacio de la marcha en una zona de invisibilidad. Sin embargo, estar al final de la cola también es significativo, pues es el espacio de atrás. Ezequiel Gatto, en su texto *Concepto de Retaguardia*, recuerda el potencial estratégico de este lugar en la composición interna de los movimientos comunitarios de protesta, confrontación y lucha que se oponen al Estado y reflexiona, principalmente, sobre aquellos movimientos de resistencia que se articulan en múltiples frentes (como las marchas que reúnen a movimientos sociales, educativos, de vivienda, etc.). Gatto sostiene que es necesario crear una organización para tratar con el interior del movimiento y otra organización, con una lógica diferente, para tratar con el exterior:

La línea del frente descansaba en esas existencias, esos stocks. Que es como decir que las retaguardias daban el respaldo y los márgenes de maniobra necesarios para que el frente pudiera sostenerse. Más allá de la discusión sobre la vanguardia como problema de la representación política, lo importante es la relación vanguardia-retaguardia como problema estratégico en la disposición y utilización de los recursos para el conflicto político y la construcción de nuevas formas de organización social. (Gatto)

Para ello, el autor apela a la necesidad de construir lo que denomina “retaguardias fuertes”: una retaguardia que contenga la dispersión, que sostenga los



conflictos internos, que cuide la posibilidad de ganar, dice Gatto, y que sea también la que gestione las reservas de recursos, que permita reforzar las líneas del frente:

Teníamos la obligación de materializar las iniciativas más imperiosas después de alcanzar una relativa unidad en las comisiones. Necesitábamos garantías en torno a alimentos y agua. El control de los celulares. Ropa suplementaria y vitaminas. Precauciones ante las enfermedades infecciosas. Lo más básico. (Eltit 76)

La retaguardia no depende de los suministros que controla el enemigo, es más autosuficiente y, por ello, mejora las condiciones de vida y de lucha de los que están en el frente al distribuir sus suministros. En suma, es la que produce y comparte sentido, la que mueve el grito, el mensaje, mientras que la primera línea está literalmente frente al enemigo, al ritmo de la urgencia que —dice Gatto— reproduce el modo de dominación del capital. En otras palabras, permaneciendo en segundo plano (o tercero o último, en fin), el ritmo puede ser revolucionario también por ser contraproducente. Si todo es aceleración, ser lento es transgredir al tiempo del capital:

Sabíamos que ya se había desencadenado una línea de desconfianza que se volvía peligrosa y amenazaba de muerte a la marcha. El Casimiro Barrios lo presagió en la primera asamblea que tuvimos. En esa ocasión dijo que debíamos evitar los conflictos, despejar las dudas, controlar el desánimo y advertir cualquier incidente que se extendiera hasta proliferar igual que un virus para enfermar nuestra marcha. (56)

En *Sumar* se ve que la retaguardia hace que la catástrofe pierda tiempo para que gane la primera línea. El tiempo es poder y supervivencia, para que el mensaje circule, sea leído, escuchado, captado y comprendido. Cuando te enfrentas a una potencia que no negocia y quiere exterminar al otro, tienes que actuar con las armas

que tengas, estés donde estés. Así, además de convertirse en un acto público performativo, todo diálogo es también político, con repercusiones para el conjunto. Además, el propio cuerpo es un espacio de acción política.

Es esta multitud de cuerpos cosificados, desinteresados, enfermos, excluidos de la construcción de la identidad nacional chilena —los mismos que hace unas décadas aún eran etiquetados como “terroristas” y “subversivos”, “insubordinados”— los que en *Sumar* salen a la batalla para movilizar la rígida arquitectura de la moneda. No hay un eslogan ni un cartel reivindicativo que enarbolar: son cuerpos que caminan y, a la vez, portabandera y la propia bandera. Aunque cargan con el legado y el trauma de la dictadura y del crimen masivo, y se definen como “hijos del genocidio industrial” (29), llevan sus cuerpos andantes a la marcha, conservando “ciertas esperanzas en la poca carne que nos queda” (84). Su objetivo es recordar el proyecto comunitario de otros tiempos, rehabilitar la memoria, convocando tantas y tantas luchas como sea posible, abogando “por la restitución (sin condiciones) de la escena del crimen” (188).

Escucha activa y afectiva

La reflexión de Elizabeth Freeman en *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* permite iluminar parcialmente algunas dimensiones temporales presentes en *Sumar*, especialmente, en aquellas vinculadas a experiencias de discontinuidad, memoria y afecto. Freeman observa cómo ciertas narrativas disidentes construyen desvíos temporales y asincronías que desafían la “cronormatividad”, es decir, la lógica temporal promovida por el capitalismo para organizar y disciplinar los cuerpos en función de la productividad. Más que desarrollar plenamente esa perspectiva teórica, interesa aquí retomar uno de sus aspectos: la dimensión afectiva como forma de articulación temporal y comunitaria. En diálogo con Patricia Clough, Freeman propone que los afectos activan y



reactivan memorias, experiencias y vínculos colectivos, lo que da lugar a formas transitorias de identificación. Esta clave resulta especialmente significativa para pensar las prácticas de escucha, atención y circulación de voces en *Sumar*, donde los personajes establecen vínculos afectivos capaces de reactivar memorias compartidas y de sostener formas precarias de comunidad.

A diferencia de *oír*, Jean-Luc Nancy (trad. propia) dice que estar a la escucha implica un movimiento sensato, activo (a diferencia del sentido pasivo) y no solo (posterior) de procesar la información y hacer que esta resuene en una respuesta, sino también un movimiento previo, el de permitir “ser tocado”, vibrado. Esto se debe a que un cuerpo recibe información audible todo el tiempo: los oídos, a diferencia de los ojos, que pueden cerrarse con los párpados, están siempre abiertos. Por lo tanto, para que un sonido sea audible, es necesario prestar atención, abrirse y hacerse espacio. Aun así, sabemos que la escucha también puede provocar incomprendiones, malentendidos, sobreinterpretaciones, incluso, cuando esta es atenta. Está en la raíz de la palabra “diálogo”, como dice Sterzi (trad. propia), una duplicidad, una división, que puede ser irreconciliable. Un ejemplo de este ruido es un largo capítulo de *Sumar*, cuyos personajes Casimiro, Ángela, Diki y Aurora Rojas escuchan a la tocaya:

Mi tocaya aprovechó la hora que acordamos para el uso del termo con el fin de hablarnos del Lalo y así apoderarse de toda la atención de nosotros. Quiso repasarlo como una monótona tarea escolar. [...] Ella nos acaparó con su monólogo (igual que a animales capturados en un corral) y nos obligó a postergar temas fundamentales que debíamos enfrentar, relacionados con algunos síntomas y enfermedades que nos diezmaban y esparcían, de manera soterrada, el miedo ante el contagio. [...] Pero mi tocaya fue insensible a los problemas que afectaban nuestra marca. [...] Nos contó, con un tono muy enfático, abiertamente parecido a la manera que se expresa Lalo (esa es una cualidad mimética que ella tiene al igual que la mayoría de nosotros) que él le dijo cómo presintió que iba a manejar

desde que era un niño, justo cuando entendió que un auto era un auto o quizás antes, precisó, en un tiempo sin tiempo que no conseguía delinear.
(130)

Aunque todos quisieran hablar de asuntos más urgentes e incluso en un momento de descanso, cedieron el espacio para escuchar a la tocaya, pues parecía muy importante para ella, además de por su insistencia. También, por ser militantes practicantes de asambleas, conocen el valor de ceder la palabra a una compañera y de escuchar lo que esta tenga que decir. Se nota en varias partes del relato de Aurora Rojas su impaciencia e incluso su incomodidad con algunos de sus compañeros. Sin embargo, esto no puede ser motivo para olvidar la causa mayor que los une, así como los deberes y los afectos que deben mantenerse y movilizarse. Al poner en funcionamiento la red de afectos, los sujetos de escucha combaten las máquinas de sujeción a partir de las máquinas de subjetivación. Hablar y escuchar activamente, entonces, es, una vez más, un actuar político.

En la cita anterior también notamos la dificultad para entrenar la atención para escuchar sin dispersarse. En los paréntesis “se escuchan” los comentarios personales de Aurora Rojas mientras escucha a su tocaya. Como ya mencionamos, para captar la atención de los oyentes, los interlocutores utilizan una serie de estrategias del juego escénico y de la retórica. No es fácil mantener a un oyente interesado, comprometido, pero, como miembros de un sindicato, como asociados activos de una asamblea, como manifestantes en la retaguardia de una marcha, si quieren captar la atención y afectar a los demás, invocándolos a su lucha, es necesario usar las palabras, los gestos y las emociones a su favor:

Seguimos fielmente al Casimiro Barrios y su ímpetu. Seguimos a la Ángela Muñoz Arancibia, que cada día incrementa la confianza que infunde su opinión, y se ha vuelto indispensable ante la milenaria costumbre de decidir. Ahora ellos, el Casimiro Barrios y la Ángela Muñoz



Arancibia, encabezan nuestras marchas. Ambos ejercen la dirigencia de la marcha ambulante, cada uno a su manera, para realzar la diferencia de estilos que los separan, y así demuestran la solidez que pueden alcanzar los vínculos más inesperados, los hilos que sostienen las uniones que parecen imposibles de sobrellevar. (97)

Como todo acto de habla es un gesto instaurador de la realidad, en *Sumar* marca una gran diferencia que los actos de habla, al ser siempre públicos, planifiquen el efecto que desean causar. En la cita anterior, es evidente que ambos personajes, Casimiro y Ángela, líderes del movimiento, actúan con el mismo propósito. Al ser toda la escena social y pública, visibilizada por la nube, grabada por los drones, todo discurso es también una práctica potencialmente transformadora del presente, que relaciona una serie de *logos* para afectar el *pathos* de quien escucha, mostrándole un *ethos*.

Toda la obra, en este sentido, al hacer que todos los personajes hablen, es también un gran gesto de escucha. Esto lo vemos sin necesidad de profundizar: la mayoría de los párrafos nos presentan esta información en sus primeras palabras: “La Ángela nos insistió, con un cierto tono nostálgico o abrumado” (74); “El Casimiro apostó, me dice mi tocaya” (104); “El Lalo le contó al Casimiro Barrios, con un tono casual” (107); “Se lo contó al Casimiro, midiendo cada una de sus palabras” (109); “Nos advirtió, de manera muy personalizada” (110); “El Casimiro nos contó de manera más privada” (111). Casi siempre, como hemos visto, se establece un discurso indirecto, aunque, con información sobre el tono o el modo en que dicha frase fue enunciada. No llega a ser un “teléfono descompuesto”, pero, este juego de *apud*, de usar el discurso indirecto, aunque se aleja de las “verdaderas” palabras de la fuente original (con el riesgo de los equívocos, la mala interpretación, el olvido o la invención del interlocutor intermediario), permite una aproximación hacia un algo, como una información a la que no se tendría acceso y a alguien que

no estaba presente, es decir, al sujeto original de la voz. De este modo, los presentes se vinculan con los ausentes, multiplicando una red de afectos.³

Christine Greiner, en su reflexión sobre la función de fabular, de contar historias para otro, afirma que “empieza con un gatillo de la percepción y lo que la va a diferenciar de las otras habilidades y funciones corporales es su aptitud para instaurar desestabilizaciones en los patrones habituales. Es así como se abren nuevas posibilidades de acción” (74; trad. propia). Es decir, lo que se oye tiene lo que ella llama “existencia corpórea”, pues, al ser oído, se activan “movimientos desestabilizadores” que afectan, conmueven y pueden reconfigurar la percepción del lector.⁴ Por lo tanto, así como una información visual puede provocar experiencias cinestésicas distintas (sensaciones que el propio cuerpo produce, como un escalofrío, un cambio de temperatura, una conmoción que provoca lágrimas, etc.), una música, un discurso u otro sonido que escuchamos encontrará resonancias distintas, producirá interferencias y generará interpretaciones que pueden o no reverberar en una acción.

En la misma temática, Carol Gilligan afirma que quien cuenta es tan importante como el cómo se cuenta una historia. El oyente escucha de forma distinta considerando la forma, el tono (rápido o lento, pausado, con jerga, áspero, bajo o alto, etc.) y, es más: la escucha también se altera si la voz es de un hombre o una mujer, en el sentido de representar una voz patriarcal, de autoridad o una voz de la “civilización”, como la autora misma dice, es decir: si es una voz inclusiva o exclusiva (si existe un “nosotros” o un “ustedes”, etc.) aun —si se toma en cuenta,

³ Además, si la marcha es una declaración colectiva, una representación corpórea concertada y concentrada, ya que se constituye de muchos que se reúnen para una performance que “no solo es un acto mío o de otros, sino algo que sucede en virtud de la relación entre nosotros” (Butler *Corpos* 15; trad. propia), el simple hecho de salir a las calles, de marchar, ya es un acto político, incluso en silencio, dado que “el pueblo no es producido únicamente por sus reivindicaciones vocalizadas, sino también por las condiciones de posibilidad de su aparición, por lo tanto dentro del campo visual, y por sus acciones, como parte de la performatividad corpórea” (*Corpos* 25; trad. propia). Lo que queremos decir con esto es que los vendedores ambulantes, solo por el hecho de caminar juntos, en multitud, ya “dicen” mucho, realizando un acto de soberanía y resistencia política. Imagina entonces si hablan.

⁴ Para la autora, este concepto explica cómo un sujeto no puede ser un sujeto pasivo ni siquiera frente a una obra de arte, a un objeto estático, pues la noción de agencia relacional “prueba” que siempre está en un contexto relacional: todo es posible y susceptible de afectar. Evidentemente, no todo afecta a todos de la misma manera: depende de los contextos sociales, del bagaje cultural y afectivo, de las “inversiones deseantes”, etc. (trad. propia).

incluso, de forma involuntaria— su bagaje cultural, su posición social y su historia afectiva.

Pensando en ello, recordamos al personaje de Casimiro Barrios, que modula su voz y su discurso, no solo según su público, sino que también, dependiendo de cómo desea afectarlo. Así, hay momentos, en los que, dirigiéndose al mismo grupo de manifestantes, su lenguaje es culto y, en otros, usa y abusa de marcas de la representación de la oralidad —y aquí destaco “representación”—, pensando en que Casimiro actúa “exagerando sus tonos o enfatizando los silencios” (Eltit 43). Lo mismo hacen Aurora Rojas, su tocaya y otros personajes, modulando el lenguaje popular en su discurso para imprimir una “impostura chilena”, como en el ejemplo: “por qué no te callai, le dije, ahora sí que estái meando fuera del tiesto” (41):

[Casimiro Barrios] se adelantó con Ángela Muñoz Arancibia, pero antes de irse agregó: Cámbiate los zapatos, porque así no vai a llegar a ninguna parte, tenís que ponerte otros, te voy a conseguir unas chalas. Lo dijo con su exacto tono autoritario de dirigente, aunque sin perder esa identidad carismática que necesita para destacarse. Acudió al acento ambulante y chileno que nos caracteriza, me habló con la confianza de un cercano, con ese exacto matiz, con un tono demasiado recargado. Chao, Casimiro, le repetí sin enojo alguno, sin considerar su intromisión en mi calzado. (59)

Existe, todavía, otro elemento muy común de la oralidad presente en la obra: la repetición, entendida como una herramienta beneficiosa tanto para la cognición y la memorización del narrador como para la retención de la información por parte del oyente (que internaliza y conecta lo escuchado con eventos previos, experiencias, etc.). La repetición de expresiones, patrones, proverbios, frases hechas y clichés corresponde a métodos orales de composición que permiten al oyente reconocer el estilo de un orador al narrar historias. Del mismo modo, le abre la posibilidad de identificarse y reconocerse en el habla del otro, pues provoca una sensación de pertenencia, de comunidad e incluso de continuidad histórica, ya que

fortalece las tradiciones culturales. Además, como afirma Paul Ricoeur, la repetición es un recurso para la perpetuación de historias dentro de la propia historia, ya que da continuidad, generación tras generación, a la memoria individual, familiar y comunitaria, desafiando el borrado de las culturas. En *Sumar*, la repetición es especialmente fundamental, pues, marca todo el testimonio de la marcha y lo que dicen los personajes a través de la voz de Aurora Rojas: un discurso indirecto que, de por sí, ya es una repetición de lo que ella escuchó, contado con sus palabras. Al repetir discursos, su narrador resucita el original, lo hace presente.

Conclusiones

Con *Sumar* estamos ante una obra que otorga peso e importancia a las prácticas de habitar el mundo y de relacionarse con él de forma desacelerada, presente y en comunidad. En una obra que representa la catástrofe del mercado neoliberal y sus efectos en los cuerpos y en las vidas de los trabajadores precarizados de Chile, tales prácticas son un aliento de supervivencia, por rescatar formas comunes y cotidianas que vuelvan a acercar a personas que se abren nuevamente al mundo y al otro.

Actualmente, el simple hábito de escuchar, hablar y contar historias se pierde progresivamente, ya que, el Estado y el mercado neoliberal promueven una vida solitaria y temerosa (sin diálogos, reuniones, debates, asambleas, conversaciones en las que todos hablan y escuchan, al mismo tiempo), vida que, en medio de una algarabía de informaciones, ruidos y voces contradictorias sin articulación, actúa deliberadamente para que nada permanezca, todo se olvide.

Escuchar lo que el otro tiene y quiere decir exige que, al tornarse enunciador, su enunciado considere tanto al otro como a su mensaje y cuánto le afectará el mensaje proferido. Además, al rescatar en un diálogo discursos de otras voces que no están presentes, otra vez las presentificamos y traemos a esas personas



a la vida. Como observamos, los personajes de *Sumar* traen la historia, los discursos y los saberes de estos otros, vivos o muertos, resucitándoles y haciendo que su discurso cambie el presente, a quienes lo escuchan, y que, al conmover, les impulsa a seguir.

Los muertos, a pesar de ya no estar con su cuerpo presente, siguen presentes en la relación afectiva con los vivos. Como afirma Cristina Rivera Garza: “Los muertos convierten a quienes quedan en fabricantes de relatos [...] Hay que encontrarles un lugar, lo que quiere decir, igualmente, que hay que *hacerles* un lugar. Los muertos nos obligan a desplazarnos” (23). De este modo, Aurora Rojas, Casimiro Barrios y su colectivo conversan también para conservar a esos muertos, conversan para que los muertos sigan afectando la vida de los vivos, transformando la existencia de quienes los convocan y de los demás que los escuchan. Tanto es así que la carta que sirve como epígrafe del libro,⁵ es la carta que es tantas veces retomada por los nonatos de Aurora Rojas y es reivindicada hasta el final. Los nonatos solicitan la republicación de la carta y su declamación (otra vez, el movimiento de la voz) en la nube. Solo así podrá la historia de Ofelia Rebeca Villaroel seguir viva, con la reinstauración y la restitución de su investigación.

Lo que se percibe a partir de ese análisis, por lo tanto, es una postura política de la literatura que conjuga arte y vida. Una obra abierta, creativa y ética, como sus personajes, que propone construir un camino hacia lo común y la comunidad a partir de las armas que tienen: el lenguaje y el cuerpo. Finalmente, si el lenguaje es imaginativo, radical y creador, es también performativo y abriga, en sí mismo, una potencia de convertir lo que dice en acción, en realidad, creando así, mejores mundos a todos los presentes, vivos y muertos.

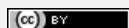
⁵ Un fragmento de una carta verídica, fechada de 15 de octubre de 1973, en que un padre ruega a un miembro del ejército la recuperación del cuerpo de su hija que fue secuestrada en la fábrica donde trabajaba, asesinada y enterrada en una cueva conjunta.

Bibliografía

- Amaro, Lorena. “La marcha paria”. *Revista Santiago*, 2018.
 revistasantiago.cl/criticas/la-marcha-paria/. Consultado el 10 jun. 2024.
- Barrientos, Mónica. *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*. Latin American Research Commons, 2019.
- Butler, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Civilização Brasileira, 2018.
- . *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia hoy*. Titivillus, 2020.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia, 2017.
- Clough, Patricia Ticineto. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke UP, 2007.
- Crary, Jonathan. “Más allá de la era digital”. *Revista Otra Parte*, 2022.
 www.revistaotraparte.com/discusion/op-traduccion-5-mas-alla-de-la-era-digital/. Consultado el 10 jun. 2024.
- Despret, Vinciane. *A la salud de los muertos*. La Oveja Roja, 2022.
- Eltit, Diamela. *Sumar*. Editorial Periférica, 2018.
- Esposito, Roberto. *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Ed. UFPR, 2017.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke UP, 2010.
- García Canclini, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. Gedisa, 2014.
- Gatto, Ezequiel. “El concepto de retaguardia”. *Revista Urbe*, 27 abr. 2024.
 urbe.com.ar/revista/un-concepto-de-retaguardia. Consultado el 10 jun. 2024.
- Gaudemar, Jean-Paul de. “The Mobile Factory”. *Zone 1/2*, 1986, p. 286.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard UP, 1982.
- Greiner, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. N-1, 2017.
- Hui, Yuk. *Fragmentar el mundo: ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja Negra, 2020.
- Nancy, Jean-Luc. *À escuta*. Edições Chão de Feira, 2014.
- Nómez, Naín. “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 76, 2010, pp. 105–27. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952010000100006&script=sci_abstract. Consultado el 10 jun. 2024.



- Preciado, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1, 2018.
- Ramos, Julio. “El excedente radical de la ficción”. *El Roommate: Colectivo de Lectores*, 14 abr. 2019. elroommate.com/2019/04/14/julio-ramos-resena-a-diamela-eltit-chile/. Consultado el 10 jun. 2024.
- Ricoeur, Paul. *Educación y política: de la historia personal a la comunión de libertades*. Editorial Docencia, 1984.
- Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. Literatura Random House, 2020.
- Roig, Alexandre. “La otra cara de la moneda”. *Revista Anfibia*, abr. 2024, www.revistaanfibia.com/la-otra-cara-de-la-moneda/. Consultado el 12 jun. 2024.
- Sterzi, Eduardo. “Uns índios (suas falas)”. *DasQuestões*, vol. 11, no. 1, 2021, pp. 210–33.



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



This journal is published by [Pitt Open Library Publishing](http://pittopenlibrarypublishing.com).