

Eva Klein*

↳ La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica de Diamela Eltit*

1. De las autobiografías canónicas a la (auto)representación

Existe cierta tradición crítica que olvida la hibridez inherente al discurso autobiográfico y trata de encasillarlo en un género estable, cuyo primer objetivo sería narrar, con supuesta objetividad, la vida de figuras sobresalientes. Esta tradición tiene sus orígenes en el tardío siglo XIX y se fundamenta en un deseo de elevar algunos discursos particularmente útiles a ciertas políticas relacionadas con educación ciudadana por encima de los reportajes, las crónicas o memorias, vistas como escrituras al margen de la institución literaria y, por lo mismo, prescindibles y menores. Libreros y editores explotan aún hoy estas posturas y publicitan algunos textos como ‘auténticas historias de vida escritas por sus protagonistas’, para asegurar, de este modo, un círculo confiado de consumidores. Si dejamos atrás esta tradición y aceptamos, por un lado, la prosopopeya como la figura que rige la autobiografía (De Man 1979) y, por el otro, la crítica al concepto metafísico de la representación (Derrida 1971), la autobiografía en tanto género estable se desmorona y, en consecuencia, múltiples textos que tradicionalmente no se habían leído como autobiográficos se nos van a presentar como tales.

Al abrir ampliamente el compás de posibilidades de las modalidades auto-representativas, se diluyen las oposiciones entre las autobiografías y otros géneros afines, como narraciones de viajes, diarios o epistolarios. Se diluye también la posibilidad de fijar una fecha precisa que marque el surgimiento de la literatura auto-reflexiva. También se hace imposible fijar su retórica: puede muy bien darse en verso o en prosa, narrada o no en primera persona, con un tono directo o hermético, estético o alegórico. Además, la escritura autobiográfica deja de oponerse a lo fantástico o a lo no verdadero, porque –el psicoanálisis nos lo ha enseñado con insistencia– las ficciones del yo pueden ser tanto o más poderosas que las realidades empíricas o las grandes ‘verdades’ que también suelen ser espejismos cuidadosamente inventados.

Durante el siglo XIX y gran parte del XX, se problematizó poco la relación de los discursos escritos con su referente y, en lo que respecta a las autobiografías, se solía asumir, algo ingenuamente, que narraban la verdadera historia de sus personajes. Sin embargo,

* Eva Klein es profesora de Literatura. Actualmente, dicta el curso “Modalidades y estrategias de (auto)representación”, en el Postgrado de Literatura de la Universidad Simón Bolívar, en Caracas. Sus publicaciones incluyen artículos sobre la problemática de la “escritura femenina”, sobre modalidades de representación y sobre los límites y posibilidades de mutación del discurso autobiográfico.

como consecuencia del debate teórico de las últimas décadas, y bajo las presiones del pensamiento postestructuralista y del clima cuestionador de la postmodernidad, se han dislocado y enriquecido conceptos como ‘identidad’ y ‘representación’, y se ha descenrado y fragmentado la idea de sujeto unitario. Como consecuencia, es necesario pasar de la concepción de la autobiografía como auténtica historia de vida, a una zona bastante alejada, donde se la comience a leer como un acto de lenguaje; como un discurso que juega a la verdad; como un discurso que, mediante particulares ejercicios retóricos y hábiles estrategias discursivas, se las arregla para parecer fundado en una realidad. Así, la autobiografía pasa a entenderse como una *performance* de la identidad; como el discurso de la simulación, de la máscara y de la impostura. Desde esta perspectiva, autobiografía y ficción, en lugar de oponerse, se solapan.

Una vez levantado el peso referencial que se suponía en la autobiografía, y una vez asumido que su relación con lo real es una puesta en escena, es posible pensar el gesto autobiográfico como una alineación que involucra a dos sujetos (lector y emisor) que se determinan y se reflejan mutuamente. Este momento especular sería la manifestación, a nivel de referente, de una estructura lingüística. Por lo demás, esta estructura no es para nada exclusiva de las autobiografías; por el contrario, es parte inherente a los actos de entendimiento y subyace a toda cognición, y asimismo, ¿por qué no?, al conocimiento de uno mismo. Lo que sí resulta particular de las autobiografías es que convierten una ansiosa negación de la relación problemática con el referente en parte de su trama, marcan una supuesta identidad entre el sujeto y el nombre propio de la firma del texto y proponen utilizar la memoria como si fuera un banco de datos totalmente fiable. Sin embargo, toda esta estructuración no hace más que intentar velar un problema central: la radical irrepertibilidad de lo real.

Por otro lado, escribir y leer las autobiografías como discursos autorizados por el saber de un autor que coincide con el protagonista implicaría, en primer lugar, privilegiar la autonomía de la conciencia; en segundo lugar, el desconocimiento de la inevitable diseminación que toda escritura arrastra; y por último, el ocultamiento de la inevitable ubicación de toda escritura en una cadena de significación. Derrida propone cuestionar toda posible analogía entre vida y (auto)representación, y parte de la base de que la escritura, en cuanto sistema de representaciones, se ubica en un más allá de la individualidad. Desde su perspectiva, considerar que la ‘voz de la conciencia’ dicta la autobiografía de una manera no mediatizada, implicaría el encubrimiento de una estrategia o, en otras palabras, la confusión de un efecto con una verdad; implicaría también una lectura desde la perspectiva idealista que confía en una radical reflexividad –sin pérdidas ni residuos– entre la vida y la escritura.

Ahora bien, ante los problemas que me parece importante marcar como inherentes a la estructuración del texto (auto)representativo no propongo relegar las autobiografías a ningún limbo de discurso fracasado. Contrariamente, creo interesante una aproximación crítica que las lea como el establecimiento discursivo de una de las más exitosas prácticas de auto-invencción o como una fundamental tecnología del yo. Creo que resulta productivo releer una gran variedad de textos para señalar en ellos la puesta en práctica de precisas y, en algunos casos, audaces estrategias discursivas que construyen el yo y la identidad. La idea es aproximarse a las autobiografías deconstruyendo la idea humanista de que en ellas se encuentra la presencia plena de una verdad o el fundamento tranquilizador de un origen, con la finalidad de identificar gestos autobiográficos en las más

diversas modalidades de escritura. Como consecuencia, se amplía el corpus de los textos que se canonizaron con la marca del género, para incorporar a su campo discursos complejos y heterogéneos que proponen un efecto autobiográfico muchas veces irónico, paródico o de trazos muy sueltos y rizomáticos; textos que, en algunos casos, apenas distinguen representación de auto-representación. En estas autobiografías *diferentes* –alejadas del personaje ilustrado positivista– que implican la presencia de sujetos huidizos e inestables, se pueden leer las relaciones, a veces muy incómodas, de la (auto)representación con las modalidades autobiográficas tradicionalmente legitimadas.

La época postmoderna está marcada, al menos en ciertos sectores, por las dudas, por la desconfianza interpretativa, por el cuestionamiento al canon literario, por un saber entendido en función de posiciones que van redistribuyendo los límites de lo verdadero y lo falso. Las propuestas estéticas que responden al vértigo deconstructivista que desbarata las certezas petrificadas, aportan renovadas maneras de representar y permiten el surgimiento de nuevas modalidades autobiográficas. Son aproximaciones oblicuas y tangenciales, que se manifiestan en textos que interpelan a sus lectores, ya no con una lección, sino con su otredad provocativa, a veces, difícil de penetrar.

Acaso se vuelve necesario revisar cómo responden las narraciones en primera persona al derrumbe de las verdades hegemónicas, y cómo se apuesta a la (auto)representación cuando se da por sentado que entre las estrategias discursivas y los juegos de poder se tramam pactos rigurosos. Por otro lado, se vuelve pertinente preguntar qué valor se le puede dar a las (auto)representaciones cuando ya no confiamos en las identidades normativas y sabemos que toda lectura del pasado está atravesada por complejas políticas de la memoria y cómplices técnicas de olvido.

Para intentar dar respuestas a estas interrogantes, he escogido un texto que ensaya una escritura de fuertes marcas neo-vanguardistas: *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit. Esta ‘novela’ representa una práctica de escritura que, muy estratégicamente, ironiza sobre el valor mismo de la representación y desarma al sujeto homogéneo. Al mismo tiempo, a través de ciertos guiños se pueden identificar en el texto oblicuos ejercicios de (auto)representación y originales ficciones de identidad.

Aunque mi reflexión no intenta trazar la línea de un proceso histórico de las tecnologías del yo, sí quiero sugerir que *Lumpérica*, por sus ambivalencias enunciativas e incertidumbres representativas, marca límites dentro de una genealogía del discurso (auto)representativo, límites que podrían llevar al callejón sin salida de un discurso altamente experimental, que hace equilibrios entre la carga simbólica y el vacío de sentido.

2. *Lumpérica*: un argumento descentrado

Lumpérica es un relato que ensaya una radical puesta en abismo de la problemática de la representación. Se trata de un texto complejo y hermético que, a través de una multiplicidad de voces e intervenciones, varias texturas de lenguaje y múltiples formatos tipográficos, expone ante el lector las diversas visiones de L. Iluminada y sus pálidos espectadores, durante el transcurso de una fría noche en una plaza de Santiago. La plaza, descrita como un espacio público y urbano, sirve de escenario a una serie de alucinantes actuaciones, tomas fotográficas y filmación de los movimientos de unos seres socialmente marginados que, en su paupérrima condición, parecen luchar por una trágica supervivencia.

Eltit implementa con *Lumpérica* la puesta en escena de las actividades/sentimientos/gesticulaciones/cuerpo/goce/sufrimientos de unos personajes cuyo quehacer cotidiano parece totalmente desconectado de las instituciones hegemónicas y las prácticas que rigen las sociedades. Gracias al poder fundador de la palabra, circulan en el texto seres desposeídos, cuerpos torturados y apátridas que, aunque viven en Chile, no parecen tener lazos de pertenencia imaginaria, ni simbólica, con ninguna comunidad nacional, con ningún afecto estable. El único lazo de sentimiento se produce entre el *lumperío* y la plaza; desde ahí, se ensayan diversas identidades que parecieran estar prescritas, en un guión que se está representando (o que se va a representar), en un acto iluminado por la luz intermitente de un anuncio publicitario. Desde su primera línea (“Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada”) la narración enfoca su atención en lo residual y marginal, en lo que “resta” de la noche. Simultáneamente, instaura la ambigüedad de lo enunciado y lo provisorio de los personajes: borra los elementos referenciales que permitirían asegurar si el argumento refiere a la misma escena vista desde varias perspectivas, o a distintas tomas cinematográficas; niega la identificación de las voces narrativas y realiza intervenciones en la construcción de la frase gramatical, para terminar sustituyendo la oración por el fragmento.

El tema de lo marginal, de lo *lumpérico*, implica una estética naturalista que, en este caso, no busca –al estilo de cierta ortodoxia izquierdista– la redención de las clases pobres; el objetivo es mostrar, traer a luz, algo que pertenece a la sociedad pero usualmente se vela, se desdibuja. *Lumpérica* intenta deconstruir el estereotipo de ‘sector sufriente y miserable de la sociedad’ y, con una aproximación mística, trata más bien de captar cierta felicidad en medio del dolor que implican la miseria y el desgarramiento del cuerpo torturado. Tras este desplazamiento hacia lo sufriente, hay un movimiento similar al que realizaban los místicos cristianos cuando pretendían desprenderse de lo terrenal para acceder, a través de lo más bajo, a la divinidad. Sin embargo, Eltit no se encuentra en el esplendor de la pobreza con Dios, sino con una posibilidad de redención política, “una moral del sacrificio”, “una ética del sufrimiento”¹. La propia Eltit, cuando reflexiona sobre su obra, muestra cierta conciencia de esta actitud mística:

El desgarramiento del cuerpo, cuando es asumido libremente provoca más bien una extrema felicidad [...] Lo que me interesa a mí es descubrir la vida que hay detrás de una situación atroz, la alegría debajo de la miseria, el esplendor que tiene esa pobreza. La gente que no conoce la marginalidad tiende a ver sólo lo horroroso de la situación, pero si no existiera esto, si no hubiera alegría, algo de felicidad, simplemente no habría vida ahí².

3. *Lumpérica*: una filosofía mística del lenguaje

Apartando un poco la temática central de *Lumpérica*, una aproximación más integral a sus estrategias textuales permite vincularla con un impulso desarticulador del sentido, que

¹ Estoy tomando prestadas las expresiones que utiliza Richard (1986) en su análisis de ciertas acciones de arte que realizara Eltit junto con sus compañeros de “Acciones de avanzada” y del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte).

² Juan Andrés Piña, “Entrevista con Diamela Eltit”, citado por Del Sarto (2001).

propone el cuestionamiento mismo de la razón logocéntrica de un modo de nuevo coincidente con las búsquedas místicas. Su arriesgada proposición estética, que muestra las ruinas de toda aproximación idealista a una representación ‘objetiva’ del mundo, habla de los límites de un discurso que evidencia la conciencia de su falta, la conciencia de la imposibilidad de manifestar ciertas memorias y, como consecuencia, opta por manifestar su desesperación ante sus limitaciones y bordea la errática escritura de los silencios y del sin-sentido. *Lumpérica* muestra las dificultades de narrar en (y sobre) un proceso histórico que —como el texto mismo dice— sólo dejó “vencidos y muertos. Nada más” (1983: 143)³. Para lograr su discurso de ruptura, Eltit opta por eliminar la narración y se ubica en un espacio cercano a ciertas experimentaciones de la poesía vanguardista (intento de construir la realidad con el lenguaje, sin referir a un mundo preexistente), al rito (en la manera rítmica y repetitiva del uso de las palabras) y a las *performances* (a pesar de presentarse en el tradicional formato de libro, las dificultades de lectura que supone *Lumpérica* la dislocan un poco respecto de los canales usuales de circulación de la literatura). Esta poética vanguardista, junto con la sobresaturación barroca del lenguaje y el intento siempre fracasado de narrar una experiencia personal, permite, una vez más, hilar relaciones entre la estética de *Lumpérica* y una de las más audaces escrituras autobiográficas de occidente: la de los poemas místicos.

El poeta místico se debate en un constante esfuerzo para expresar con claridad sus íntimas experiencias religiosas, pero, al momento de referirse a la experiencia suprema de la unión con Dios, abandona el lenguaje directo, por encontrarlo insuficiente, dada la índole inefable de los fenómenos a que alude, y se ve obligado a utilizar toda clase de símbolos, metáforas, paradojas, frases de sentido vago o simples exclamaciones (García López 1972). La repetida utilización simbólica de expresiones como “noche oscura” (San Juan de la Cruz), o “la mariposa” (Santa Teresa), el uso del oxímoron del tipo “gozosa pena” o “martirio sabroso” son sintomáticos de cierto sentimiento de frustración ante las expresiones ‘lógicas’ del lenguaje.

Ante el proyecto de dotar de habla a sectores silenciados de la sociedad y con la intención de transformar el *lumperío* en presencia textual, Eltit se enfrenta con similares limitaciones del lenguaje. De ahí su hermetismo, su compleja elaboración metafórica y su violencia lingüística. La escritura mística tiene como base un pensamiento teológico que busca la mejor manera de dar testimonio de la existencia de una verdad superior. En *Lumpérica*, esta operación sufre un desplazamiento porque Eltit no busca dar razón de la existencia de Dios sino que ha sustituido la religión por un sistema poético cuestionador que implica una postura política de avanzada⁴.

Las operaciones de escritura de Eltit, como los clásicos poetas místicos, apuestan a cierta catástrofe de la tradición comunicacional, mantienen lazos de unión con el valor

³ Vale la pena subrayar que *Lumpérica* se publicó, por primera vez, en Chile, en 1983, en pleno proceso de la dictadura militar que se impuso tras la caída de Salvador Allende, en 1973 y se prolongó hasta 1989.

⁴ Estoy utilizando el término “política” en el muy amplio sentido que le da Perlongher cuando escribe sobre la función política de *Paradiso*, de Lezama Lima: “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante [...] Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos [...] es un sistema poético que puede sustituir a la religión, es una religión [...] Lezama Lima es un chamán, su palabra tiene una flexión oracular, no un chamán de la naturaleza, sino un chamán de la cultura: calidad iluminada, profética diríase, del hermetismo” (Perlongher 1997: 94).

simbólico de la palabra y muestran su desconfianza en los ojos y la mirada como informantes confiables. Asimismo, transitan por lenguajes herméticos y, por momentos, apuestan por el juego y el humor: inventa palabras (*lumpérica*, *lumperío*, *lumpenluminda*, *refrote*), tergiversa sentidos y sonidos (confunde “vello público” y “vello púbico”) y oscila entre lo “onírico”, “alucinado”, “rebuscado” y “extravagante”, que son los adjetivos con los cuales Severo Sarduy ha caracterizado el neobarroco (Sarduy 1987). Por último, y nuevamente en estrecha coincidencia con los poetas místicos, Eltit intenta una categoría compleja de la (auto)representación que trasciende lo autobiográfico tradicional y que sustituye el yo lírico del imperio romántico por la aniquilación del yo y la creación de sujetos errantes, fluyentes.

3. Un retrato y una firma “autobiográficos”

Más allá del discurso “autobiográfico” que activa la deconstrucción de los valores culturales que sustentan una representación estable hay, en *Lumpérica*, dos elementos precisos, marcadamente autobiográficos: un autorretrato y una firma. El capítulo 8, titulado “Ensayo General”, comienza intempestivamente con un retrato de Diamela Eltit (161):



En esta imagen borrosa –cuya calidad ha sido ya alterada en la fotografía original– la relación con la autora es inmediata: facciones del rostro, una particular mirada, junto con el personal lunar encima de los labios, guían la identificación. Es necesario leer esta memoria visual alejada de toda pretensión de verdad u objetividad, puesto que está colo-

cada dentro del marco de un discurso que insiste compulsivamente en la ambigüedad de su trama, en la multiplicidad de sus sujetos y en la saturación del lenguaje comunicativo. En esta particular ubicación, el (auto)retrato deja de tener la función melancólica de objeto nostálgico que busca recuperar el espacio familiar o la infancia perdida, como suele darse en muchas (auto)representaciones; contrariamente, se evidencia el montaje, se desenmascara la pose.

Esta fotografía –‘acto de presencia’ o ‘desfiguración’– apunta simultáneamente hacia dos direcciones: es un retrato de Diamela Eltit, pero también es una simulación de identidad⁵. En *Lumpérica*, nunca se aclara si la que posa en la fotografía es o no Eltit, y si lo fuera, tampoco se aclara de cuál Eltit nos habla. ¿No podría, acaso, esta narración tan descentrada proponer el juego de remitir más bien a otra ficción de identidad, como la de *L. Iluminada* o algún otro pálido de la plaza? La instituida ambigüedad textual niega la posibilidad de verdades enfáticas. De todos modos, la fotografía interpela al lector, su presencia incomoda, implica un corte (“porque rompe con una superficie dada”, p. 168), y, a la vez, invita a leer una relación dialógica entre imagen e identidad. La dramática pose del retrato –los brazos extendidos para enseñar las vendas y sugerir heridas y sufrimiento– es una estrategia de provocación del *poseur* para no ser desatendido.

El retrato reta la mirada al libro; reta, como el texto mismo lo señala, la costumbre que “se encarcela en una lectura lineal”, la lectura que no “profundiza o atenta”: “el ojo que recorre la fotografía se detiene ante el corte (su corte) y reforma la mirada ante una molesta, impensada interrupción” (169). Esta “interrupción” puede ser la del discurso narrativo –la imagen interrumpe el flujo de la narración– o la de las heridas en los brazos –las heridas en el cuerpo “interrumpen” la lisura de la piel– o la de *Lumpérica* misma que “interrumpe” el canon literario. En cada caso, son interrupciones molestas (o dolorosas) y desestabilizadoras. Así, el retrato/herida/texto puede entenderse como una intromisión violenta en diversas superficies, que toman sentido al ser penetradas por la mirada constructora.

Paralelamente al retrato, en otro guiño de referencia autográfica, *Lumpérica* incorpora el nombre propio de la autora transcrito con letras minúsculas (“Su alma es no llamarse diamela eltit”, p. 97). La ‘desorganización’ del lenguaje que practica el texto significa una lucha con las instancias de poder que determinan el orden del discurso; pero, por otro lado, significa también una ‘desorganización’ de los más arraigados ritos de la tradición literaria: los modelos de (auto)representación, la ubicación precisa del narrador y la presencia incuestionable del autor. *Lumpérica* incorpora al texto, con minúsculas, el

⁵ Barthes cuestiona conceptos como ‘autenticidad’ o ‘espontaneidad’ y propone pensar la identidad y la fotografía dentro de la imposibilidad de la ausencia de pose; convierte, así, la identidad en una especie de simulacro, en el cual el sujeto, simplemente, no puede dejar de imitar y de imitarse a sí mismo: “no one is ever anything but the copy of a copy” (Barthes 1981: 102). Jay, por su parte, entiende la construcción de las identidades como un dialéctico juego entre pose y complejas fuerzas culturales: “Identity, then, is always the result of a complex interaction, but the line between the two seems impossible to draw. There surely is a real sense in which we choose or imagine our identities, but those choices are always mediated by culturally conditioned possibilities that work to circumscribe what we can imagine for ourselves and to question the very categories of the chosen and the conditional” (Jay 1994: 209). Por otro lado, Molloy también señala que identidad, imagen y pose están íntimamente ligadas: “Exhibir no sólo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy 1994: 130).

nombre de diamela eltit, para desestabilizar la figura controladora del autor, opacar su individualización y, también, como una estrategia más de (auto)representación problematizada. Al nombrarse con minúsculas, Eltit elimina la ecuación ‘natural’ de la productividad del texto, aquella que supone una estrecha relación de propiedad privada con un autor supuestamente consciente que controla sus contenidos. Asimismo, realiza su pequeño homenaje a todas las otras voces que, inevitablemente, también intervienen en la producción de cualquier escrito y de cualquier identidad. Las minúsculas le eliminan al nombre propio la solemnidad de lo exclusivo, rompen el ilusionismo de la gran historia personal, y despejan y juegan un poco con ese aparataje de poder que hay tras la identificación entre autor y obra. Puesto que el nombre propio implica un lugar preciso en la sociedad y una pertenencia disciplinada a la cultura y es, además, la marca significativa de la inscripción en la ley del padre, su irrespeto, su transformación en nombre común, infinitamente repetible y copiable, es la celebración del anonimato y la posibilidad de perpetua transformación.

Escribir “diamela eltit” con minúsculas y reproducir el rostro de la escritora en medio del discurso son intervenciones textuales que se pueden leer como llamadas de atención sobre la multiplicidad del sujeto: ambos son movimientos estratégicos para señalar que la palabra ‘obra’ –y la unidad que dentro de cierta ideología ella designa– es un elemento tan problemático como la ‘individualidad’ misma del autor. *Lumpérica*, muy hábilmente, deconstruye el concepto de autenticidad y borra las líneas de oposición entre lo posado y lo auténtico, lo construido y lo esencial. Con estas torsiones a las tradiciones ideológico-literarias, el discurso se muestra como un *agenciamiento* in-atribuible, como una multiplicidad, donde el nombre propio es una pura “rutina” (Deleuze/Guattari 1994: 10).

5. ‘Autobiografías’ y testimonios

Finalmente, hay una dimensión más que teje relaciones entre *Lumpérica* y las diversas modalidades de (auto)representación: la cercanía de su discurso a la modalidad autobiográfica de los llamados testimonios. *Lumpérica* incorpora a su discurso la crítica a la violencia autoritaria, a las estructuras de clase, al comercialismo explotador y a los valores de la ideología del patriarcado de un modo similar a los testimonios de los años setenta. A pesar de estas coincidencias, los alcances de estas dos modalidades de escritura son muy diferentes y tal vez *Lumpérica*, con su rompedora estrategia discursiva y su puesta en escena de la violencia, se podría leer como un texto que logra superar las contradicciones internas de los testimonios⁶. Si estos últimos buscaron dar voz a los subalternos a

⁶ Trasciende los intereses de este trabajo analizar las paradojas de los testimonios pero, en líneas generales, el problema con que se enfrenta este género narrativo es que sublima y suaviza las contradicciones de su informante, en nombre de una “solidaridad” que puede entenderse como alianza entre fuerzas populares e intelectuales progresistas –Beverly– o como actitud *canibalesca*, en el sentido de que “le saca la vida a alguien” y realiza la ingestión de sus otros –Montaigne–. Además, pasa de una tradición oral a la escritura, borrando totalmente las huellas de la multiculturalidad y, con esta operación, disciplina y pacifica al testimoniante, que al final resulta simpático y poco amenazador. Y por último, los testimonios mediatizados responden a los intereses de una racionalidad organizada, similar a la de las ciencias sociales, nacidas y formuladas dentro del pensamiento positivista de la modernidad, cuando estos saberes, en la última

través de su representación mediatizada en la figura del ‘intelectual solidario’, y para ello organizaron su discurso con un yo estable que intentaba transmitir una verdad, *Lumpérica*, por el contrario, realiza una *performance* de los individuos marginados, de sus acciones, de sus cuerpos lacerados y su silencio, en un discurso donde la *hiperestetización* logra desarticular los sistemas simbólicos autoritarios que producen las identidades culturales. Si los testimonios se propusieron como programa abrir un espacio discursivo para los silenciados, *Lumpérica*, en una propuesta mucho más radical, les otorga, a través de la ficción, protagonismo. Mientras el testimonio intentó activar cambios y reivindicaciones en lo ‘real’—denunciando injusticia social, racial, económica— *Lumpérica* actúa sobre la subjetividad simbólica que rige la constitución de las identidades culturales y del yo. Mientras los testimonios utilizaron como estrategia la austeridad estética, para enfatizar la transparencia referencial de su mensaje, *Lumpérica* apuesta por el desborde, por el exceso de lenguaje, para exponer y representar las inconsistencias, la inestabilidad de la identidad, del género, de las certezas y, también, para dejar ver y leer lo abyecto. El cuerpo marginado, privado de techo, habla y nombre, es el protagonista de *Lumpérica*: el nomadismo de su identidad socava los conceptos esencialistas para, finalmente, ofrecer un ‘testimonio’ diferente, una (auto)representación otra.

Para finalizar, quisiera proponer que *Lumpérica*, con su artificio y estructura rizomática, con su mística audacia, o con su estética “barrosa” (Perlongher 1997: 115), permite pensar en un modo postmoderno de (auto)representación; permite pensar en una búsqueda que ensaya las posibilidades de la (auto)representación de sujetos fragmentados e identidades lesionadas que no callan sus incoherencias. Del romántico proyecto de una autobiografía coherente y didáctica que narra una historia de vida con pleno conocimiento y gran control... sólo quedan las ruinas. Donde terminan los testimonios y las autobiografías que respetan los pactos de verosimilitud, donde termina también la solidaridad entendida como un “aparato emocional que activa nuestra identificación con el otro” (Moreiras 1996: 198), irrumpe *Lumpérica* como una narrativa resistente, que intenta un salto epistemológico hacia el conocimiento de uno mismo y del otro.

Ahora bien, si tras la poética de Eltit hay una postura política progresista y una interesante ética de (auto)representación, una energía innovadora y una fantasía de combate, su texto, exquisitamente elaborado, sin embargo pasa a ser emblema de la alta cultura latinoamericana, que posiblemente sólo puede circular en los más prestigiosos mercados culturales y en restringidos círculos académicos. Tal vez, nada podría describir mejor *Lumpérica* que la célebre e irónica definición de Borges: “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...]. Es barroca la fase final de todo arte, cuando ella exhibe y dilapida sus medios” (Borges 1996: 291). Y en ese deliberado agotamiento se centra la paradoja de la poética de la “autobiografía” de Diamela Eltit.

Bibliografía

Barthes, Roland (1981): *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.

década del siglo xx, han entrado en crisis por no lograr responder a los fracasos de la razón analítica y de las categorizaciones unívocas. Para una revisión polémica del tema, véase Gugelberger (1996).

- Borges, Jorge Luis (1996): "Historia universal de la infamia". En: *Obras Completas*. Tomo 1. Barcelona: Emecé.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1994): "Rizoma". En: Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 9-33.
- Del Sarto, Ana (2001): "Intervenciones a lo real: Margins and Institutions" (Manuscrito no publicado).
- De Man, Paul (1979): "Autobiography as De-Facement". En: *Modern Language Notes*, 94, pp. 919-930.
- Derrida, Jacques (1971): "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 347-372.
- Eltit, Diamela (1983): *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta.
- García López, José (1972): *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Gugelberger, Georg M. (ed.) (1996): *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham/London: Duke University Press.
- Jay, Paul (1994): "Posing: Autobiography and the Subject of Photography". En: Ashley, Kathleen/Gilmore, Leigh/Peters, Gerald (eds.): *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: The University of Massachusetts Press, pp. 191-211.
- Molloy, Sylvia (1994): "La política de la pose". En: Ludmer, Josefina (ed.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, pp. 128-138.
- Moreiras, Alberto (1996): "The Aura of Testimonio". En: Gugelberger, Georg M. (ed.): *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham/London: Duke University Press, pp. 192-224.
- Perlongher, Néstor (1997): *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Richard, Nelly (1986): *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art and Text.
- Sarduy, Severo (1987): *Ensayo general sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.