

XXX Jornadas del Instituto de Literatura Latinoamericana

Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires-marzo 2018

La literatura puesta en escena: cuerpo y arte en *Mano de obra* de Diamela Eltit

Ríos Marina

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Literatura Latinoamericana

En la novela *Mano de obra* el cuerpo porta un cambio de signo. La crítica la caracterizó de post-dictadura, inscripta en el contexto del neoliberalismo y el mercado. En este sentido, esta producción de la escritora chilena (junto con otras) se enmarcan en un contexto nuevo respecto al de la Escena de avanzada de los años setenta. Si para Richard las experiencias artísticas de las que participó Eltit fueron una reformulación “del sistema de codificación de la palabra y la imagen” cabe preguntarse cuáles son los procedimientos narrativos que la escritora despliega en las ficciones producidas en el contexto del neoliberalismo en las que aún persiste la insistencia por pensar el carácter político de la literatura y el arte. La hipótesis de partida es que en la novela *Mano de obra* es posible identificar la figura de la Puesta en escena que exhibe cuerpos móviles y excritos (en el sentido de Nancy) como forma de resistencia al supermercado neoliberal al tiempo que la escritura también explora maneras en las que el discurso sobre el cuerpo descoloca: formas de representación y discursos dominantes.

El término puesta en escena es una noción que proviene del teatro, sin embargo, dada la concepción que la propia Eltit desarrolla sobre la literatura y el arte, se convierte en una categoría que resulta productiva para pensar en cómo los cuerpos se plasman, en sus textos literarios, a partir de una noción que justamente quiere mostrar y hacer visibles a estos cuerpos. En el diccionario de Pavis, la puesta en escena es definida a partir de sus funciones:

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

actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática'.¹

Pavis recoge por un lado, la puesta en escena como una noción elemental en la que, en un escenario, se disponen elementos teatrales para la realización del hecho teatral y por otro, en la “interpretación” que requiere una obra dramática para su concreción. Ambas acepciones designan a la puesta en escena como una categoría general en la que se tiene en cuenta, por un lado, la disposición de elementos, espacios y personajes y por otro, los medios técnicos (luces, decorado, actores, etcétera) que hacen posible esta realización.

Líneas más adelante Pavis explica algunas funciones más precisas del término:

La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. 'El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo ha podido proyectar solamente en el tiempo' (APPIA, 1954:38). La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar para una *partitura** textual la concreción escénica más apropiada al espectáculo; es 'en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo' (ARTAUD, 1964b: 161. 162).²

Esta definición que funciona como piedra basal para pensar en la categoría de Puesta en escena resulta operativa para ponerla en funcionamiento como figura en las narraciones de la escritora. Las claves para una transposición se encuentran en la idea de una “escritura escénica” por un lado, y una “espacialización” que en Eltit se da en el plano del texto. No se trata de complejizar esta categoría que, en el plano teatral tiene sus derivas, mutaciones y disputas si no de partir de una concepto elemental que Eltit reescribe en el terreno de la ficción narrativa. Sobre esta cuestión, esgrime:

La lectura de *Cobra* [de Severo Sarduy] me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras, asustada. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, en la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro (Morales, 1998: 37).

Esta respuesta que Eltit le brinda a Morales es a propósito de *Lumpérica* novela que comulga con el lenguaje del cine que es lo siguiente por lo que le pregunta el crítico. Sin embargo, Eltit responde que si bien las nociones de cámaras, planos y *zoom* se

¹Pavis, Patrice (1987). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós, 1998. También al respecto se dice: “La noción misma de puesta en escena es reciente, ya que sólo data de la segunda mitad del siglo XIX (y lo mismo puede decirse del empleo de la expresión '*mise en scène*' en Francia desde 1820, ej.: VEINSTEIN, 1955:9), cuando el director escénico se convierte en el responsable 'oficial' de la dirección del espectáculo.

² Pavis. Op. Cit.

encuentran en el texto, su referente de fondo siempre es el teatro. Independientemente de la constatación de Eltit acerca del modo de pensar su relación entre la escritura y el teatro, es posible rastrear estos intereses (en relación a lo teatral) en la escritura de Eltit en textos posteriores a la dictadura como es el caso de *Mano de obra*.

*Mano de obra*³ cuenta en la primera parte, la vida del narrador quien narra su experiencia como trabajador de un supermercado. En la segunda, se relata sobre la vida de varios empleados (incluido a este narrador) en el espacio doméstico de una casa que comparten. El título de la primera parte con el que se inaugura la novela es <El despertar de los trabajadores, Iquique, 1919> (12). Los siguientes apartados tienen nombre de periódicos del pasado, también un lugar y una fecha, como, por ejemplo, “Verba Roja, Santiago, 1918” (13). Estos títulos corresponden a diarios dedicados a la prensa obrera que visibilizaban la lucha de los trabajadores a comienzos del siglo XX. En la segunda parte, se opta por el título del periódico cercano al gobierno de la *Unidad popular* y se titula <Puro Chile, 1970> (77), la trama se desarrolla al interior de una casa habitada por empleados del supermercado que viven juntos como forma de subsistencia. Los apartados que siguen ya no serán titulares de los periódicos sino pequeños títulos descriptivos a la manera de acotaciones o próximos a formas más arcaicas y populares (epígrafes internos, paratextos con la lógica de la didáctica medieval), como por ejemplo: “Sonia tenía las manos rojas” (105) o “Isabel tenía que pintarse los labios” (119). Sobre esta estructura general de la novela Raquel Olea establece que se trata de un relato fracturado, de dos partes que manifiestan hablas disociadas entre sí. Al tiempo que los titulares de los diarios conducen al lector al tiempo histórico marcado por el recorrido de las luchas sociales. Sin embargo, *Mano de obra* no se trata de un relato fracturado por el hecho de tener dos partes que funcionan como una unidad en sí misma. Su propia yuxtaposición es la que conforma las características del texto. Por otro lado, si bien esos titulares podrían “llevar al lector al tiempo histórico” (2009) -como sostiene Olea- este lector no deja de ser “un lector modelo” que sea capaz de recordar, conocer este material discursivo que se glosa. Es claro que la novela posee estas dos partes diferenciadas, que esos titulares (de la primera parte) están ahí para ser leídos de ese modo; sin embargo, también con esta estructura se hace evidente un procedimiento específico: el montaje. La continuidad entre estas dos secciones está estructurada por las escenas enunciativas que se desarrollan en ambas

³ Elti, Diamela, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.

partes. Mientras que en la primera se trata de una “enunciación performativa”, es decir, que narra al tiempo que suceden los hechos: “Ahora mismo estoy diciendo que sí con la cabeza (asiento como un muñeco de trapo) y me disculpo ante el cliente apelando a mi extenso servilismo laboral” (22); en la segunda, se trata de un narrador que enuncia desde un nosotros exclusivo que habla como un integrante de la casa dando lugar entre apartados a que este narrador pueda rotar de personaje pero también desde una concomitancia entre la enunciación y el enunciado. Por otra parte, los subtítulos alusivos se comportan como una imagen, en el sentido que le diera Mitchell cuando en el marco de lo que fue el “giro pictorial” desglosa el sintagma “lenguaje visible” que expresa la idea de que la escritura convierte en visible al lenguaje. El nombre, la fecha, el lugar de estos subtítulos ofrecen una doble función: se reconoce la alusión (las referencias concretas a las que remiten esos titulares) pero al mismo tiempo se produce un desfase temporal entre la trama de cada capítulo/apartado (que refieren al contexto neoliberal) y esos titulares fechados (que remiten a las luchas obreras pasadas). El puente entre las luchas obreras referidas en los titulares y el supermercado neoliberal están allí para señalar su exclusión mutua, su incongruencia respecto al tiempo histórico (no cronológico) de la trama. Entonces, a partir de esta estructura entre el montaje de las partes de la novela que escenifican un desfase temporal entre pasado y presente, se desarrolla la diégesis de la novela.

En esta dirección, la Puesta en escena es entendida, desde su desplazamiento a la escritura, como la disposición de un espacio-escenario (en este caso, el supermercado primero y el espacio doméstico, después) en el que los personajes ejecutan determinadas acciones (culturales, rituales, teatrales) a partir de una voz enunciativa particular:

Los observo [a los clientes] llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, *orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces* (14-15 énfasis mío).

Dos elementos convergen en la trama: cuerpos y espacio. De este modo, el “súper” cobra relevancia narrativa a partir de su “representación fija” como sitio en donde los trabajadores, clientes y supervisores actúan bajo estas luces determinantes. El supermercado si bien funciona como lugar alegórico del país, la Nación, una región, que enferma aliena, destruye, etcétera; también se convierte en una zona ambigua que cuestiona estas alegorías, metáforas y/o metonimias sobre el cuerpo del trabajador

alienado, enfermo, híper-explotado. Por momentos, este sentido se interrumpe dando lugar a otras distribuciones del espacio y de los cuerpos. El supermercado se posiciona como un lugar heterotópico (en término de Foucault) porque se yuxtapone este “escenario teatral” (y se superponen otros como la representación navideña del pesebre que los personajes actúan) en el que el juego de luces y cámaras de vigilancia (que ofician de público) orquestan una suerte de teatro neoliberal donde los cuerpos diseñan sus estrategias de supervivencia:

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

Las luces son centrales en todo el relato, más allá de las reminiscencias a *Lumpérica*, lo que persiste es el carácter “escénico” que contamina la narración pero ya no en el extremo experimental de *Lumpérica* (que cierta crítica ha rotulado de ilegible, hermética, etcétera) en el que el texto se convertía en un set de exteriores de cine, comentarios y notas sobre las escenas más semejantes a indicaciones teatrales y narraciones acerca de esa representación sino desde una idea de Puesta en escena a partir de elementos más precisos. Por un lado, el montaje de la estructura y por otro, desde lo temático-formal, la actuación de los cuerpos y el punto de vista del narrador. Se narra desde una perspectiva “picada” (para usar un término visual) como si el narrador tuviera su punto de observación desde el lado de las luces o las cámaras de vigilancia al tiempo que actúa: “Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces” (16).

A pesar de la primera persona y del punto de vista “parcial” del narrador, el énfasis en las luces o las cámaras producen en la lectura el efecto de estar “viendo la escena desde arriba”. El narrador actúa frente a los clientes y éstos lo seducen. Estos personajes despliegan su cuerpo y lo tiñen de teatralidad, de allí el juego de seducción entre clientes y trabajadores que se observa a lo largo de todo el texto.

Estas actuaciones saturan los sentidos (aquellos alegóricos que mencioné anteriormente) para volverlos inestables, no fijarlos pero sobre todo des-colocar sus funciones en un tiempo y lugar. Es decir, los cuerpos actúan, se contorsionan para ejecutar funciones: de trabajadores, clientes, supervisores que rigen el despliegue de estos cuerpos:

Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo. Y resguardado en un orden precariamente sublime, doy comienzo a una forma extravagante de danza a través de la cual consigo esquivar esa mirada hiriente (27 énfasis mío).

Un baile corporal que consigue o no (el narrador resulta ambiguo al respecto) esquivar una mirada y torna paradójica la escena si partimos de la idea de que la danza o toda práctica semejante más que ocultar vuelve visible a los cuerpos. Eltit en su rol crítico, conceptualiza una idea de cuerpo en la literatura y esgrime:

El cuerpo como diseño social, como mapa de discursos que establecen construcciones de sentido, continúa imperturbable su tránsito en tanto agudo campo de prueba de los sistemas sociales (...) la literatura acopia en sus ficciones las intensidades que portan los relatos corporales y los dispone en una exacta correlación con los sistemas productivos y sus técnicas. Así, desde una perspectiva analítica, se podría aludir a una suerte de cuerpos técnicos o cuerpos funciones, en tanto actúan como los soportes pensantes y parlantes en que se van a anclar las experiencias económicas-políticas (2008: 15).

“Cuerpos funciones” dice Eltit, cuerpos que por momentos se teatralizan, por otros se automatizan (Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una <las manzanas> (55)), y por otro, se enferman. Cuerpos y teatralidad se solapan bajo las luces artificiales, a veces iluminadoras, otras, perturbadoras del supermercado y bajo esos haces los cuerpos se exponen. A medida que el narrador avanza (en un sentido figurado porque todo es expresado a partir de un presente simultáneo entre la enunciación y los eventos que se narran) el efecto de las luces lo enferman. Sin embargo, páginas más adelante este narrador niega su condición de enfermo. Porque justamente se trata de irrumpir cualquier idea de progresión (y por ende significación acabada) de los personajes.

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

Si el cuerpo del narrador se figura como un cuerpo que danza, que se automatiza, que goza, que se enferma, que mira, que muta, entonces se transforma en un “cuerpo móvil”

ya no el cuerpo que pretende Eltit que funciona como “soporte de las experiencias políticas y económicas” que se corresponden en la serie social.

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

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre (Nancy 2003: 14).

El cuerpo en tanto ocupa el extremo es abertura, escribir es el gesto para tocar sentido, por lo tanto, escribir es tocar el cuerpo en el pensamiento de Nancy. Su abertura da lugar a acontecimientos: gozar, pensar, sufrir. En este sentido, la novela lleva al límite de la propia escritura estos cuerpos expuestos. Eltit coloca a los cuerpos en el límite de una significación.

Como contrapunto en la segunda parte si bien los efectos de la luz siguen tratando de exhibir estos cuerpos, las intervenciones o desplazamientos disminuyen en el contexto doméstico y vuelven a significar, a moldear “sentidos”. Instalando una vez más el montaje entre ambas partes. En este espacio conviven los trabajadores del supermercado bajo lo que se podría pensar a partir de dos procedimientos yuxtapuestos: plasmar cuerpos en descomposición y hacer foco en la sinécdoque a partir del desempeño manual de estos empleados.

De este modo, Isabel quien trabaja con las promociones de los productos, comienza a padecer la flexibilización laboral del supermercado y junto a esto su cuerpo se transforma, su porte cambia, se encorva y su rostro se vuelve huesudo. De modo semejante, Sonia, la cajera es trasladada a la sección de pollos y su cuerpo pasa de la contaminación de los olores de los billetes, de las monedas, al olor de los pollos sanguinolentos. Ella también se transforma, primero pierde el dedo índice y luego es trasladada a la pescadería para poder continuar su trabajo. Sonia absorbe en su cuerpo todos los olores de la sangre, el pescado y también su deterioro se manifiesta en ella.

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

que el punto de vista del narrador se vuelve parcial y deja de narrar desde la visión “picada” de la primera parte.

No obstante, este narrador-empleado continúa con su perspectiva artística sobre los cuerpos pero esta vez a partir de la sinécdoque que impone el atributo manual. La mano de obra trabajadora resulta mano de obra-artista a pesar de la descomposición gradual que los personajes sufren en esta parte. Para el narrador, mientras Sonia troza pollos en la parte de atrás del supermercado y: “Allí se cursaba el espectáculo de las pirámides de pollo que Sonia, día a día, trozaba de manera cada vez más mecánica, más precisa y más bella. Uno cortes perfectos” (121-122), Gabriel el empaquetador:

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

Los productos se transforman en la mano de los trabajadores que en estado de máxima explotación y alienación adquieren un sesgo artístico, una mano de “artista popular” como describe el narrador. Estos cuerpos bajo las luces asumen su propia Puesta en escena, performativamente asisten a su función vital:

Iluminado por las luces del súper, en fila, listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios [...] Sobrevivir vestido con el signo monótono del uniforme y su marca desmesurada brillando bajo las luces de los focos del súper (150-151).

Lazzara sostiene que el cuerpo puede funcionar como lugar de resistencia. El cuerpo se representa -para Lazzara- como un “locus posible” para la “disrupción y la dislocación” del ordenamiento del mercado. Sin embargo, *Mano de obra* no representa cuerpos explotados, alienados, disciplinados sino que el montaje entre la primera y la segunda parte contribuye a irrumpir un modo de representación en el sentido de poner en correlación la serie social con la literaria. Esto significa que si en la primera parte, se figuran cuerpos móviles, evidentes y *excritos*; en la segunda, en el espacio doméstico (que siempre remite al supermercado), se figuran cuerpos que resisten desde su “mano de obra artista” que los habilita a diseñar de modo performativo su supervivencia. La novela *Mano de obra* trabaja a partir de una perspectiva marginal que visibiliza un carácter artístico de los cuerpos como un mecanismo de “acción en la resistencia” frente al poder neoliberal que conforma el escenario del supermercado.

Finalmente, la Puesta en escena funciona como una figura privilegiada que permite destacar “el acontecer de los cuerpos” bajo una impronta artística: cuerpos que danzan, realizan actuaciones, entran en trance y se hacen visibles bajo alguna exposición que exalta sus anomalías.

Bibliografía

- AA.VV. *Nomadías*. Serie monográfica dedicada a Diamela Eltit. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.
- BLANCO, Fernando, “poéticas y prácticas de la alienación en *Mano de obra*”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos, 2009.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.), *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos, 2009.
- CARREÑO, RUBÍ, “Mano de obra, una poética del (des)centramiento”. En *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo, 2003.
- DANIEL, NOEMÍ, “El supermercado nuestro de cada día: Literatura, traición y mercado alegórico”, en *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo de 2003.
- Eltit, Diamela, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2002.
- ELTIT, Diamela, *Signos vitales, escritos sobre literatura, arte y política*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia, “Dimensiones de lo impersonal en la cultura contemporánea”. En *Badebec* VOL. 5 N° 10 (Marzo 2016).
- Lazzara, Michel. “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de Obra* de Diamela Eltit. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos. 2009. 155-164.
- LÉRTORA, Juan Carlos, *Un poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile: Cuarto Propio, 1993.
- LLANOS, Bernardita (ed.), *Letras y proclamas: la estética literatura de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2015.
- OLEA, Raquel, “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por lo patria* y *Mano de obra*. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos, 2009.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós, 1998.
- RICHARD, Nelly (s/d). Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema. En Proyecto Patrimonio, archivo Diamela Eltit.
- RICHARD, Nelly, “La memoria compartida”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid: Nuevos hispanismos, 2009.
- RICHARD, Nelly, “Tres funciones de escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación, en Lértora, Juan Carlos (1993), *Un poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile: Cuarto Propio, 1993.