

¡Qué melocotones y qué penumbras!

Enid Álvarez

A las flores del mall: Irene, Paula y Ale

¡Familias enteras haciendo la compra
por la noche!
¡Pasillos repletos de maridos!
¡Esposas en los aguacates y niños en los
tomates!
Y, tú, García Lorca,
¿qué hacías allá abajo junto a las sandías?

“A Supermarket in California”, Allen Ginsberg

Diamela Eltit¹ no es una desconocida para las lectoras y lectores de DEBATE FEMINISTA,² sus colaboraciones han aparecido en distintos volúmenes y sus textos literarios han sido objeto de comentarios críticos por algunas de nuestras colaboradoras. Aprovecho que en esta oportunidad el tema central de la revista es el trabajo, para incluir un comentario sobre su novela más reciente: *Mano de obra*.³ A partir del título se advierte el juego que la autora establece entre la ausencia y la presencia; la elipsis es el recurso retórico que le permite hacer más audible el adjetivo que falta: “barata”. La capacidad manual de los trabajadores es admirable, pero su trabajo se ha convertido en una mercancía devaluada, entre otras razones porque la oferta sobrepasa por mucho a la demanda, como lo demuestra el ejército de desocupados que empieza a concentrarse alrede-

¹ Chile (1949), es autora de las siguientes novelas: *Lumpérica* (1983); *Por la patria* (1986); *El cuarto mundo* (1988); *Vaca sagrada* (1990); *Los vigilantes* (1994); *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002).

² Ver *debate feminista* vols. 9 (marzo 1994) y 21 (abril 2000).

³ Eltit 2002.

dor del supermercado. La mano de obra no es una mercancía excepcional, sino otro objeto de consumo más.⁴

El cuerpo-mercancía es un bien de consumo que ha de cotizarse en el mercado, en este caso las hileras de hombres y mujeres “buscando trabajo, por horas, sin anteponer ni las más elementales condiciones” (p. 135), muestran una asimetría a favor de las empresas. El súper está configurado como un campo de batalla, un espacio de enfrentamiento donde se libra una guerra a muerte en todos los niveles. Los trabajadores se enfrentan los unos a los otros en un combate feroz: los clientes actúan como una jauría, son vándalos que se sienten con el derecho de perseguir, asediar, desquiciar, atormentar y amenazar a los empleados; sus insultos perforan los oídos y agujerean los cuerpos de los empleados. La clientela del súper es heterogénea y se divide en distintos tipos de clientes que se pelean entre sí. Los empleados a su vez se pelean entre ellos y reproducen en su casa la estructura de dominación que impera en el súper. Los desempleados son una amenaza para los empleados y la gerencia, que no respeta los límites, entra “en una batalla definitivamente monetaria en contra de nosotros, exigiendo hasta lo indecible, imponiendo más y más funciones [...]” (p. 163). Esta imposición de demandas cada vez más exorbitantes y extremas desestabiliza a los sujetos que las viven, en los niveles individual y colectivo. La locura, la enfermedad son las protestas del síntoma que se inscribe en un sistema simbólico en el que el maltrato, la deshumanización, los procesos de animalización y destitución subjetiva reaccionan, se abreaccionan, como dice Kristeva.

El otro lado del límite son las impurezas que aparecen en el texto: la mierda, los orines, la saliva, el vómito, las lágrimas y la sangre, las huellas que van dejando los personajes a su paso. Se trata de los desechos que caen para que ellos puedan vivir. Hasta que, como señala Kristeva, de pérdida en pérdida ya no les quede nada.⁵ Lo que la maquinaria opresiva

⁴ La excepcionalidad de Gabriel lo convierte en una especie de “artista del empaque”: “Se sostenía en el trabajo por su habilidad desmesurada con los empaques. Depositaba la fruta en las bolsas de una manera verdaderamente científica: los plátanos, [...] Con una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta en un espectáculo. [...] sus manos trazaban una suerte de malabarismo [...] Su manera de empaquetar causaba conmoción en los clientes del súper. Su don, como decían las cajeras (p. 127). Si el artista del hambre de Kafka, era “un estorbo camino a los establos”, el artista del empaque de Diamela Eltit además de ser un sudón (su don) es un estorbo camino al estacionamiento. Sonia, por su parte, no solamente es eficaz y rápida como una máquina, además ella es una “artista con las cuentas”.

⁵ Kristeva 1988.

busca y consigue es desechar estos cuerpos abyectos para sustituirlos por otros sanos y fuertes que terminarán como los primeros al otro lado del límite.

Lo que define al “nosotros” es, en primer lugar, la inclusión o exclusión en el mercado de trabajo y el circuito del consumo. La violencia que signa estas relaciones no da lugar a una cohesión más amplia. La mano de obra está sometida a una lógica de desarticulación de todas las referencias que antes les habían permitido a los trabajadores crear tejidos sociales. Es significativo el hecho de que el único vínculo en la novela sea el que se da entre la madre (Isabel) y su bebé. Los gritos del bebé abandonado se escuchan a lo largo de todo el texto sin que nadie escuche su desamparo. Los padres arrojan a sus hijos como animales al baldío. Sus gritos horadan los pasillos del súper. Son bestias salvajes: asaltan, rompen, violan los plásticos que protegen a las muñecas, disparan, ensucian, jalan, aniquilan y lo rompen todo.

Los adultos no pueden hacerse cargo de sus hijos porque tampoco ellos pueden asimilar la amenaza exorbitante que los cerca desde afuera y desde su propio interior. La suciedad y la enfermedad encarnan el dolor y el horror que ellos padecen. La abyección, tal como la describe Kristeva, es una especie de torcedura de la afectividad. Es una contradicción que no se resuelve porque “eso” intolerable repele y atrae al mismo tiempo. Ella ilustra la tensión y el desgaste de estas fuerzas en conflicto a través de la imagen del guante al que le han dado vuelta. La imagen se ajusta perfectamente porque, en efecto, los personajes de la novela aparecen dados vuelta, como si fueran un guante; ellos saben que están con las tripas al aire, con sus entrañas expuestas, así es como se siente el narrador. Él se da cuenta de que ya no habita dentro de sí mismo: “Estoy enteramente afuera, dado vuelta”(p. 73). En este esfuerzo por tirar hacia fuera lo que no soportan ya, los personajes vomitan, mean y escupen.⁶ Tratan de echar su asco para afuera, pero al expulsar lo intolerable se expulsan a sí mismos también. Caen junto con su vómito, su sangre y su mierda. Se abyectan, es decir se

⁶ Gesto de desprecio que se condensa en el verso de Lorca: “Os escupo en la cara”. A la pregunta inicial de Ginsberg, en su poema “Un supermercado en California”, “y tú García Lorca ¿qué hacías allá abajo junto a las sandías?”, el texto de Eltit pareciera responder que Lorca está allí para recordarles su desprecio. ¿Y los niños en los tomates? Pues ahí están: “devorados por una alergia que los deforma aún más y los enrojece (como tomates)” (p. 23), se duermen y sus padres se los llevan por fin.

avientan al vacío o los avientan al vacío,⁷ como ocurre al final de la novela cuando se quedan sin empleo.

El traidor (Enrique) consigue la expulsión de aquellos que habían logrado sobrevivir a las condiciones de trabajo extremas. Sin trabajo y sin casa se dirigen a su nuevo destino, convertidos en nómadas, arrojados a la aventura de construirse un territorio. El exilio no es necesariamente de signo negativo. Este final abierto no excluye la posibilidad del extravío como una salvación. En la figura del nómada, tal como la conciben Eltit y Kristeva, hay cabida para la productividad: “Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado —dice esta última—. Es un viajero en una noche de huidizo fin. [...]. Y cuanto más se extravía más se salva” (Kristeva 1988: 16). El gesto del arrojado en este caso es separarse. Esta separación es parte de una estrategia colectiva y tematiza tanto la presencia del vacío como el tópico de la disolución, dislocación y desmembramiento en el cual confluyen todos los elementos de la narración (el discurso, el cuerpo, etc.).

Interesa la mano que, separada del cuerpo, funciona casi de manera autónoma, muchas veces como si de una prótesis se tratara, como es el caso, otra vez, del Controlador de Calidad, quien parece poseer además de un ojo biónico, una mano mecánica: “Pero aun así, actúo con la maestría clásica de la palma de mi mano para conseguir que mi espalda se incline en exactos 90 grados hacia los vértices...” (Eltit p. 14); las manos sucias de los clientes que desorganizan, destrozan, mezclan, confunden y revuelven las mercancías introducen el caos y la amenaza de la disolución de las fronteras entre limpieza y suciedad; las manos que acarician la mercancía con devoción fanática como parte de un ritual religioso que apunta a una

⁷ El Controlador de Calidad, que tiene la función de narrar la primera parte del relato, fantasea con una escena de defenestración: “Como si me lanzaran al vacío desde una oficina del segundo piso con la cabeza en picada hacia el cemento. Ah, el brillo áspero del cemento auspiciando el estrépito óseo de mi cráneo final” (p. 17). Relaciono esta imagen con el montaje que hiciera Ives Klein de una fotografía realizada por Harry Schunk titulada “El pintor del espacio lanzándose al vacío”. Es interesante destacar el hecho de que Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) se tiró al vacío. Como parte de su Acción 6 incluyó un pollo al que sacrificó con un cuchillo. Esto tiene que ver con una “simbiosis litúrgica de la nutrición y de la muerte” (p. 54). Este artista formó parte del movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970. El nombre Aktionismus remite a “la acción como brutal oposición al verbo, al lenguaje, a la palabra, al pensamiento, ruptura con el arte como contemplación, arte como reflexión, arte como conocimiento. Total rotura del espejo y del mirar, del carácter especular del arte, de su condición como superficie especular [...]”. Ver Soláns 2000: 11. Hay más de un guiño al accionismo vienes en el texto de Eltit.

“mística contaminada”; las manos hábiles de los pillos que se introducen con el propósito de robar y que permanentemente están poniendo a prueba el sistema de vigilancia y la posible fragilidad de la ley. Interesa particularmente la mano abyecta de Sonia, mano precisa y veloz que ejerce la violencia sobre la carne, la de los “otros” (en la carnicería, pollería y pescadería) y sobre la propia, en una especie de clímax del horror. El cuerpo se presenta como campo de acción artística, acción agresiva cuando Sonia, la trozadora de pollos se mutila “con el filo de su propia hacha”. Su dedo se mezcla y confunde con las patas trozadas de los pollos en una especie de equivalencia o simbiosis.

La fetichización del cuerpo está sugerida desde el título. Los empleados que ofrecen su mano de obra barata, tanto los que trabajan por salarios bajos en condiciones de explotación inhumana, como los que están llamados a sustituirlos cuando aquéllos no den para más, son un segmento de una población más amplia y heterogénea, un fragmento de una unidad mayor. Representan esto que Eltit llama “lo lumpen”. Quizás valga la pena recordar que lo “lumpen”, lo “sudaca” o “cuartomundista” son metáforas para designar resquicios en los que emerge aquello que se escapa a la socialización. Lo lumpen encarna los espacios rebeldes, no socializados, al interior de la sociedad. Pueden ser también zonas no socializadas en los distintos cuerpos, por lo que es claro que no se trata exclusivamente de clases sociales o grupos. De lo anterior se deduce que lo lumpen puede estar en cualquier lugar como lo “plebe”, de Foucault. Este último considera “lo plebe” como el anverso y el límite del poder, porque siempre existe lo no apresable, lo que se resiste:

Hay de la plebe en los cuerpos y en las almas, en los individuos, en el proletariado y en la burguesía, pero con una extensión, unas formas, unas energías, unas irreductibilidades distintas. Esta parte de plebe no es tanto lo exterior en relación con las relaciones de poder, cuanto su límite, su anverso, su contragolpe; es lo que responde en toda ampliación del poder con un movimiento para desgajarse de él; es, pues, aquello que motiva todo nuevo desarrollo de las redes de poder.⁸

En el texto de Eltit, lo plebe o, como ella prefiere llamarlo, lo “sudaca” estaría representado en los trabajadores del supermercado sobre cuyos

⁸ Foucault 1980: 167.

cuerpos fragmentados se ejercen distintas formas de violencia. Estos elementos disruptivos se encuentran fuera y dentro de uno mismo. Si bien todos los personajes experimentan amenazas tanto internas como externas que rebasan los límites de lo tolerable, es Sonia la que quizás lo vive de manera más dramática.

Cuerpo y escritura se articulan a través del fragmento que para Eltit es la manera de no colonizar su objeto. Su intención codificada es la de no configurar imágenes totalizadoras. Ella ve en la escritura fragmentada un recurso que le permite escapar de la totalidad, del monologismo y hasta del riesgo de hablar por el subalterno. Considera que el fragmento le permite abrir una vía para no obturar esta voz y ha declarado en distintas entrevistas que no le interesa configurar “cuestiones enteras”, sino como ella misma dice: “algo muy ametrallado”.⁹

Esta escritura fragmentada es sintomática de los cambios sociales que el texto tematiza. Néstor García Canclini llama la atención al hecho de que “lo fragmentario es un rasgo estructural de los procesos globalizadores [...] lo que suele llamarse globalización —según este autor— se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas”.¹⁰ El texto en cierta medida intenta captar lo que se presenta “como fugitivo en el desorden global”, intenta también atrapar aquello que se presenta como fugitivo en el desorden pulsional (la carne o el ojo que palpitan). Para atrapar un poder diseminado, evasivo e inmanejable sólo cabría aproximarse a través de narraciones y recurriendo a imágenes. A partir de lo anterior cabe formular la siguiente pregunta: ¿cómo se sitúan los empleados del súper dentro de las coacciones neoliberales para desde su posición subalterna y marginal, desviarlas o incluso utilizarlas para trazar en ellas sus propios itinerarios?; ¿cómo hablar de las destrucciones con la palabra?¹¹

La filiación de Eltit con el proyecto del accionismo vienés de una estética negativa es evidente. Mediante un lenguaje que es acción al mismo tiempo (o sea, es performativo) se buscaría romper las identidades cons-

⁹ “Sumergirse en el accionismo vienés requiere el lenguaje de las acciones: un lenguaje que, con el propio tiempo de la acción, con la propia physis del cuerpo, se rompa, explote, se hiera, se coagule, fluya, se paralice o se precipite como una metralla.” Soláns 2000: 9.

¹⁰ García Canclini 2001: 49.

¹¹ Para mayores precisiones en torno a la estética negativa ver Soláns 2000.

truidas “en el espejo de una realidad que aprisiona lo subjetivo”; desde esta posición para que la subjetividad quede libre sería necesario romper los límites. Este espejo roto se tematiza en el texto en múltiples referencias a quiebres, superficies trozadas, etc. En buena medida, Eltit “sustenta en la violencia de sus imágenes” toda su provocación. El cuerpo de los personajes es una especie de espejo negro para la mirada, donde el/la lector/a se lee y se contempla con todas sus contradicciones. El texto se desplaza de este registro subjetivo a las consecuencias políticas de estas pulsiones entre Eros y Tánatos.

En el texto se escenifica la crisis del contrato social (contrato sexual). Los personajes insisten en señalar la ausencia de un pacto que regule los intercambios laborales como fuente de las opresiones e injusticias que padecen, éste a su vez es una especie de metonimia que apunta a otras rupturas de las que, ésta en particular, sería una derivación o consecuencia: “Por eso nosotros no teníamos contrato”, denuncian los trabajadores, “para que jamás se formara un sindicato”(p. 89); “Ni siquiera lo hicieron completar un solo documento porque el papel de despido lo teníamos que firmar cuando nos contrataban” (p. 90). Esta ruptura de los pactos se tematiza en el texto a través de numerosas figuras que connotan cortes, quiebres, dislocación, desmembramientos y dislocaciones que nos remiten de nuevo al tema de la fragmentación en todos los niveles: del tejido social, del sujeto, del discurso, del espacio, de los contratos, etc.¹²

En una sugerente lectura que hace Eltit del Marqués de Sade, la escritora chilena dice algo que resulta iluminador para la interpretación de *Mano de obra* y que vale la pena citar. Según ella, Sade: “pone en evidencia la

¹² Uno de los tres llamados “recursos de emergencia” que aparecen en el texto, es la historia del movimiento obrero. Los fragmentos de la primera parte llevan títulos como: El proletario, El obrero gráfico, etc. Estas alusiones remiten a “cuerpos en estado de rebeldía”, erotizados por la fuerza libidinal puesta en la lucha por sus derechos. Es claro que estas luchas, como bien señala Nellie Richards, se representan en el texto como una gesta heroica. Richards destaca el “alto contraste” entre las tramas épicas del ayer y “las mezquinas parodias que sobreviven hoy”. Eltit recurre a la técnica del collage para insertar estas referencias con las que pone a dialogar el centro (el corpus textual propiamente dicho) con los márgenes (pienso en estas alusiones como un encuadre del texto en sí). Es muy interesante, pero por razones de espacio no me es posible extenderme más en este tema. Lo trabajo más ampliamente en la investigación que estoy haciendo, sin embargo, no quiero cerrar este paréntesis sin destacar el hecho de que este recurso le sirve a Eltit para varios fines, entre otros el poner en cuestión el supuesto fin de la Historia.

tecnología de la crueldad que se produce a partir del ejercicio de una economía hiperracional. Un martirio que está inserto en la matriz de un desviado programa político que parece asegurar que existe una profunda relación entre los poderes hegemónicos y un extenso remanente libidinal”.¹³ Me parece justo decir que Eltit también se aboca a poner en evidencia la tecnología de la crueldad, que se relaciona con el reverso de los códigos religiosos, morales e ideológicos. Se da una tensión entre la hiperracionalidad de la economía y la irracionalidad de las pulsiones. A lo largo de mi lectura, hemos seguido las múltiples formas del “martirio” que aparecen en el texto: aquellas que se imponen desde fuera por los poderes hegemónicos, como pueden ser el racismo, el sexismo, la exclusión etc. A estas formas externas del martirio se oponen las internas que, paradójicamente, son de signo positivo para la autora, porque son formas de resistencia, maneras en que el sujeto se sustrae al poder. Estos actos de auto-destrucción o “martirio” autoimpuesto funcionan en el texto como escenificaciones de lo lumpen dentro de cada uno. El cuerpo-máquina se rebela como un cuerpo indócil, un cuerpo no domesticable que alberga en su interior lo plebe, lo sudaca, que palpita y se estremece. Pareciera que el dolor fuera una forma de experimentar un cuerpo anestesiado, como se desprende de las siguientes declaraciones de la chilena: “El desgarramiento del cuerpo, cuando es asumido libremente, provoca más bién una extrema felicidad”.¹⁴ Lo anterior formaría parte de ese remanente libidinal que el texto de Eltit (lo mismo que el sadiano) ponen en juego.

Más allá del goce sádico o masoquista, que permite a los sujetos experimentar el dolor como una elección, están las formas de opresión y martirio impuestos. Los trabajadores experimentan ambos. Sus cuerpos son el punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales, escenario de una cadena de conflictos. Me interesa centrarme en la desprotección de los cuerpos en tiempos de ruptura del pacto social. La tecnología de la crueldad se establece a través de la disciplina corporal que intenta hacer de ellos cuerpos dóciles (cuerpo-máquina), a través de la repetición mecánica y de la vigilancia. Quizás uno de los aspectos más funestos de este

¹³ Eltit 2001.

¹⁴ Ver: “Diamela Eltit:...” 1983. El desgarramiento del cuerpo al que alude se produce en *Lumpérica*, pero me parece válido para *Mano de obra*, por eso lo he sacado de su contexto original.

ejercicio de crueldad es que genera tensiones, angustias, impotencia y en la medida en que, como dice García Canclini, David no sabe dónde está Goliat, todas estas energías se convierten en un odio dirigido hacia la propia persona. Con mucha facilidad los empleados se prestan para convertirse en verdugos de sus otros compañeros y sobre todo de sí mismos. Los trabajadores pierden su conciencia de clase, pierden la confianza en su poder como agentes de cambio y viven enfrentados los unos a los otros. ¿Quiénes son los responsables del exceso que lleva a la destrucción de cada una de las normativas?, se pregunta Eltit. “Pues las normativas mismas: la familia, la política, la iglesia, la ley, el dinero son los agentes del dolor, los profanadores”, en Sade lo mismo que en Eltit. Es interesante ver cómo se registran en este texto los cambios sociales tomando como eje la crisis del contrato social y la crisis del contrato sexual y siguiendo las huellas de los profanadores y las rutas de los martirios.

La manera en que el tiempo actual (neoliberalismo en su etapa globalizadora) se hace visible en el texto es a través de su encarnación en un espacio emblemático: el supermercado. Este mega mercado puede considerarse como una alegoría o un desplazamiento metonímico del “mall” o centro comercial, ya que ambos son producto de la misma lógica. Tanto el supermercado como la casa donde habitan los trabajadores (cada quien en su celda), son espacios de tránsito y no de permanencia. Hacia el final del texto, la empresa los despide a todos. Los personajes pierden su trabajo y su casa. Los personajes quedan a la intemperie, errantes. Los vínculos frágiles que los mantienen unidos, sin rumbo fijo, apuntan a una red de relaciones rotas. La casa y el trabajo son lugares de tránsito que no dan permanencia ni confieren un sentido de identidad.

El supermercado es el lugar en el cual el capitalismo tardío despliega todos sus mecanismos. Se trata de un espacio homogeneizador, en el que pareciera escenificarse el ideal de la globalización y producir los mismos efectos. Se rumora que “En los diversos súper pasaba lo mismo”. Por lo tanto, no tiene sentido pelear contra aquello. “En todas partes sucedían las mismas tropelías” (p. 107).

La ira de las pupilas

En el supermercado se despliegan de manera bastante evidente los poderes que el sistema ejerce, tanto sobre el universo simbólico, como sobre el real. En el primer caso, el dominio se ejerce mediante la seducción de los objetos

y la erotización de la mercancía;¹⁵ en el segundo, el dominio se ejerce a través del control sobre los cuerpos. La “física” del poder se hace efectiva por medio de técnicas de vigilancia. El ojo del amo controla e inscribe los efectos de su mirada en los empleados creando un ambiente persecutorio. La persecución constante genera a su vez un clima de desconfianza mutua, es el caldo de cultivo de la figura del delator y en última instancia está en la raíz del brote psicótico del narrador de la primera parte. Este personaje incorpora la vigilancia y sufre delirios de persecución. La locura contamina su discurso, introduce el desorden en un espacio dominado por una razón cuantitativa, más adelante irán apareciendo otros agentes desestabilizadores del orden, la limpieza y la eficiencia: los orines, la mierda, las babas, el vómito y la sangre son los signos o huellas de lo humano que se resiste a la domesticación.

El aparato disciplinario perfecto, ha dicho Foucault, permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente. A nivel arquitectónico, este punto central que lo iluminaría todo y hacia el cual todo convergiría, es el panóptico. La disposición del espacio al interior del súper responde a la necesidad de los consumidores de desplazarse sin dificultades y de tener a la vista toda la mercancía: “[...] entre las líneas intensas de los pasillos y la obsesiva reglamentación de los estantes [...]” (p. 38); “[...]me mantiene exhausto y vencido ante la impenetrable linealidad de los estantes [...]” (p. 47); “[...]sigo acomodando la manzana tras un orden seriado y agotadoramente perfecto. Otra manzana gracias a mi oficiosa mano ocupa su sitio [...] el único recurso que me resta es implorarle a esta (última) manzana que, por piedad, me devuelva mi salud perdida” (p. 58). La organización del espacio es importante porque encauza la conducta de los cuerpos.

¹⁵ El consumo es la nueva religión: “Es increíble. Definitivamente increíble. Tocaban los productos como si rozaran a Dios. Los acarician con una devoción fanática (y religiosamente precipitada) mientras se ufanan ante el presagio de un resentimiento sagrado, urgente y trágico. Es verídico. Estoy en condiciones de asegurar que detrás de estas actitudes se esconde la molécula de una mística contaminada”(p. 15). Con el pretexto de celebrar la Navidad y el Año Nuevo, la tienda abre 24 horas, se trata de una fiesta pagana, unas bacanales desenfadadas. La multitud animalizada aparece como una “fiera”, sus “rugidos” ensordecedores llenan el espacio, “aúlla su apetito” desenfadado que los lleva a engullirlo todo: “la fauce es estratégica. El colmillo, su filo irregular en medio de un hambre prolongada” (p. 71): “hambre externa e insaciable, apetito ultraestimulado. La bodega se llena y se vacía y se colma, el perro mecánico ladra gracias a la “potencia” (de su batería); la muñeca está “agotada” (se refiere a sus pilas); parece “desfallecida”.

Las máquinas de observar, multiplicadas a lo largo de esta superficie, garantizan que todo el mundo esté donde debe estar y haciendo lo que tiene que hacer. Se trata de una vigilancia jerarquizada, continua y funcional. Una vigilancia como ésta es una suerte de estructura laberíntica donde los unos vigilan a los otros. Se hace necesario controlar al que controla. Lo insidioso de este poder es que “al ser más físico pareciera ser menos corporal”, no tiene necesariamente que recurrir a la fuerza, porque la persona que está sometida a la mirada vigilante reproduce por su cuenta las coacciones del poder.¹⁶ El panóptico garantiza el funcionamiento automático del poder y disocia el ver del ser visto. La maquinaria de observación crea asimetrías y desequilibrios de poder, un poder cruel y sabio, como señala el ya mencionado Foucault.¹⁷

El narrador de la primera parte pertenece a la periferia del panóptico: a la vista de todos, él se encarga del control de calidad de los productos. Su supervisor inmediato lo vigila también desde ese anillo periférico. Pero conforme se asciende en la escala jerárquica, los observadores se van invisibilizando, el punto de origen se va difuminando, sus contornos se hacen imprecisos. Ellos lo ven todo desde el espacio privilegiado de la torre, pero a ellos no los ve nadie. David no sabe dónde está Goliat; David no puede ver a Goliat.

Fuera del supermercado, el espacio privado de la vivienda es otra “jaula cruel y sabia” que, sin tener una torre central, reproduce todas las opresiones del súper. Aunque todos ven a Enrique, nadie puede suponer su traición. Otra vez estamos en donde aparece lo visto y lo no visto... La transparencia es sólo aparente, detrás del plástico aparece:

La configuración de una ventana tramposa que vela la calidad de los productos. Ah, cómo podría ahora aludir a la presentación de los alimentos. El plástico es fatal (aunque claro, extraordinario el plástico). Yo sé cómo, allí mismo, debajo de la materia contaminante del plástico, los alimentos están entregados a un desatado proceso bacteriano (p. 54).

¹⁶ Foucault 2004: 206.

¹⁷ Según señala el autor, el panóptico, además, “es un lugar privilegiado para hacer posible la experimentación sobre los hombres, y para analizar con toda certidumbre las transformaciones que se pueden obtener de ellos.”(2004: 207). Es significativo el hecho de que en la segunda parte, a través de la voz narrativa, se formule una acusación contra su líder en los siguientes términos: “Nosotros, los últimos sobrevivientes, sólo habíamos servido a Enrique como un campo humano para una cruel experimentación, apenas unas cuantas ratas apesadas para ser utilizados en una experiencia clandestina” (p. 171).

Lo que se esconde detrás de la imagen de transparencia, limpieza y orden es el fraude, la manipulación y el engaño: “Claro que se trata de un fraude. Pero qué”. (p. 28); “[...] que dejen tranquilos los contornos fraudulentos de los productos [...]” (p. 29); “Tenía que velar para que los pollos, alineados bajo una luz mentirosa y abiertamente manipulada, brillaran con un frescor malsano” (p. 120); “Iluminados por las luces del súper, en fila listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios. En fila, percibiendo que ellos también tenían los días contados, que se trataba de una trampa...” (p. 151). No obstante, el ojo mecánico tiene sus limitaciones. Solamente una “mirada esquiva, diagonal y abiertamente descentrada” (p. 25) puede penetrar por los resquicios, por los bordes y por los pliegues para poder trabajar con el fragmento. De esta manera, el fragmento queda ligado a la movilidad de la búsqueda. Tal como propone Blanchot, este fragmento se articula a un pensamiento nómada o viajero que se realizaría mediante afirmaciones separadas y que no son totalizables.

El capitalismo en su etapa actual aparece como este poder ilegible, diseminado y evasivo. El tema del contrato aparece una y otra vez, los trabajadores denuncian las arbitrariedades a las que son sometidos sin que haya ninguna instancia de apelación. Sin que sus demandas se escuchen siquiera. Los clientes son los amos inmediatos con derecho a maltratarlos, pero los amos se multiplican y en el nivel simbólico el punto central que lo ilumina todo y hacia el cual todo lo sabido converge, la máquina perfecta de observar es el Dios persecutorio que posee e invade el cuerpo, el alma y la mente: “el bastardo sin Dios, y yo cargo a mi propio Dios incrustado en la ingle como una garrapata el cerdo” (p. 64).

La percepción visual supone construcción, es decir, vemos lo que construimos y no necesariamente lo real. Donde más dramáticamente se aprecia esta disociación entre la realidad y su construcción o la mirada como organizadora de la experiencia es en la escena de la destitución. Enrique como líder cuando traiciona al grupo, y el encumbramiento de Gabriel, su sucesor. Basta que Gabriel asuma la investidura del poder para que de inmediato asuma la expresión corporal y el tono de mando que impresiona al grupo. Estos quedan fascinados ante su supuesta seguridad: “Lo miramos extasiados y anhelantes porque ahora nos percatábamos de que Gabriel en realidad se veía mucho más alto (como si hubiera crecido mágicamente en las últimas horas [...] ahora lo notábamos gracias a la luz natural) un poquito más blanco que todos nosotros. Ah, sí, él tenía el porte y tenía la presencia...” (p. 175). El cuerpo de Gabriel se semantiza, ad-

quiere todo el vocabulario y la gestualidad que corresponde en el imaginario colectivo al sujeto que dirige, al líder.¹⁸

Hay un gran contraste entre estas miradas cargadas de sentido y la mirada vacía de la cámara o la de los personajes, a partir del momento en que se inician en el consumo de la cocaína. ¿Dónde hay una mirada que sostenga? Quizás en los márgenes del texto, en estas referencias ametralladas que no arman un discurso coherente ni totalizador sobre el movimiento obrero, pero que permiten apreciar estos pedazos como una forma de capital invertido en símbolos, susceptibles de ser desplazados, acrecentados o perdidos. Estos síntomas de lo que ha producido la historia: huelgas, periódicos, etc., representan lo lumpen, lo no domesticado a partir de lo cual quizás sería posible desautorizar los poderes actuales y construir otros que los puedan enfrentar. Al traer a la memoria fragmentos, frases, apenas, del archivo de las luchas obreras, se sugiere una genealogía política y moral. Eltit no analiza los fracasos, tampoco los éxitos, porque no le interesa dar lecciones. La escritura es un gesto de agujerear el monologismo del poder. Al traer estos recuerdos a la memoria, ¿se espera que éstos resuenen?, ¿que activen algo? ¿Para qué traer lo rechazado de vuelta? Pareciera que Eltit, como Kafka, quisiera lograr una asamblea de todos los perros. Como si ella también quisiera “hacer que por la amenaza de todos los dientes se abra el hueso” y que luego los despidiera a todos para después sola, absolutamente sola, “sorber el tuétano. Esto suena a monstruosidad, es casi como si no quisiera vivir del tuétano de un hueso, sino del tuétano de la perrada misma. Pero es sólo un símil. El tuétano del que se habla aquí no es alimento, es lo contrario: es veneno”.¹⁹ ●

¹⁸ Enrique se destaca por su estatura y por el color de su piel. Los conflictos raciales se escenifican en el resentimiento de su superior inmediato, quien aprovecha su posición de dominio para someter a Enrique a humillaciones y atropellos. Desde la perspectiva ideológica de sus compañeros, este “culiado es negro y chico. Un enano culiado y acomplejado”(p. 103). En cambio, Enrique: “era alto, más alto que cualquiera de nosotros. Su piel era mucho más blanca”(p. 102); “era alto, más blanco, más entero, más visible, más persona”(p. 114); “Nuestro Enrique, era alto blanco, ceñudo...” (p. 173). El racismo como forma de la violencia y de la exclusión aparece sobre todo en la oposición entre Enrique y Gabriel. Al final, la mirada fascinada del grupo organiza la experiencia de manera tal que todos se instalan en una especie de ceguera colectiva. Ven lo que quieren ver.

¹⁹ Kafka, 1999, “Investigaciones de un perro”.

Bibliografía

- Anónimo, 1983, "Diamela Eltit: Los rostros de la marginalidad" <http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm>, entrevista publicada en *Apsi*, núm. 131, noviembre-diciembre.
- Eltit, Diamela, 2001, "El Marqués de Sade: olvidadlo todo, perdonadme, liberadme", en <http://www.letras.s5.com/Arteltit3.htm>, publicado en *El Mercurio*, 14 de enero.
- Eltit, Diamela, 2002, *Mano de obra*, Planeta, Santiago.
- Foucault, Michel, 1980, "Poderes y estrategias", en *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, pp. 153-174.
- Foucault, Michel, 2004, *Vigilar y castigar*, Siglo Veintiuno, México.
- García Canclini, Néstor, 2001, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires.
- Kafka, Franz, 1999, *La muralla china. Cuentos, relatos y otros*, Alianza, Madrid, pp. 209-247.
- Kristeva, Julia, 1988, *Los poderes de la perversión*, Siglo Veintiuno, México.
- Soláns, Piedad, 2000, *Accionismo vienés*, Ed. Nerea, Madrid.