

Los colores de la sociedad ignorada, la transexualidad, la indigencia, la locura, son vistos a través de la obra de las transgresoras Diamela Eltit y Paz Errázuriz. En ella, las posibilidades de lo que no es *legítimo* conmueve desde los linderos del cartel, la fotografía, la palabra escrita y narrada en lo no valedero, lo esquizoide, lo de por sí liberado. El grupo Cans (Colectivo Acciones de Arte), del que Diamela Eltit es parte fuera de los marcos institucionales, amplía los códigos hacia una reflexión política. Paz Errázuriz, en sus fotografías de pordioseros, pacientes de sanatorio, familias constituidas por transexuales y travestis, plasma la necesidad comunicativa, la carencia y el vacío de una sociedad que se balancea en ese columpio presuntamente eliminado de la realidad. La necesidad de comunicación, de afecto, de vínculos, hace que el trabajo solidario de ambas autoras con estos seres excluidos se vuelque hacia lo literario.

**Carmen Hernández** (Santiago de Chile, 1957). Es investigadora en arte latinoamericano, con experiencia curatorial y museológica. Es licenciada en Artes Plásticas (UCV, 1994), Magíster en Literatura Latinoamericana (USB, 2000) y Doctora en Ciencias Sociales (UCV, 2008). Fue directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Es coordinadora adjunta al Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales del Centro de Investigaciones Postdoctorales (Cipost) de la UCV. En 2008 recibió Mención Honorífica del Premio Municipal de Literatura 2008, género Investigación Social, por su libro *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*.

**ESTUDIOS**  
**SERIE ARTE**



Monte Ávila  
**ESPA**  
Editores Latinoamericana CA

**CULTURA**  
Cesión Aléjico  
**MISIÓN**  
**SOCIALISTA**

**Carmen Hernández**

**Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz**

# Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz

Urgencia y emergencia  
de una nueva postura artística  
en el Chile postgolpe (1983-1994)

**Carmen Hernández**



Monte Ávila Editores Latinoamericana





**ESTUDIOS**  
**SERIE ARTES**

**Insubordinación:  
Diamela Eltit  
y Paz Errázuriz**

**Urgencia y emergencia  
de una nueva postura artística  
en el Chile postgolpe (1983-1994)**



**Carmen Hernández**

**Insubordinación:  
Diamela Eltit  
y Paz Errázuriz**

**Urgencia y emergencia  
de una nueva postura artística  
en el Chile postgolpe (1983-1994)**

República Bolivariana de Venezuela  
**Monte Ávila**  
  
Editores Latinoamericana CA

1ª edición, 2011

IMAGEN DE PORTADA  
Carolina Marcano

DIAGRAMACIÓN  
Henry Mendoza

CORRECCIÓN  
Alí Rubén Molina

© MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA, C.A., 2009  
Apartado Postal 1040, Caracas, Venezuela  
Telef. (0212) 485.0444  
[www.monteavila.gob.ve](http://www.monteavila.gob.ve)

Hecho el Depósito de Ley  
Depósito Legal N° If5002010700372  
ISBN 978-980-01-1779-8

*Dedico este trabajo  
a mi madre, por su luz infinita que aún cobija mis temores*



## AGRADECIMIENTOS:

A Beatriz González por su apoyo intelectual y solidaridad siempre generosa; a Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld por su tiempo y atención a mi curiosidad documental; a Nelly Richard por sus innumerables atenciones; a Alicia Ríos por sus acertadas opiniones; a Luis Miguel Isava por sus certeras gestiones; a Soledad Silva, María Alejandra Minelli, Eva Klein, Michele Faguet, José Antonio Navarrete y Marta Liaño por sus significativos intercambios; a María Elena Vodanovic, Arturo Duclos, Gonzalo Díaz, Nury González y Luis Hernández por contribuir en la obtención del material bibliográfico; al personal del Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, Putaendo: Iris Boisier Utz (directora), Eugenio Cabezas (terapeuta), Karen Lazo Águila (terapeuta) y Mercedes Fariña González (terapeuta) por haberme facilitado el acceso a esa institución hospitalaria; a Luis Palencia y a mis hijos por su apoyo constante e infinita paciencia.



PARA UNA ESTÉTICA DE LOS RESIDUOS:  
LA ILUMINACIÓN DE LOS BORDES

*DESDE LA publicación de Lumpérica (1983), primera novela de la escritora chilena Diamela Eltit, la crítica literaria no ha dejado de centrar su interés sobre esta obra ruptural de los lenguajes literarios postmodernos. La misma va ocupando de este modo un lugar central en el nuevo canon de la literatura chilena Post-Golpe y es probablemente una de las más significativas de las últimas décadas. En cambio, no han corrido igual suerte otros dos textos de similar corte, La manzana de Adán (1990), de Paz Errázuriz y Claudia Donoso, y El infarto del alma (1994), también de Diamela Eltit y Paz Errázuriz. Si acaso, estas últimas han sido atendidas en forma ocasional y aislada por la crítica.*

*El presente libro de Carmen Hernández nos ofrece por primera vez un análisis crítico de conjunto de estas obras que, a manera de un tríptico, no sólo ilumina desde diferentes propuestas estéticas la difícil escena del contexto de la dictadura*

*de Augusto Pinochet y el período de la transición «postdictatorial», sino también a partir de la experimentación vanguardista de nuevos lenguajes artísticos. No en vano las artistas Diamela Eltit, Claudia Donoso y Paz Errázuriz, escritoras y fotógrafa respectivamente, trabajaron en equipo durante dos décadas para producir estas obras, que entre sí van desplegando una propuesta programática de disensión cultural.*

*Sin lugar a dudas pueden ser apreciadas por separado, sin desmerecer por ello de la fuerza inquietante de sus lenguajes. Pero no es descartable, por ejemplo, que el hermetismo de Lumpérica pueda esclarecerse con La manzana de Adán, y viceversa; y que El infarto del alma queda mejor anclado si se lo relaciona con esas otras dos obras. Del mismo modo, Iluminada, personaje de Lumpérica, inasible y escurridizo como personaje nomádico de una escritura que lo reescribe todo el tiempo, termina por «iluminar» aquellas escenas de una ciudadanía negada y marginal que reside en los otros textos: en el prostíbulo de travestis de La manzana de Adán, o los alienados y locos del psiquiátrico de Putaendo en El infarto del alma. Escabrosa iluminación de espacios invisibilizados, porque uno es La Jaula (el prostíbulo), y el otro un manicomio, ambos con sujetos fuera de la ley, fuera de una economía de las sexualidades normadas y fuera del logos dominante. En este sentido, la puesta en relación que hace Hernández de todo este conjunto de obras representa un paso esclarecedor y significativo no sólo en la crítica literaria, sino en la lectura analítica de estos textos con la crítica de las artes plásticas.*

*Pero lo que interesa subrayar aquí es que la interpretación que hace Carmen Hernández integra y ve en forma serializada e interconectada estos textos en relación con las propuestas estéticas de las acciones y performances de los grupos artísticos Escena de avanzada (1977) y CADA (1982), grupos a los que pertenecieron Eltit, Donoso y Errázuriz,*

*entre otros, donde forjaron inicialmente sus sensibilidades artísticas contestatarias y experimentaron, a través de las acciones performativas, el valor específico del cuerpo como nuevo soporte discursivo. Por consiguiente, la importancia que va a tener la incorporación de la imagen visual dentro del texto, así como la mutua interacción entre la imagen y la letra. Tanto el cuerpo como agencia discursiva, pero también intrínsecamente los límites y obsolescencia del lenguaje verbal.*

*Entonces no es posible apreciar cabalmente estos textos —como bien lo demuestra Hernández— si en su lectura y decodificación no se atiende a las claves del trabajo fotográfico incorporado en ellos. De ahí la sagacidad de haber puesto en relación La manzana de Adán y El infarto del alma, ambos concebidos como grandes y complejos fototextos donde la fotografía apoya la letra en la misma medida que la escritura se ve complementada por la imagen. En estos dos casos, las nuevas propuestas exigen de la crítica una competencia «culturalista» que escape de los límites y herramientas de la crítica literaria sólo centrada en las letras.*

*En este sentido, todo el proyecto estético-ideológico de los artistas del Post-Golpe reclama de una manera u otra las insuficiencias del lenguaje verbal para poder decir (los límites del lenguaje ante el holocausto de la dictadura, las insuficiencias para poder nombrar el horror de la violencia de los cuerpos sometidos a la tortura y a la desaparición). Al trabajar con el estallido de las formas discursivas al uso, han optado por el escamoteo de la transparencia y la opacidad de los lenguajes; pero también han incursionado —como forma de resistencia— en la hibridización y heterogeneización de los géneros (discursivos y sexuados), como forma de intervenir en la desregularización de los mecanismos de la representación. Introducir el disconfort y la ambigüedad en la representación: alterar las modalidades tradicionales del acto de representar y descentrar el arte como lenguaje que traduce lo real.*

*El gesto más incisivo que hermana a estas tres obras es la puesta en abismo de los lenguajes que pretenden «representar» para narrar: mediante la fotografía (tanto en La manzana de Adán como en El infarto del alma) se parodia la fotografía que produce las ficciones narrativas de la «sagrada familia» (que a la postre son travestis prostitutos), o las narrativas sentimentales del amor (que a la postre es amor entre locos de amor); o la ilusión del personaje que puede crear la escritura narrativa, que en este caso sólo «ilumina» la escena de la pura escritura en que el personaje jamás se configura y siempre se rehace en el teatro mismo escritural. Por ello, Carmen Hernández enfatiza el carácter travestista del lenguaje narrativo y fotográfico mismo, en el sentido de que no hay nada más allá o detrás del signo lingüístico, sino puro significante, pura forma. La parodia es evidente, al menos en dos de los textos, donde la tradición fotográfica del «álbum» está presente como subtexto indispensable.*

*También los tres textos retrabajan subjetividades marginadas (mujeres, homosexuales y locos), ciudadanías negadas o desplazadas, en espacios públicos (la plaza de Lumpérica), el prostíbulo y el manicomio, donde como en un teatro se alegoriza la deformidad de la nación. Como señala Hernández, estos textos representan al reverso lo que es el Chile de la dictadura y parte del período de la transición, pero en representaciones en negativo, como la luz que focaliza la deformidad que se ha desplazado hacia los márgenes o encerrado en jaulas para que no se vea. Son textos, entonces, que escarban en lo represado y por tal su lenguaje es proliferante, barroco, excesivo. Interesa colocar a la luz lo residual, como alegoría. Interesa resaltar la ambigüedad referencial, y no los grandes relatos clarificadores. A partir de lo fragmentario, lo residual (como locos, o putos o mujeres), lo que se considera superfluo, desmontar las ideologías dominantes, pero hacerlo a partir de la intervención en los procesos de significación. Los*

*sociólogos, para recordar las palabras de Nelly Richard, interpretaban el sentido o nombraban el poder; mientras que los artistas e intelectuales experimentaban con el sentido mismo. Por consiguiente, el problema central de la posdictadura fue el consenso, porque no sólo «aplanó» las superficies, indiferenciando los contrastes (la democracia de los acuerdos que unanizó a las voces), sino también aplanó los extremos, las confrontaciones y, por ende, desalojó a la memoria de su lugar de disputa, conformando el contexto idóneo para la amnesia y el olvido. Así pues, la estrategia de estas obras —y otras— fue resignificar la cita histórica de la violencia a partir de los lenguajes, de residuos insignificantes y aparentemente inocuos.*

*La crítica cultural que emprende Carmen Hernández con este trabajo ofrece sacar a la luz de entre los pliegues opacos y urdimbres semiocultas, la complejidad de unas estéticas guiadas por las nuevas políticas de las formas, cuya opacidad fue el arma de resistencia frente a la perversa transparencia de los lenguajes patriarcales que el poder autoritario volvía a imponer: «Eltit y Paz Errázuriz —en palabras de Hernández— se proponen la tarea de recobrar una manera de nombrar que no sostenga los viejos modelos rechazados, como tampoco afirmar los nuevos, más orientados al consumo inmediato».*

BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN  
Rice University  
Julio de 2009



## INTRODUCCIÓN

### EL ARTE COMO LUCHA CONTRA EL OLVIDO

RESULTA EVIDENTE imaginar que una dictadura impuesta por la violencia armada, como el golpe de Estado producido en Chile en 1973, constituiría un estallido de todas las formas. Y fue justamente esta coyuntura determinada por la fuerza ejercida en el orden político la que conmocionó un quiebre del sistema cultural, y como reacción propició la emergencia de una vanguardia de tipo intelectual en el segundo lustro de los años 70 que ha dejado una huella indeleble, porque desde entonces la esfera artística se convirtió en un espacio de producción de pensamiento que tramó un amplio espectro del quehacer literario y visual.

Puede parecer paradójico, pero actualmente algunos artistas recuerdan con añoranza esa etapa inicial del período postgolpe<sup>1</sup>, pues representa una eclosión creativa sin precedentes.

---

1 Período marcado por la dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet. Se incluye el momento del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, acaecido el 11 de septiembre de 1973, y la consecutiva

Podría pensarse que, por primera vez, el poder mostraba su rostro más feroz y sus mecanismos eran identificables en los signos que materializaban constantemente la violencia. A pesar de la estimulante evidencia de orden imaginario, para el campo intelectual no era fácil confrontar la dificultad de establecer una discursividad resistente a esa fuerza arrasadora y vertical que parecía tramarlo todo.

Desde esta posición especialmente conflictiva, la sensibilidad agudizó sus mecanismos simbólicos para definir nuevos parámetros expresivos, sugerentes pero efectivos. La palabra no pudo ser silenciada, pero para ello debió diseñar nuevos modos de decir o nombrar la realidad, como una estrategia capaz de escamotear los obstáculos impuestos por el aparato oficial que intentaba limpiar y ordenar la nación, comenzando por el campo humanístico.

Alrededor de 1977 surgió lo que hoy se conoce como «Escena de avanzada» o «Nueva escena», y posiblemente para nombrarse a sí mismo este grupo prefirió no recurrir a términos ya envejecidos, como «vanguardia», que recordaban los valores frustrados de la modernidad. Este conglomerado heterogéneo conformado por individuos provenientes de diversas áreas culturales, no contaba con una estructura programática y trabajó según la contingencia histórica, desde lugares o soportes alternativos, para crear un cruce de signos que revelaba el deseo de provocar una renovación radical en el lenguaje, cuyos rasgos iniciales fueron asimilados como muy experimentales.

El interés por estudiar el trabajo conjunto de Diamela Eltit y Paz Errázuriz responde a la necesidad de comprender las relaciones establecidas entre las artes visuales y la literatura ante la urgencia de instaurar un nuevo lenguaje crítico frente al modelo de nación y de Estado, con sus consecuentes paradigmas de ciudadanías, sexualidades y ordenamiento de

---

etapa dictatorial que dura hasta 1990, además del posterior lapso de transición democrática que se extiende hasta nuestros días.

lo cotidiano, y a la vez, capaz de registrar la memoria<sup>2</sup> y reconfigurar un imaginario sociocultural destinado a desdibujarse en el olvido.

*Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit; *La manzana de Adán* (1990), de Paz Errázuriz; y *El infarto del alma* (1994), de ambas autoras, representan el proceso de configuración de la emergencia de una nueva postura literaria a partir de la alianza entre imagen visual y palabra, cuyo objetivo se propuso desconstruir críticamente los cánones literario y fotográfico, así como los modelos representacionales imperantes en el contexto cultural chileno, incluyendo los roles de lo femenino y de la familia nuclear reactivados durante la dictadura, extendiéndose al modelo de nación que muestra su fracaso como metáfora asociada al cuerpo.

El encadenamiento de las preocupaciones mencionadas queda expresado de manera muy amplia en *El infarto del alma* (1994), realizado conjuntamente entre Diamela Eltit y Paz Errázuriz como un gran fototexto que despliega una intertextualidad compleja, pues la fotografía se tornó cómplice de la escritura con el fin de ampliar el campo representacional relativo a la literatura y enriquecer su condición narrativa. Ambas autoras se propusieron la concreción de este proyecto como una manera de conjugar sus experiencias precedentes e inscritas en el espíritu colectivo de renovación estética y política que animó a la «Escena de avanzada». Este libro, producto de un esfuerzo vivencial e intelectual compartido, activa con mayor complejidad las interrelaciones entre

---

2 En el trabajo de Paz Errázuriz se visibiliza la necesidad de registrar una memoria destinada a perecer cuando retrata a los últimos alacalufes en Puerto Edén —una de las tres etnias indígenas sobrevivientes que poblaron el sur del país—, porque efectivamente se puede plantear que son los últimos, pues en la actualidad —por lo menos hasta el momento en que la fotógrafa realizó las tomas— el grupo está constituido por doce personas. Así, queda en evidencia la poca atención ejercida por el Estado hacia algunos grupos étnicos que han terminado por quedar condenados definitivamente a la extinción.

alta y baja cultura, expresando la imposibilidad de sostener especificidades de géneros y de temas estrictamente literarios.

Como paso previo al estudio de *El infarto del alma*, parece imprescindible abordar dos propuestas previas de cada una de estas creadoras. *Lumpérica*, de Diamela Eltit, además de ser su primera novela constituye un momento de confrontación con el proceso estético de la escritura que incorpora el cuerpo femenino como materia mediadora del lenguaje. Este trabajo fue realizado de manera paralela a algunas acciones corporales ejercidas por Eltit de manera individual, aunque vinculadas a su participación en el grupo CADA y, por ello, es posible dilucidar en la estructura de la novela la activación de una conciencia de los cruces representacionales entre imagen y palabra. Aunque en *Lumpérica* lo visual no está presente de manera explícita, aparece constantemente aludido como puesta en escena que hace estallar las referencias convencionales del cuerpo.

En la trayectoria de Paz Errázuriz, el libro *La manzana de Adán*, conformado por imágenes y textos, representa también un momento reflexivo sobre la estética de la fotografía y se puede considerar como un antecedente esclarecedor de *El infarto del alma*, en la medida en que intentó ampliar la visualidad fotográfica hacia una discursividad narrativa más compleja. Por otra parte, a pesar de haber sido publicado en 1990, *La manzana de Adán* fue conformándose en el transcurso de varios años y etapas, de modo similar al trabajo reflexivo de Eltit que se materializó en *Lumpérica* luego de asumir una etapa experimental frente al lenguaje.

Además de estimular los cruces entre imagen y palabra con el fin de ampliar el campo representacional y favorecer diferentes voces periféricas, estos libros encarnan tres momentos históricos distintos (1983, 1990 y 1994), pero suficientemente entramados ideológicamente como para sostener el deseo de sus autoras de desenmascarar los desplazamien-

tos del autoritarismo dominante, desde el período claramente represivo caracterizado por la dictadura, hasta la etapa del asentamiento de las políticas neoliberales. Los trabajos de Eltit y Errázuriz se inscriben en esa postura contraria a los lineamientos del discurso oficial, con sus mecanismos orientados a instaurar el olvido y desarticular cualquier compromiso político relacionado con el pasado previo. En respuesta al decretado «silencio» emergió el deseo de rediseñar el modelo de nación y sus elementos constitutivos a partir de la renovación de las prácticas culturales. Como parte de este ímpetu, *Lumpérica*, *La manzana de Adán* y *El infarto del alma* representan una visión comprometida con el cruce de géneros, el cuestionamiento del canon y el rol activo del intelectual frente a la realidad sociopolítica local, como una manera de valorar la memoria histórica reciente y marcar nuevos territorios sobre las posibilidades del lenguaje en una reorientación política de mayor equidad frente a los lineamientos de la «nueva nación».

*La manzana de Adán*, integrado por el registro fotográfico de un grupo de travestis y textos de Claudia Donoso, combina el testimonio con una reflexión poética de una realidad negada y articulada al margen, pues tuvo que esperar hasta 1990 para hacerse pública. Durante el gobierno militar la prostitución era considerada ilegal y estaba censurada la exhibición de imágenes abiertamente sexuales. Por otra parte, para acceder al mundo travesti, particularmente cerrado sobre sí mismo, Errázuriz se aproximó a la sociabilidad marginal casi hasta la convivencia. Un proceso similar sufrió Eltit durante la escritura de *Lumpérica*, su primera novela, pues a medida que redactaba algunos capítulos asistía a ciertos prostíbulos y leía fragmentos en voz alta a las prostitutas y sus clientes.

En *El infarto del alma* ambas autoras trabajaron conjuntamente la marginalidad social. En esta oportunidad los

sujetos simbolizan aquello que está fuera del orden representado por la razón: la locura. Aunque las voces de los pacientes psiquiátricos también están destinadas a ser «silenciadas» por el orden hegemónico, la palabra y la imagen introducen su diálogo con el campo cultural a partir de elementos desdibujados en el horizonte social: el amor y la solidaridad.

Estos libros, profundamente autorreflexivos en sus modos de producción, apuntan a reconfigurar aquellos signos que traman el sistema, y ponen en tela de juicio la separación bipolar masculino/femenino, razón/locura, público/privado como una manera de privilegiar otras maneras de organizar el sentido del lenguaje y su ideología, capaz de cuestionar un orden establecido y, a la vez, revitalizar la vida sociocultural a partir de una perspectiva más integradora.

## CAPÍTULO I

### LA ESCENA DE AVANZADA O NUEVA ESCENA

SEGÚN LA investigadora Nelly Richard, el término «Escena de avanzada» respondió a una necesidad básicamente operacional, porque permitió caracterizar el trabajo de aquellos creadores que se propusieron indagar en los mecanismos de realización artística, incluyendo el lenguaje, a partir de un enfrentamiento con la institucionalidad. Como «Escena de avanzada» se han reconocido todas las propuestas que reflexionaban sobre el arte más allá de su función contemplativa para evidenciar las estructuras de poder implícitas en él como sistema y que actúan de manera jerarquizante. Porque estallaron los signos que habían conformado las representaciones sociales, nació una tendencia a redimensionar el sujeto a partir de una fragmentación que lo abarcaba todo, porque todo signo se tornaba sospechoso.

La «Escena de avanzada» emergió bajo circunstancias sociopolíticas determinadas por un fracaso de orden histórico —las esperanzas de construir una sociedad más justa se

frustraron con la abrupta caída del gobierno de Salvador Allende— que representaba también una fractura de un imaginario social y cultural con el cual se identificaba la realidad chilena. Richard ha señalado que «Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado»<sup>1</sup>. El cuestionamiento artístico estaba marcado por la urgencia de asumir una posición más involucrada con la cultura local, es decir, más consciente de la condición de marginalidad geográfica e ideológica en que se producía su discurso. Frente a este reconocimiento, emergieron nuevas estrategias discursivas capaces de responder a la «...necesidad de desconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos»<sup>2</sup>.

Lo que distinguió el trabajo de la «Escena de avanzada» fue el cuestionamiento del significado del arte con sus mecanismos de producción y circulación enmarcados dentro de reglas constantes y supuestos definitivos basados en la tradicional noción del artista como «iluminado». Su objetivo fundamental fue replantearse el rol del arte desde una perspectiva política capaz de desestructurar el orden represivo representado por la dictadura. Para ello, se puso especial énfasis en convertir al lenguaje en un contradiscurso frente a la autoridad y sus respectivos mecanismos de ordenamiento del sentido. Se cuestionaron las instituciones como mecanismos de dependencia del objeto artístico sujeto a convenciones relacionadas con su producción, distribución y consumo, sobre todo en lo relativo a la unicidad de género y sus respectivas especificidades materiales de soportes y formatos, que contribuyen a «ordenar» de manera más o menos homogénea lo considerado «específicamente» artístico. Basándose en estas premisas, las

---

1 Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Art & Text-Melbourne, New York, 1987, p. 119.

2 *Ibíd.*

propuestas realizadas en este período apuntaban hacia el cruce de géneros haciendo énfasis en la idea de la obra como texto.

Frente al posesionamiento que elaboró el régimen dictatorial del mapa cultural —por medio de la instauración de un orden disciplinatorio y de la imperiosidad de fijar el lenguaje— se produjo el primer quiebre del sentido desde las artes visuales. Nelly Richard ha definido este hecho:

Dos modalidades han gestualizado el desencierro, la antirreclusión: la primera —surgida de la plástica— radicalizó los desplazamientos y extensiones de técnicas y soportes para quebrar el recorte discriminatorio del formato-cuadro hasta abarcar la cotidianidad social como escenario a intervenir mediante obras-situaciones que corrigen los tics de obediencia (son las *acciones* de arte de Lotty Rosenfeld); la segunda —propia de la poesía de Martínez, Zurita, Muñoz o Maquieira— se ha encargado de cruzar géneros y de mezclar textualidades haciendo de la lengua una zona de desensamblajes frecuentada por la conciencia híbrida del retazo<sup>3</sup>.

Nelly Richard ha planteado que desde 1977 se observó la emergencia de una nueva práctica discursiva en el campo del arte, que podría ubicarse en lo que ella ha denominado «perfil de manifestación colectiva»<sup>4</sup>, ubicada más allá de una posición contestataria, y asumida como la primera actitud infractora del orden de la unicidad representado por la voz totalitaria del Estado y sus políticas culturales.

La labor de difusión se realizó en lugares alternos como las exposiciones organizadas por las galerías Época

---

3 Nelly Richard, «Estéticas de la oblicuidad», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N°1, mayo, 1990, pp. 6-8.

4 Nelly Richard, *Margins and Institutions...*, ob. cit., p. 134.

y Cromo<sup>5</sup>, donde expusieron en 1977 Catalina Parra, Francisco Smythe, Roser Bru, Carlos Altamirano, Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, cuyos trabajos expresaban un cruce de signos de orígenes fotográficos, literarios y pictóricos. Se produjo una alianza entre el arte visual y la literatura cuyo principal propósito era promover una reflexión sobre las propias maneras en que se construía el discurso cultural, a partir de una revisión crítica de los signos, técnicas y géneros que configuraban la tradición artística local. Un ejemplo lo representó el libro *Cuerpo correccional* (1980) de Nelly Richard, que abordó el trabajo de Carlos Leppe, específicamente la videoinstalación *Sala de espera* (1980), presentada en la Galería Sur. Esta publicación documentaba las acciones de Leppe pero también asumía la visión crítica de la misma Richard sobre las connotaciones del travestismo exhibido por el artista. Este libro (ver imágenes 1 y 2), concebido y diagramado conjuntamente entre Richard y Leppe, ejemplifica los cruces que se producían entre el estudio analítico y la operación creativa, cuya finalidad era desestabilizar la responsabilidad autoral y las especificidades de los géneros artísticos.

La labor crítica era ejercida indistintamente por artistas e intelectuales como Nelly Richard, Ronald Kay, Diamela Eltit, Carlos Altamirano, Adriana Valdés y Eugenia Brito<sup>6</sup>. Parte de esta actividad se materializó en varias publicaciones, algunas periódicas y otras más puntuales, producto de un esfuerzo

---

5 Como espacio alternativo, la Galería Cromo funcionó, entre 1977 y 1981, bajo la dirección de Nelly Richard.

6 Los creadores más rupturales asociados a la «Escena de avanzada» como Eugenia Brito, Rodrigo Cánovas, o relacionados con el grupo CADA, como Diamela Eltit y Raúl Zurita, deben mucho a su participación en el Grupo Experimental de Artaud, adscrito al Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y dirigido por Ronald Kay. Durante el primer lustro de los años 70, experimentaron allí una apertura hacia otros formatos próximos a lo visual, incluyendo el cuerpo.



Imagen 1  
 Portada de *Cuerpo correccional*,  
 editado por Francisco Zegers,  
 Santiago de Chile, 1980.



Imagen 2  
 Interior de *Cuerpo correccional*. Nótese que la imagen ocupa todo el espacio, sin una correspondiente identificación metodológica y la diagramación del texto responde a un singular planteamiento formal.

personal o de grupo<sup>7</sup>. Destaca de manera particular la labor de Nelly Richard, quien ha seguido de cerca el trabajo de la «Escena de avanzada», actuando como promotora y guía teórica del grupo. Desde los años 80 esta investigadora continuó ejerciendo su apoyo desde su labor independiente de crítica cultural, por medio de la realización de varios libros que reflexionan sobre este período.

### ENTRE LA CENSURA Y LA AUTOCENSURA: ACTIVACIÓN DE LA METÁFORA

Las autoridades estatales vinculadas a la cultura reprimieron sobre todo el teatro y el folklore, cuyos planteamientos de orientación popular y vinculados a las instituciones oficiales habían adquirido fuerza durante el período anterior. Ambas modalidades resultaban peligrosas durante la dictadura porque parecían más susceptibles de agrupar a un considerable contingente de oposición ideológica al régimen. También fue afectado el campo literario. Los libros a publicar debían pasar por el previo y estricto control de un grupo de censores. Esto fue distendiéndose a partir de los años 80 como consecuencia de una apertura del mercado acorde con las nuevas políticas económicas neoliberales.

---

7 Entre las más conocidas se pueden mencionar: *Manuscritos* (1975), dirigido por Cristian Huneeus y editado por Ronald Kay, con el apoyo del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile; la revista *Visual* (1976), editada por E. Dittborn, Ronald Kay y Nelly Richard; la revista *Cal* (1979), editada por Nelly Richard; *Ruptura* (1982), editado por CADA; el suplemento *La Separata* (1982), editado por Fernando Balcels, Eugenio Dittborn, Nelly Richard y Adriana Valdés; el libro *Cuadernos de/para el análisis* (1983), editado por Justo Pastor Mellado y Nelly Richard; el documento *Modus Operandi Protocolo 1* (1984), editado por Gonzalo Díaz y Justo Pastor Mellado; y la *Revista Crítica Cultural* (desde 1990 hasta 2008), dirigida por Nelly Richard.

Los artistas de la «Escena de avanzada» con sus propuestas límite, oscilantes entre la visualidad, la escritura y las acciones corporales, rompieron con la institucionalidad y, por ello, contaron con una mayor libertad de acción. Trabajaron en los bordes representados por los espacios urbanos cotidianos, y sus relaciones con los ámbitos más oficiales estaban determinadas por una actitud de «infiltración». Los códigos empleados podían ser asociados con el conceptualismo internacional —por el uso de nuevos medios tecnológicos y estrategias discursivas orientadas hacia la reflexión del proceso creativo— y por ello, no sufrieron una exhaustiva censura. Estas estrategias desconstruccionistas, más dirigidas a trabajar sobre problemas del lenguaje<sup>8</sup>, no se aproximaban a las narrativas políticas tradicionales, y a simple vista no resultaban sospechosas.

Aunque el régimen autoritario intentaba presionar el campo cultural promoviendo los valores patrióticos de cuño patriarcal, reactivando todo tipo de esencialismos como lo «verdadero» y «universal», es posible observar una cierta amplitud de criterios que permitía la coexistencia de múltiples discursos. Por ejemplo, la crítica oficial representada por Waldemar Sommer apoyó a artistas como Francisco Smythe, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, Carlos Gallardo, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Alfredo Jaar y Gonzalo Díaz, con la finalidad de estar a tono con los nuevos tiempos. Muchas de sus obras comenzaron a ser incluidas en eventos oficiales —como bienales y concursos, incluyendo el reconocido evento Becas de los Amigos del Arte— y algunas hasta fueron premiadas. Sin embargo, en los espacios institucionales se promovía su consumo contemplativo como producto *high tec*, restándole el valor potencial de

---

8 En estas reflexiones influyeron algunos planteamientos posestructuralistas que circulaban en la época, además de las reflexiones de Antonio Gramsci, Mijaíl Bajtin y algunos autores próximos al psicoanálisis.

cuestionamiento de los signos que las caracterizaba. Frente a esto, Richard ha reconocido que

La tarea más dura que le ha correspondido desempeñar a las obras de la *avanzada* chilena ha consistido precisamente en tener que luchar contra esas maniobras de acomodamiento institucional y contra su violencia apropiativa<sup>9</sup>.

El apoyo oficial estaba basado en fomentar una imagen de tolerancia, articulada con una visión formalista del arte que apoyaba su visualidad tecnológica, asociada al progreso económico. Un ejemplo de este desfase entre la ideología que producía la obra y aquella que la interpretaba, lo representa el caso de la pieza *Traspaso cordillerano* de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, recompensada con el Primer Premio del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, en 1981 (ver imagen 3). Esta videoinstalación mostraba varias imágenes



Imagen 3

*Traspaso cordillerano*, 1981

Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld

---

9 Nelly Richard, *Margins and Institutions...*, ob. cit., p. 126.

de la cordillera chilena, sonorizadas con una intervención quirúrgica cerebral. La alusión a la territorialidad sometida a una operación médica del órgano rector del cuerpo, fue menos importante que el efecto tecnológico de los monitores ubicados en el suelo y conectados con luces de neón. Frente a esta actividad de reconocimiento de estas obras y a la vez de desarticulación de su carácter subversivo por parte de las autoridades, los artistas comenzaron a crear zonas de resistencia donde el espesor del lenguaje impedía que sus trabajos fueran incorporados fácilmente al sistema de intercambio simbólico y de consumo formal.

La censura contribuyó a tomar conciencia de los niveles de articulación del lenguaje y obligó a que las propuestas incursionaran en mecanismos inéditos asumiendo todo tipo de experimentaciones. La autocensura pudo ser asumida como posibilidad de colocar en funcionamiento lo negado y lo omitido como eje organizativo del lenguaje, apuntando hacia la práctica de nuevos modos de leer. Richard al respecto aclara que:

La cantidad de relevos o sustitutos por los cuales el artista hace pasar la comunicación en período de censura lleva cada mensaje a una estratificación de sentido: cada signo —desdoblable o reversible— cuenta con una serie de presuposiciones de sentido que, primeramente retenidas o semiatrapadas en el interior de la obra, se tornarán activa bajo la incitación de los diferentes llamados circunstancializadores que nacen de una recepción *cómplice*<sup>10</sup>.

Estas obras exigían una participación activa de parte del lector o receptor porque éste debía reconocer en ellas

---

10 *Ibíd.*, p. 127.

su vinculación contextual con el panorama sociopolítico, así como la develación de los mecanismos autoritarios frente al desenvolvimiento del lenguaje.

La metáfora se convirtió en un recurso muy productivo en el ocultamiento del sentido por medio de varias estrategias. Entre ellas se pueden mencionar los «temas» que incluían figuras de muerte o de supresión, observables en los trabajos de Roser Bru; la «selección de imágenes caducas» de omisión o descarte en el sistema de intercambio, como sucedía con las obras de Eugenio Dittborn y de Paz Errázuriz; en los «procedimientos técnicos» con el uso de rupturas y remontajes, tachaduras, zurcidos que sacaban a luz los mecanismos de la violencia, según las propuestas de Carlos Leppe y Diamela Eltit. También se recurría a la combinación de texto e imagen, con el fin de promover mutuas interferencias hasta complementarse de manera estrecha: el texto se convertía en imagen y viceversa. Este cruce de géneros es una ruptura de las especificidades<sup>11</sup>.

Por ejemplo, Nelly Richard ha revelado que *La misma noción de cuerpo lastimado habla del tejido comunitario*: toda seña de desgarró es muestra de la textura rota de un colectivo<sup>12</sup>. Los artistas asumieron de manera consciente el procedimiento metafórico, como es el caso de Eugenio Dittborn, quien ha ejercido una gran influencia en el arte visual contemporáneo chileno por medio de la creación de zonas de resistencia a través de la técnica de la «sutura», que

---

11 La combinación de texto e imagen se remonta a las experimentaciones vanguardistas de principios del siglo xx, pero adquirió gran valor en el arte internacional a partir de los años 70, alcanzando las exigencias políticas del contexto chileno, donde actualmente se sigue promoviendo tanto en las artes visuales como en la literatura, como se verá más adelante cuando se aborden *La manzana de Adán* de Paz Errázuriz y Claudia Donoso y *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz.

12 Nelly Richard, *Margins and Institutions...*, ob. cit., p. 127.

se convierte en metáfora política frente al modelo dominante. En 1977 Dittborn planteaba:

El pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad (...). El pintor debe sus trabajos a la prolongada observación en fotografías de cuerpos humanos visual y específicamente configurados por el choque y la fusión en ellos de luces, sombras, medias tintas, recíprocamente permeadas y exacerbadas (...) debe sus trabajos a la intervención de la fotocopia sobre la fotografía, intervención que automáticamente empalidece, calcina, perfora, yoda, drena, asfixia, oxida, quema. Saliniza, contamina, azumaga, alquitrana, deshila y erosiona la corteza del cuerpo fotográfico, preservándolo destruido...<sup>13</sup>

A partir de esta época se va configurando lo que comúnmente se ha denominado literatura postgolpe o «nueva escena de la escritura», según palabras de Eugenia Brito, cuyos intereses se orientaron hacia la interrogación de la historia chilena y latinoamericana, por medio de un lenguaje reflexivo capaz de escamotear el sentido lineal del logocentrismo y reordenar la memoria. Esta subversión derivaba de los efectos de la dictadura en la relación entre el sujeto y el medio social, como la desconfianza en el sistema y su respectivo aparato jurídico, el colapso de los principios éticos y la desesperanza frente al futuro. A este grupo pertenecían Pía Barrios, Jaime Collyer, Ana María del Río, Marco Antonio de la Parra, Ramón

---

13 Eugenio Dittborn. *Eugenio Dittborn: resoluciones gráficas y pinturas*, Santiago de Chile, Galería Época, 1977, p 12.

Díaz Eterovic, Carlos Franz, Claudio Jaque, Sonia Montecino, Reinaldo Edmundo Marchant y Antonio Ostornol.

Pero los autores considerados más innovadores y representativos de ese espíritu de renovación, sustentado en una mirada crítica sobre la construcción misma del lenguaje, son aquellos asociados a la «Escena de avanzada», como Raúl Zurita, Diamela Eltit, Antonio Gil, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Carla Grandi, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz y Bobby Sands, a quienes Eugenia Brito agrupa como «literatura de resistencia» en la medida en que no hicieron concesiones a los modelos privilegiados por el mercado.

Por ejemplo, la poesía *La Tirana* (1982), de Maquieira, apuntaba hacia sentidos múltiples relativos a la virgen mapuche con su significación mestiza, pero también develaba el sentido de la tiranía representada por una clase dominante, con sus falsos valores morales. *La Tirana* es transgresora a pesar de haber sido vencida, porque con su actitud irónica inserta modismos populares que socavan cualquier posibilidad de ajustarse a los modelos canónicos de moralidad. También Raúl Zurita asumía de manera travestida la voz femenina en su poema *Purgatorio* (1979), como una manera de burlar las identidades fijas. En ambos autores el lenguaje superaba los significados unívocos por medio de alteraciones en los significantes, con la finalidad de simular un cuestionamiento político.

Muchos de estos creadores no se inscribían estrictamente en una modalidad artística y durante esa época trabajaban indistintamente la creación y la crítica de arte, como es el caso de Gonzalo Muñoz y Adriana Valdés. La mayor parte de sus publicaciones se materializaban en espacios alternos o en formatos precarios. Entre los temas trabajados se encontraba la dimensión del arte como pretexto para cuestionar políticamente los códigos culturales imperantes. Por ejemplo, Gonzalo Muñoz publicó su poema «Arte, futuro y crimen II» en *La Separata* de octubre de 1982:

ella fue su paleta —su pincel— su tubo de color  
sus piernas abiertas fueron el boceto  
—el modelo— la gran obra

¡tu pintura te florece!  
(en medio del rectángulo rojo)<sup>14</sup>

Eugenia Brito ha planteado que el público chileno era conservador y reacio a asumir cambios, sobre todo respecto a la postura tradicional del escritor como un ente especialmente privilegiado. Las innovaciones introducidas a fines de los años 70 por Raúl Zurita (poesía) y Juan Luis Martínez (novela), no fueron fácilmente aceptables. Zurita es tal vez el caso más controversial porque alcanzó un estatuto especial dentro de la etapa más mordaz de la dictadura. El reconocimiento a su trabajo fue otorgado justamente por un crítico que representaba la posición política más conservadora. Para explicar esta singular paradoja, Nelly Richard ha comentado que este crítico no realizó una lectura pertinente de la obra de Zurita, quedándose en la superficialidad de los cambios a nivel formal.

En las artes visuales se produjeron revisiones de la historia vinculada a la tradición histórica y artística por parte de Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Todos ellos cuestionaban los estereotipos que habían diseñado la tradición a través de la confrontación de formas de diversos orígenes, sobre todo derivadas del campo de la cultura popular y del mundo doméstico. También se originó una tendencia hacia la realización de instalaciones, acciones corporales, fotografía, video e intervenciones muy variadas que afirmaban el valor del desecho y de la precariedad. Por ejemplo, Gonzalo Díaz

---

14 Gonzalo Muñoz, «Arte, futuro y crimen II», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 5, octubre, 1982, pp. 4-5.

se planteó una reflexión crítica y paródica sobre la historia de la pintura chilena, con la muestra *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982), que incluía imágenes de la publicidad asociadas con la limpieza. Con su trabajo, este artista pretendía desacralizar el campo artístico a partir del cuestionamiento de las estrategias de producción tradicionales y de la alusión constante a eventos históricos negados por la historia oficial, como la instalación *Lonquén 10 Años* (1989) que actuó como homenaje funerario a quince campesinos enterrados en una mina de cal durante la dictadura.

Cuando Pierre Bourdieu aclara que el canon representacional está asociado a la jerarquización social:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiabile y lo no-fotografiabile, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía<sup>15</sup>,

se puede pensar que el auge que adquirió la fotografía en el contexto cultural chileno de mediados de los años 70, debía representar una particular tensión entre posturas dominantes, residuales y emergentes<sup>16</sup>.

---

15 Pierre Bourdieu (1979): «Primera parte. Culto de la unidad y diferencias cultivadas. La definición social de la fotografía», *La fotografía, un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, México D.F., 1979, p. 23.

16 Siguiendo a Raymond Williams, quien considera que «las definiciones de lo emergente, tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante» (1980:146), se puede comprender esa intensa lucha discursiva, producida durante el primer periodo de la dictadura frente a la censura oficial de muchos códigos representacionales, que incluían la fotografía. Dentro de una línea emergente se inserta el trabajo de Errázuriz, el cual presenta alianzas muy particulares con algunos códigos residuales de la fotografía.

La imagen fotográfica fue ampliamente apreciada por algunos creadores chilenos como posibilidad de revisar los códigos artísticos locales, mientras la fotografía documental de corte periodístico fue víctima de una severa condena. Muy pocos de los fotógrafos que se quedaron en el país sostuvieron un compromiso autoral, orientado además a hacer memoria de la realidad negada por el régimen político. Claudia Donoso reconoce que sólo tres de ellos asumieron este rol: Paz Errázuriz, Leonora Vicuña y Claudio Bertoni<sup>17</sup>.

Pero la tendencia documental coexistía con una visión destructiva que rechazaba la objetividad de la imagen fotográfica y favorecía los mecanismos capaces de oscurecer esa supuesta «naturalidad» respecto al privilegio de las estrategias metafóricas, según se ha señalado. Las experimentaciones se introdujeron en la pintura, y entre los primeros artistas que incorporaron fotografías a sus lienzos se pueden mencionar a Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, así como algunos trabajos derivados de experiencias informalistas. Pero fue a partir de 1977 cuando se produjo un verdadero interés por estos procedimientos a través de las exposiciones organizadas en las galerías Época y Cromo, ya mencionadas. Los artistas que allí expusieron en ese entonces, también citados, experimentaban con variados recursos técnicos como: yuxtaposición, superposición, ampliaciones de detalles y reproducciones, con el fin de desestabilizar las funciones «objetivas» de la fotografía documental.

Nelly Richard ha reconocido que en esos momentos resultaban más productivas las propuestas que ponían en evidencia la no-objetividad de la imagen. El registro de lo real

---

17 Claudia Donoso realiza un rápido recorrido por la historia fotográfica chilena durante la dictadura y relata que unos cuantos realizadores tuvieron que abandonar el país, algunos cambiaron sus orientaciones y otros simplemente fueron castigados con la pena de muerte por su desobediencia al régimen. Ver: Claudia Donoso, «16 años de fotografía en Chile. Memoria de un descontexto», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 1, N° 2, noviembre de 1990, p. 29.

era intervenido por el artista para «corregir» críticamente la información. También Richard ha aclarado que después de 1980 los procedimientos van desautonomizándose (salvo algunos casos que sostienen las mismas estrategias, como Dittborn) para registrar acciones en vivo, como intervenciones o acciones corporales. Desde entonces se propició su valor de testimonio como contradiscurso, justamente porque el aparato oficial intentaba ejercer el olvido, adueñándose de la memoria. En ese momento se insertaron los trabajos de Diamela Eltit — con su participación en *CADA* y con los registros de sus performances— y el trabajo fotográfico de Paz Errázuriz.

La intensa reflexión sobre el rol de la fotografía que se produjo en el interior de la «Escena de avanzada» posiblemente no estaba desconectada de las nuevas proposiciones que se insertaban en el ámbito internacional en esos momentos como la amplia reinterpretación del fotomontaje<sup>18</sup>. Desde los años 70, en el arte contemporáneo se produjo un creciente interés por una estrategia técnica que ha llegado a ser conocida como foto-texto —tan próxima a la noción de fotomontaje que a veces no pueden diferenciarse— que adquirió una particular fuerza en el arte feminista. El auge de esta práctica se debió en parte a una reacción hacia el arte conceptual que en esos momentos, recurría al uso de la palabra de una manera bastante analítica en vías de desmaterializar la obra artística de su visualidad pura.

La mayor lucidez de la foto-texto se expresa cuando la palabra actúa como indicador de un mensaje implícito en la imagen, a modo de un detonante subversivo, según se aprecia en los trabajos de algunas artistas feministas. Por ejemplo, en las propuestas de la estadounidense Barbara Kruger (ver imagen 4) se crea una tensión<sup>19</sup> entre imagen y texto, que in-

---

18 El fotomontaje fue utilizado por los dadaístas y surrealistas en las primeras décadas del siglo XX y por el arte político de los años 20.

19 Esta tensión se relaciona con la afirmación que realiza José Antonio Navarrete sobre este problema: «la yuxtaposición de palabras e imágenes

roduce una fuerte ironía con el fin de desenmascarar premisas ideológicas falocéntricas conectadas con el mundo publicitario<sup>20</sup>. En este caso existe una certeza sobre el poder político



Imagen 4

Barbara Kruger

*Your Comfort Is My Silence*, 1981. Foto-texto

Reproducción tomada de Wood, Frascina, Harris y Harrison, 1994, p. 239.

---

ha devenido un recurso para subvertir los contenidos discursivos depositados en unas y otras». Ver: José Antonio Navarrete. «Documento y subversión. Fotografía e identidades de grupos», *Extra Cámara*, Caracas, Conac, N° 7, abril-junio 1996, pp. 24-29.

- 20 Kruger se apropia de imágenes fotográficas, generalmente en blanco y negro, y las interviene con un texto que funciona como una advertencia o *slogan*. Por ejemplo, la imagen del rostro de un hombre con el dedo índice sobre sus labios (en señal de hacer silencio) está acompañada de la frase: «Tu confort es mi silencio», que apunta hacia el contingente femenino que debe permanecer callado, discursivamente anulado para sostener el orden patriarcal en el cual se privilegia a los sujetos masculinos. Así, esta artista advierte constantemente sobre las trampas que conllevan muchos supuestos universalistas empleados en avisos publicitarios.

de la desconstrucción que posee la palabra cuando asume el rol de subvertir la aparente neutralidad de la imagen.

En Chile, las primeras complicidades entre imagen y texto fueron realizadas por Eugenio Dittborn y Carlos Leppe. Según Justo Pastor Mellado, los trabajos de estos artistas marcaron el inicio de la «Escena de avanzada» (1975-1981) en la medida en que estimularon dos perspectivas de reflexión sobre las estrategias del fotomontaje: la recreación de signos del pasado y la redimensión de lo personal.

Dittborn recurrió a la foto-texto con el fin de revisar la historia nacional por medio de la cita de imágenes fotográficas de diverso origen, entre las cuales se distinguían las provenientes de prontuarios policiales. Por ejemplo, su obra *Reinas* (ver imagen 5) crea un diálogo entre los sujetos femeninos más despreciados y la poesía de Gabriela Mistral que representa la palabra privilegiada por el canon de las letras nacionales e internacionales.

Próximo a las posibilidades destructivas de la foto-texto y a las estrategias empleadas por Dittborn, se ubica la obra de Gonzalo Díaz, que en muchas ocasiones ha recurrido a la palabra para revertir el significado convencional de la imagen, como ocurre con algunas obras relacionadas con su proyecto expositivo *Historia sentimental de la pintura chilena*, presentado en 1982 y asociado a la «limpieza» cultural, según se ha comentado. Destaca la imagen de la chica de Klenso<sup>21</sup> (ver imagen 6) recontextualizada en diferentes situaciones. En el ejemplo aquí presentado, las flechas apuntan hacia la caja de jabón que sostiene en su mano como una representación en abismo asociada al mundo simbólico cultural local y, por ello, expuesto a ser higienizado. Esto queda referido en las acepcio-

---

21 Un producto de limpieza chileno, ya discontinuado en el mercado y similar al conocido Ajax en polvo empleado actualmente en Venezuela.

nes de limpieza introducidas en el texto ubicado en la parte izquierda (fragmento de un diccionario inglés/español).

Carlos Leppe se afilió más al fotomontaje y lo orientó hacia la reflexión de identidades travestidas, recurriendo a su propio cuerpo y a la narración de su historia personal. Incorporaba palabras o frases como parte de sus acciones corporales —en paredes, objetos o en su piel— que complementaban la gestualidad de lo visual.



Imagen 5

Eugenio Dittborn

*Reinas*, 1979

Reproducción tomada de Kay, 1979, s.p.



Imagen 6

Gonzalo Díaz

Imagen perteneciente al proyecto «Historia sentimental de la pintura chilena», 1982

Reproducción tomada de Díaz y Mellado, 1981, pp. 000593-000595.

A medida que transcurrían los años 80 otros artistas emplearon estos procedimientos, como Arturo Duclos, Carlos Altamirano y Juan Pablo Langlois. Hoy en día en el arte chileno es común observar en las obras visuales la recurrencia de textos muy variados y con muy diversos propósitos. Sin embargo, la herencia de estos esfuerzos todavía da sus frutos.

En este contexto, donde la palabra estaba más centrada en crear alianzas con la producción y la crítica de las artes visuales<sup>22</sup>, aparecieron experimentaciones editoriales como soportes de una nueva estrategia escritural que redefinía, sobre todo, el catálogo expositivo<sup>23</sup>. La reflexión sobre el sistema

22 En el campo crítico se articuló un grupo bastante heterogéneo de escritores como: Nelly Richard, Ronald Kay, Adriana Valdés, Enrique Lihn y Cristián Hunneus.

23 Mellado, Justo Pastor, «Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica», *Cuadernos de/para el análisis...*, Santiago de Chile (sin datos editoriales), 1983, pp. 17-31.

del arte adquirió especial significado con los textos *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard (ver imágenes 1 y 2) y *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, donde la crítica se dirigía hacia el carácter destructivo que debía asumir la imagen. Por ejemplo, en el N° 1 de *La Separata*, de 1981, se incluyó una página titulada «Texto legible y texto visible», en la cual se reprodujeron diferentes reflexiones sobre el tema, a partir de un interés por lo fotográfico que comenzaba a verse como un texto en sí mismo. Allí se dejó explícito el rechazo hacia la subordinación de la imagen por el lenguaje escrito en tanto ésta podía correr el peligro de convertirse en pura ilustración<sup>24</sup>. Este debate se orientaba hacia la redimensión de la fotografía, donde la palabra contribuía a propiciar lecturas más politizadas.

La relación entre imagen y texto no sólo se vinculaba a la fotografía, sino también al cuestionamiento del soporte pictórico, del espacio institucional del museo y de la página del libro, cuando se emplearon formatos más abiertos. Sin embargo, muchos de estos trabajos inscritos en la experimentación radical de este período siguen mostrándose más cercanos a los problemas de las artes visuales, como intervenciones espaciales efímeras que enfatizan el carácter procesual de su producción. Por ejemplo, Lotty Rosenfeld con las señas horizontales que formaban cruces en el pavimento (ver imágenes 13 y 14), no llegaba a articular una escritura y, por ello, se relacionaba más con la apropiación del espacio

---

24 Entre los autores citados se encuentran Walter Benjamin, Susan Sontag, Nelly Richard, Ronald Kay, Adriana Valdés, Diamela Eltit, Eugenio Dittborn, Fernand Balcells y Francesca Lombarda. Por ejemplo, uno de los textos de Nelly Richard critica el libro como soporte: «El procedimiento de la *ilustración* une palabras e imágenes en niveles asociativos de lectura, subordinando la imagen —como recurso auxiliar— al significado prioritariamente articulado por las palabras, el libro como unidad tópica, supedita la significación al dominio de lo inteligible relegando la imagen en lo sensible como plano residual de comprensión —como plano subalterno de lectura— (citada en VV.AA., 1981).

público y con el gesto, problematizando así el soporte tradicional de la pintura y la escultura.

Los trabajos de Raúl Zurita realizados entre 1979 y 1982, y las acciones de Diamela Eltit, son tal vez las propuestas que más apuntaban a la producción literaria. Zurita, por ejemplo, aspiraba liberar a la palabra del papel con el fin de ampliar los formatos escriturales hacia una experiencia colectiva. Mientras formaba parte del grupo CADA, realizó una acción en Nueva York, en 1982, que consistió en escribir en el cielo su poema *La vida nueva* (ver imagen 7), enfatizando el carácter efímero de la experiencia poética. Pero estas intervenciones en el paisaje quedaban más asociadas a una investigación experimental, que después de los años 80 iba a ser redimensionada.

Como afirma Eugenia Brito, es Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1977) quien inauguró la escena literaria chilena<sup>25</sup>. Este trabajo reunía una serie de elementos que bordeaban lo visual y lo filosófico, otorgándole a lo literario —como producto final— una gran dosis de ambigüedad<sup>26</sup>. Fue concebido como un libro-objeto que interrogaba el formato y la dimensión narrativa de la tradición literaria. En la contraportada exterior e interior se ubicaban una serie de afirmaciones sobre la realidad que se contradecían entre sí, creando una circularidad agobiante.

Entre otros ejemplos escriturales que en esos momentos recurrieron a la imagen visual, pueden mencionarse los libros de poesía *Los lugares habidos* de Antonio Gil y *Exit* de Gonzalo Muñoz, ambos de 1981. En estos tres últimos casos

---

25 Brito, Eugenia, *Campos minados*, Editorial Cuarto propio, 2ª edición, Santiago de Chile, 1994, p. 32.

26 Yuxtapone imágenes de Rimbaud y Marx tomadas de periódicos, enmarcadas con la frase «el eterno retorno», que apuntan hacia una ironía sobre la verdad documental.



Imagen 7

Raúl Zurita

*La vida nueva*, 1982, Nueva York

Acción de arte

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

mencionados, los recursos visuales apuntaban hacia significados relativos a la huella y la reproducción fotográfica que afectaban a la palabra, otorgándole un espesor particular. Tal vez aquí se produce la interacción, una de las tres relaciones entre imagen y texto que favorecía Adriana Valdés. Las otras dos son la ilustración (la imagen ilustra un texto) y la leyenda (el texto orienta a la imagen), en las cuales se produce una subordinación de una de las dos partes<sup>27</sup>.

Estas nuevas relaciones entre imagen y texto, representadas por los trabajos comentados, intentaban ampliar el espectro

---

27 Valdés, Adriana, «Caption es palabra capciosa», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 1, 1998, s.p.

de significaciones para romper con los hábitos representacionales de cada uno de los medios, como parte de una revisión de los géneros artísticos y también sexuales. Desde principios de los años 80, muchas de estas reflexiones van a impulsar una renovación literaria o «nueva escena de la escritura», según se ha mencionado. En este período Eltit y Zurita abandonaron las acciones e intervenciones y orientaron más su trabajo hacia la literatura.

### EL GRUPO CADA

El grupo CADA (Colectivo Acciones De Arte) desempeñó un rol significativo en el panorama artístico chileno entre 1977 y 1982. Estaba constituido por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo (artistas plásticos), Raúl Zurita (poeta), Fernando Balcells (sociólogo) y Diamela Eltit (escritora). Sus objetivos se orientaban a desarrollar acciones de arte en espacios públicos, fuera de los marcos institucionales, con el fin de ampliar los códigos hacia una reflexión política y posibilitar una participación más activa de los espectadores.

CADA se insertó en el campo cultural más renovador, dirigido a reflexionar sobre los mecanismos de producción del arte, incluyendo las formas del lenguaje como su inserción en lo social. Su primera acción: *Para no morir de hambre en el arte*, realizada el 26 de septiembre de 1979 (ver imagen 8), incluía varias actividades simultáneas<sup>28</sup>. Se distribuyeron 100 litros de leche (en envases de medio litro cada uno) en La Granja, un barrio popular de Santiago, mientras en el jardín

---

28 Internacionalmente también se habían organizado actividades paralelas: Cecilia Vicuña en Bogotá y Eugenio Téllez en Toronto debían realizar trabajos de arte relacionados con la leche.



Imagen 8

*Para no morir de hambre en el arte*, 1979

Grupo CADA

Entrega de leche en el barrio La Granja

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

de la sede de las Naciones Unidas en Santiago, se dejaba oír una grabación sobre el hambre en el mundo, en cinco idiomas (ruso, inglés, español, chino y francés)<sup>29</sup>. Ese mismo día había aparecido publicada una página en blanco en la revista *Hoy*, donde aparecía impresa la siguiente sentencia:

---

29 El texto leído en varios idiomas se tituló «No es una aldea», como una manera de revalorizar el lugar desde el cual están emitiendo su discurso e incitaban a los receptores a asumir una posición más participativa: «Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar a la muerte (...) ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida» (parte del trabajo *Para no morir de hambre en el arte*, octubre de 1979).

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca.

Accediendo a todos los rincones de Chile

Como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile

Privado del consumo diario de leche

Como páginas blancas por llenar

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE

CHILE \ OCTUBRE 3 \ 1979<sup>30</sup>

Después de la repartición de leche se depositaron sesenta envases en una caja de acrílico en la galería de arte Centro Imagen para que fueran afectados por el proceso natural de descomposición, aludiendo así a la situación socio-política local. Esta exhibición incluía una grabación del discurso leído y una copia de la página publicada en la revista *Hoy*. Así, de manera simultánea, se intervenían espacios públicos y privados.

Con la imagen de «Un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo» el grupo intentó crear una metáfora capaz de activar colectivamente el significado de una identidad nacional. Para ellos, «el producto es un país blanqueado por un instante bajo el azul del cielo. Algún día la vida de todos será una vida decente» (Descripción del trabajo, inédito). Esta acción fue comentada favorablemente en la prensa por José Joaquín Brunner y Sol Serrano, entre otros.

En esta suerte de manifiesto que describía tanto los propósitos de esta acción como los diferentes pasos que la componían, el grupo disertó sobre su posición frente al con-

---

30 CADA «Imaginar esta página completamente blanca», revista *Hoy*, Santiago de Chile, N° 115, Año III, 3 al 9 de octubre, 1979, p. 46.

texto cultural y acusaba al proyecto nacional de restrictivo en su alcance y autoritario en sus mecanismos organizativos, sobre todo en lo relativo a la «confiscación de la memoria»<sup>31</sup>. Planteaban:

La perspectiva cultural que proponemos (...) valora en el arte la ampliación y creación de espacios intelectuales *que organicen la memoria y el devenir histórico del pueblo nacional*. Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de su historia y recupera su sociabilidad como verificación de su valor en el arte (...) Proponemos entonces el arte *como una práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile*, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material el lugar de consumo final del trabajo de arte<sup>32</sup>.

Del texto se desprende que intentaban desmitificar el papel del arte y del artista, producir una toma de conciencia colectiva de la realidad inmediata y hacer memoria, como pasos previos a delinear un futuro mejor. Todo esto formaba parte de una aspiración política de intervenir tanto la realidad cotidiana como el campo intelectual. Esta acción culminaba con la etapa subtitulada «Inversión de escena», que consistía en trasladar diez camiones lecheros a las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes, que obstaculizaron la visibilidad del frontis del edificio, mientras se cubría la entrada del museo con una tela blanca de cien metros cuadrados.

---

31 CADA «Fundamentación», *Para no morir de hambre en el arte*, Santiago de Chile, octubre 1979, p. 1 (inédito).

32 *Ibíd.*, p. 6. Las cursivas son mías.

*Ay, Sudamérica* (ver imagen 9), la segunda acción colectiva del grupo, fue realizada el 12 de julio de 1981 y tuvo como objetivo lanzar cuatrocientos mil volantes desde seis avionetas que sobrevolaron Santiago. Esto fue complementado con la publicación de una separata en la revista *APSI*. El texto del volante señalaba: «Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios, de su vida, es un artista»<sup>33</sup>, lo cual implica la necesidad de relacionar la acción



Imagen 9

*Ay, Sudamérica*, 1981

Grupo CADA

Momento en que se lanzan los volantes sobre Santiago

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

---

33 Diamela Eltit comentó este trabajo: «La obra de arte aquí es el recordamiento de la cotidianidad frente a un espectador al que se le propone una reflexión, un despertar de su mente y su memoria». Ver: Eltit en *HOY*, 1981, p. 46.

social y artística con una toma de conciencia de las propias condiciones de existencia.

La acción *No +*, comenzada en 1983 (ver imagen 10), fue tal vez la que asumió una mayor participación colectiva pues se convirtió en una consigna empleada en diversas prácticas culturales como postura política de oposición. Se planificó que este trabajo culminaría cuando fuera derrocado el régimen dictatorial.

El grupo impulsó la creación popular a través de una invitación pública a realizar trabajos relacionados con la expresión *No +*, que serían incluidos como parte de la propuesta de CADA en una muestra de arte latinoamericano internacional (ver imagen 11). Se comprometieron a que cada participante recibiría una copia de la totalidad de los trabajos recopilados. Además de este evento, en junio de 1984 se organizó una exhibición en la galería INTI de Washington



Imagen 10

*No +*, 1983

Grupo CADA

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.



Imagen 11

Fotografía publicada en un artículo de la revista *Análisis*, Santiago 10 al 16 de julio de 1989, p. 22.

con los mismos propósitos. Esta propuesta de CADA se relacionó estrechamente con la exitosa campaña publicitaria del «No» que organizó la oposición política por los medios de comunicación con motivo del plebiscito organizado en 1988. Diamela Eltit ha comentado este hecho:

El grupo CADA al que yo pertenecía convocó a los artistas chilenos a rayar los muros con la frase *no +*, pasó algo muy importante con este trabajo de arte porque la gente anónima contemplaba la frase de acuerdo a sus demandas, por ejemplo *no + dictadura*, *no + hambre*, en fin, después la frase fue tomada por los partidos políticos y las organizaciones, se transformó en el lema que acompañó el fin de la dictadura, estoy muy orgullosa de haber colaborado en este trabajo, haber visto la ciudad plagada de estas frases<sup>34</sup>.

34 Diamela Eltit y Carlos Monsiváis. «Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura», *Debate Feminista*, México D.F., Año 5, Vol. 9, marzo, 1994, p. 47.

*Viuda*, otra acción de arte del grupo realizada conjuntamente con el grupo Mujeres por la vida, en septiembre de 1985, tuvo la finalidad de insertar en diversas revistas la imagen de una mujer viuda, como una manera de llamar la atención pública sobre los asesinatos políticos (ver imagen 12). La fotografía fue hecha por Paz Errázuriz, quien colaboraba eventualmente con el grupo. A todo esto se deben sumar diversas actividades en los barrios marginales de Pudahuel, La Granja y Conchalí, así como la organización de ATACUMA (Asociación de Talleres Culturales de Maipú).

Paralelamente a las acciones colectivas, los integrantes de CADA realizaban trabajos individuales o en conjunto con otros artistas. Así sucedía con Juan Castillo y sus intervenciones urbanas; Raúl Zurita con su obra poética personal; y los trabajos de acciones realizados entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld.



Imagen 12

*Viuda*, acción del Grupo CADA

Fotografía de Paz Errázuriz

Publicada en revista *Análisis*, Santiago, 10 al 16 de septiembre de 1985, p. 18.

Además de contribuir con el registro en video de las acciones de Eltit, desde 1979 Lotty Rosenfeld comenzó su trabajo accional titulado *Una milla de cruces sobre el pavimento* (ver imágenes 13 y 14), con el cual expresaba la necesidad de subvertir ideológicamente el orden político chileno, de fuerte ascendencia patriarcal. Sus intervenciones anulaban las líneas positivas y verticales del pavimento (|) con líneas horizontales (—) que las convertían en signos más (+). Este gesto fue realizado en muchos lugares públicos, incluyendo las afueras de la Penitenciaría de Santiago y la Casa Blanca, en Washington. En muchas ocasiones Rosenfeld era asistida por otros artistas para complementar el trabajo con registro o proyecciones de video.



Imagen 13  
Lotty Rosenfeld  
*Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979,  
Santiago, Acción de arte,  
Reproducción tomada de VV.AA., 1986, p. 18.



Imagen 14

Lotty Rosenfeld

*Una herida americana*, 1982, Casa Blanca, Washington  
(parte del proyecto en video del mismo título).

Acción de arte (aunque la acción no varía, los títulos  
cambian según el procesamiento que la artista  
le dé al material final).

Reproducción tomada de VVAA., 1993, p. 30.

En el caso de Diamela Eltit, llama la atención su trabajo titulado *Zonas de dolor* (1980), realizado paralelamente con la escritura de *Lumpérica* (1983), su primera novela. Experimentó la autolaceración, que registró en video y fotografía. Interviniendo su propio cuerpo con cortaduras y quemaduras visibles en sus brazos y piernas (ver imágenes 16 y 19), lavando aceras de prostíbulos (ver imagen 22) y besando a los vagabundos (ver imágenes 15 y 23), esta artista decidió vivir diferentes situaciones límite relacionadas con la marginalidad femenina. Bajo el título *Socavada de sed*, Eltit incorporó algunas imágenes de estas acciones en una de las publicaciones de CADA, en donde también declaraba:

Yo poso con mis cicatrices; como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo. Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje, etcétera, que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian la dicotomía que, para hablar en términos de identidad, articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión del modelo<sup>35</sup>.



Imagen 15

Diamela Eltit

*Trabajo de amor con los asilados de la hospedería*, 1982

Acción

Reproducciones tomadas de Diamela Eltit, *Socavada de sed*,

Ediciones CADA, Santiago, agosto de 1982, p. 6.

## UN COMPROMISO INTELECTUAL Y POLÍTICO

Previo al golpe, el campo literario estaba constituido por figuras de cierto prestigio que continuaron publicando y recibiendo el reconocimiento del público lector, como Nicanor Parra, José Donoso, Humberto Díaz-Casanueva, entre otros.

---

35 Diamela Eltit, *Socavada de sed*, Ediciones CADA, Santiago de Chile, CADA, agosto, 1982, p. 6.

Llama la atención que Parra había abonado el terreno sobre una manera más abierta de considerar el fenómeno del autor, lo cual le imprimió un carácter de insubordinación a los géneros por él tratados y desacralizó la posición del artista como dotado de un valor especial, «iluminado» y desinteresado en términos materiales respecto a la sociedad. Nicanor Parra disfrutó del reconocimiento de sus libros y del desenfado de tratar temas cotidianos que desmitificaban también los objetivos de la escritura, destinada supuestamente a configurar ideales trascendentes. Este autor creó así una fisura estimulante para otros escritores interesados en cuestionar los valores de la estética modernista que dominaba entonces el campo literario.

En las artes visuales no existían precedentes locales que pudiesen actuar como pasos previos a la consolidación de esta nueva actitud. La realización de murales colectivos, como aquellos atribuidos a la Brigada Ramona Parra y otros elaborados con la colaboración del pintor Roberto Matta en la década del 70, ha sido vista como apertura hacia una democratización del arte y consecuente ruptura con la tradición de la obra estetizante, pero esto es discutible. Por otra parte, hasta los años setenta en la pintura se presenciaba un dominio de la estética informalista, derivada en gran medida de la experiencia del catalán José Balmes, quien se estableció en el país desde la década del 50. Aunque ambas posturas concentraron los más importantes focos de atención en las artes visuales, quedaron subordinadas dentro del campo cultural. Justo Pastor Mellado reflexionaba sobre esta situación y planteaba: «Ahora, la complacencia en pintura chilena no es el efecto de un mercado, sino por el contrario, su mediocridad tiene que ver con su inconsistencia formal como espacio plástico»<sup>36</sup>.

---

36 Justo Pastor Mellado. «Breve nota sobre pintura chilena: 1950/88», *Cirugía plástica*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGKB), Berlín, 1989, p. 16.

Desde la dictadura instaurada en 1973, la cultura conformó parte de un panorama marcado por el deseo de recomposición social, que a su vez debía enfrentarse con una doble censura: la gestada desde dentro del campo oficial y la correspondiente al campo progresista. Este último estaba integrado por el contingente perteneciente a la izquierda que representaba una ascendencia política de carácter sociológico, tanto en la literatura como en las artes visuales. Es así como el campo se tornó complejo, cuando desde el interior mismo que aglutinaba el deseo de cambio se producían tensiones sobre el tono supuestamente de autoridad que asumía la escritura más ruptural. Esta incomprensión, prejuiciada por un supuesto elitismo, contribuyó a que el alcance de la «avanzada» fuese muy limitado en interlocutores.

Resulta significativo comprender el sentimiento que originó la necesidad de plantearse un cambio radical en los modos del quehacer cultural. En gran medida, la derrota marcaba esa dimensión periférica de muchos intelectuales durante la dictadura. Ariel Dorfman bosquejaba esta situación cuando planteaba:

Mejor valdría preguntarse: ¿por qué no pudimos, poseyendo tantos medios para influir en el conjunto de la sociedad, alcanzar la hegemonía intelectual suficiente como para persuadir a una mayoría más grande que la izquierda de que el camino de Chile era el nuestro? Para ganar, teníamos que ser más razonables, más persuasivos, más imaginativos, más entretenidos, más llenos de emociones auténticas, más pensantes, más hábiles, más dibujantes que nuestros contrincantes, que tenían tras sí todo el poderío de lo cotidiano que el imperio había ido moldeando, no sin fisuras ni contradicciones<sup>37</sup>.

---

37 Ariel Dorfman. «El Estado y la creación intelectual. Reflexiones sobre la experiencia chilena de la década de los setenta», en Pablo González Casanova (coordinador), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Siglo XXI, México D.F. 1989, p. 329.

A partir de una confluencia de elementos, entre los cuales destacaban constantes debates en torno al papel orgánico de los intelectuales, reflexiones sobre el rol de lo femenino como estrategia deconstructiva y los mecanismos de producción del arte, muchos trabajos creativos realizados desde mediados de los años setenta se insertaron en un constante cuestionamiento del *status quo* nacional. Se realizaron revisiones muy diversas sobre una serie de signos que definían la historia local, incluyendo la prensa —con sus modelos publicitarios— hasta las convenciones del tránsito urbano. Todo esto estaba dirigido hacia el desenmascaramiento de un poder hegemónico que privilegiaba ciertas representaciones por sobre otras.

En realidad, actualmente debe reconocerse que la vida sociocultural chilena en estos últimos treinta años ha estado signada por un especial espíritu de autoritarismo, visible hoy en el poder que el Estado ejerce sobre el imaginario colectivo. Desde la instauración del régimen dictatorial, una doble moral ha teñido las relaciones sociales, porque a medida que se imponían modelos canónicos de comportamiento ciudadano basados en la «lealtad» y el «orden», de manera simultánea se cometía todo tipo de irregularidades morales en el seno mismo del centro político. Esta contradicción creó en el imaginario colectivo un debilitamiento de la noción de ciudadanía, dejando al descubierto la fragilidad, o peor aún, el desamparo del sujeto común dentro del sistema. Hoy en día el sentimiento de desilusión persiste, debido a que continúan vigentes los parámetros constitucionales instaurados por la dictadura.

Las insistentes aspiraciones por lograr un ordenamiento correcto de los cuerpos se hizo evidente en el período de Transición<sup>38</sup>, durante el mandato del presidente Patricio

---

38 Como Transición se ha denominado el período iniciado a fines de 1989 o principios de 1990, después del plebiscito que en 1988 abrió el campo político hacia la democracia.

Aylwin. Un claro detonante fue la carta pastoral del arzobispo Carlos Oviedo, titulada «Moral, juventud y sociedad», publicada en octubre de 1991, justo en un período en que se trató de legislar el divorcio y el aborto terapéutico. El documento abrió un debate entre diferentes personalidades de la vida sociopolítica y llevó a relucir tensiones fuertemente marcadas en torno a los valores reclamados para la reafirmación de la sociedad chilena, cuyas bases se habían sustentado en el orden familiar<sup>39</sup>. Todavía persisten las coordenadas esencialistas que siguen dominando en la reconfiguración de la nación chilena pues recién en 2005, luego de muchas luchas, se aprobó la Ley de Matrimonio Civil (conocida como Ley de divorcio), que legisla la disolución del vínculo matrimonial, y luego, en 2008, se aprobó el Reglamento que posibilita su puesta en práctica.

Una crítica del diseño nacional, con sus modelos de ciudadanías «resquebrajadas», se propiciaba en las reflexiones sistemáticas de algunos artistas pertenecientes a la «Escena de avanzada», entre quienes se incluían Diamela Eltit y Paz Errázuriz, en tanto se preocupaban por revelar las contradicciones representacionales desde «abajo» —para emplear un término de Eric Hobsbawm—<sup>40</sup>, a partir de lo que se quiso ocultar y olvidar. Sus propuestas indagaban y registraban justamente aquellas rupturas que imprimían marcas irreversibles en el imaginario colectivo.

---

39 Muchas opiniones apoyaron al arzobispo hasta llegar a posiciones conclusivas, como la ministra de SERNAM (Servicio Nacional de la Mujer), quien negó el apoyo del Gobierno a las leyes del aborto y divorcio. Pocas opiniones analizaron de manera más justa la situación.

40 Para este autor, las naciones y los fenómenos asociados a ellas tienen un carácter dual: una visión desde arriba, relacionada con las construcciones culturales, y otra desde abajo: «Esta visión desde abajo, es decir, la nación tal como la ven, no los gobiernos y los portavoces y activistas de movimientos nacionalistas o no nacionalistas, sino las personas normales y corrientes que son objeto de los actos y la propaganda de aquéllos, es difícilísima de descubrir. Ver: Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1991, p. 19.

Este deseo de establecer cambios culturales partiendo de una redefinición del rol del intelectual también se vinculaba con un debate internacional cuyo horizonte ha estado configurado por la particular posición de América Latina respecto a los relatos centrales. Así, una reflexión surgida desde una situación local ha ido alcanzando una magnitud mayor y más compleja, involucrando una amplia gama de preocupaciones culturales, como las relaciones entre la producción de la obra de arte y el receptor. Esta nueva postura que se fue perfilando desde mediados de los años setenta en Chile, ha perseguido redimensionar las maneras tradicionales de consumir la obra plástica y literaria a partir de un público más partícipe y comprometido. Este último objetivo aún no ha podido cumplirse.

Hacer memoria y reinterpretar la reciente historia que la fuerza de la razón quería desterrar para poder reconstruir un nuevo orden, fue la tarea de los artistas e intelectuales articulados alrededor de la «Escena de avanzada» o «Nueva escena», y es a partir de allí, desde la imagen de la fractura, el zurcido y el fragmento, que debe ser comprendido el trabajo de estos creadores, como reflexión sociocultural dada desde un replanteamiento de los códigos del arte y el papel del intelectual.

El proceso deconstructivo de las formas de poder que instauró la «Escena de avanzada» se relacionó con el trabajo político y social asumido por muchas personas durante el período postgolpe. En este sentido se debe recordar que en 1982 se fundó el Movimiento Feminista en Chile, dirigido teóricamente por Julieta Kirkwood. Este hecho contribuyó a crear las bases de una reflexión sobre el patriarcalismo, que ha tramado parte del campo cultural después de la realización del *Primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana*, en 1987, y de haberse instaurado el Programa de Género y Cultura de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, como Curso de Especialización en Género y Cultura en América, en 1995.

La crítica artística se renovó gracias a la labor ejercida en el ámbito literario más vinculado a los análisis lingüísticos inscritos en las tesis semiológicas. Así, la literatura contribuyó a fortalecer el pensamiento sobre las artes visuales y, a su vez, pudo renovar su lenguaje a partir de las experimentaciones de la plástica.

El período transcurrido desde la transición democrática hasta nuestros días se ha caracterizado por una readecuación de las estrategias discursivas hacia preocupaciones sobre la circulación de los signos, incluyendo el mercado. Un ejemplo de esta nueva orientación lo representa el trabajo del grupo denominado Galería Chilena —galería nómada—, constituido en los años 90 por la generación más joven de artistas. Guillermo Machuca, al analizar el arte chileno producido en las últimas décadas, ha señalado que «tanto los textos como las obras han operado como una verdadera zona de resistencia»<sup>41</sup>. Esta especie de espesor —constituido por una pluralidad de prácticas artísticas— se contrapone a los discursos homogeneizadores provenientes de una estética visual neoliberal, carente de sentido y superficial en su imaginario representacional pues privilegia un consumo cultural *light*.

Actualmente los artistas de la «Escena de avanzada» participan activamente en el campo cultural. Algunos han reorientado sus intereses hacia el campo literario, como Diamela Eltit; otros dictan clases en instituciones de arte y pueden actuar como curadores de manera coyuntural. Ahora existen pocos espacios abiertos a la exhibición artística. Las galerías que promovieron las nuevas propuestas durante los años setenta ya no existen y su rol ha sido asumido por algunos espacios estatales como la Galería Gabriela Mistral, La Posada del Corregidor y Centro Cultural Matucana 100, que no cuentan con un gran apoyo como para estimular ampliamente las

---

41 Guillermo Machuca. «Entre el retraimiento y la integración», en *Arte joven en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1997, p. 10.

propuestas más rupturales. Muchos espacios privados continúan apoyando las modalidades artísticas más propicias para insertarse en el mercado. Los retos no son los mismos; sin embargo, el arte más comprometido debe seguir luchando con gran esfuerzo para no perderse en el silencio. El campo se ha profesionalizado y jerarquizado, exigiéndole a las nuevas generaciones un compromiso más complejo y activo, que incluye mayor dominio intelectual del arte y capacidad de gerenciar la promoción de su propio trabajo.

El panorama literario ha ampliado su perspectiva, aunque muchas publicaciones se deben al esfuerzo de editoriales alternativas como Cuarto Propio y Francisco Zegers. En el contingente que actualmente conforma el campo literario destaca especialmente el trabajo de algunas creadoras que han continuado su trabajo deconstructivo dentro del espíritu de la «Escena de avanzada», como Diamela Eltit, Marcela Serrano, Eugenia Brito, Adriana Valdés y Carmen Berenguer, además de otras figuras insertadas más recientemente. Se ha acrecentado el espacio para la reflexión crítica: además de la importante actividad de Nelly Richard, se han sumado nombres como Olga Grau, Sonia Montecino, Raquel Olea, Marjorie Agosín y Olga Poblete, entre otras.

De manara particular, el trabajo de Diamela Eltit ha ganado un espacio importante en el ámbito chileno, con una propuesta narrativa que rompe con los modelos canónicos y ofrece perspectivas más amplias al rol de la literatura como productora de signos comprometidos con una realidad histórica específica. En su trabajo literario desarrollado a partir de *Lumpérica* se concentran todas aquellas inquietudes que dieron impulso a la «Escena de avanzada», dejando en evidencia la posibilidad de materializar los deseos de creación sin hacer concesiones al sistema.

Aunque el momento político y los deseos han cambiado desde que Eltit se insertó en el espíritu crítico de la «Escena de avanzada», continúa vigente la conciencia de

crear zonas de resistencia frente al poder central, cuyos mecanismos coercitivos y estrategias de mercado neoliberal objetualizan al sujeto pues la visión economicista imperante deja de lado todo el espesor social, desterrando las más íntimas aspiraciones individuales y colectivas

CAPÍTULO II  
*LUMPÉRICA*, DE DIAMELA ELTIT:  
EL DES-ORDEN DEL LENGUAJE

Para el hombre que ha dejado de tener una patria,  
el escribir se convierte en lugar para vivir.

THEODOR ADORNO

EL TRABAJO artístico de Diamela Eltit desarrollado a partir de su inserción en la «Escena de avanzada» y específicamente con su experiencia con el grupo CADA entre 1979 y 1982, representa motivaciones individuales acerca de la escritura como creación a partir de reflexiones críticas potenciadas en el campo de las artes visuales, según se observa en el proceso creativo que dio origen a *Lumpérica* (1983), su primera novela. Estas motivaciones se inscribieron en un deseo colectivo que, desde mediados de los años setenta, desencadenaron en el contexto sociocultural chileno tanto una ruptura con la tradición literaria y visual, como el consecutivo proyecto de crear nuevas maneras de decir, capaces de sobrepasar el ordenamiento de los géneros artísticos. Las propuestas de esta artista y escritora se insertan entonces en el centro de un debate cultural que aún hoy se encuentra vigente.

## EL SIGNO COMO DESREPRESENTACIÓN: ESTRATEGIA LITERARIA Y POLÍTICA

*Lumpérica*<sup>1</sup> (1983) ha sido considerada ampliamente como la «emergencia de una nueva narrativa en el país»<sup>2</sup>. Para Nelly Richard, esta obra marca el inicio de una literatura Post-Golpe en un contexto conformado por fuertes tensiones políticas que habían fragmentado el campo cultural. Parece necesario revisar entonces la importancia de esta novela respecto a las nuevas perspectivas estéticas y sus vínculos con una realidad sociocultural dominada por la censura.

Resulta significativo que *Lumpérica* haya sido escrita de manera paralela a la actuación de Eltit en CADA, durante un período en que se realizaron diversas acciones de arte muy vinculadas con situaciones que podrían ser consideradas marginales<sup>3</sup>. Esta fase experimental posibilitó que la artista conviviera con varios lenguajes artísticos, conformando una etapa previa a la escritura; un estado reflexivo que liberó a los signos de sus visiones convencionales para ingresar en diálogos inéditos y capaces de reorientar las relaciones con la palabra. Sobre los modos de abordar lo literario, Eltit ha comentado: «Por ejemplo, una novela que aborde el tema de la disconformidad política dentro de un canon literario conservador, no necesariamente realiza una crítica, en la medida que sus mecanismos de producción permanezcan intocados»<sup>4</sup>. Para esta au-

---

1 *Lumpérica* es un neologismo que funde las palabras lumpen y luminosidad con periferia a partir de la declinación femenina.

2 Francisco Zegers, «Introducción», en *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1986, p. 9. Esta opinión es compartida por Marco Antonio de la Parra, Humberto Díaz-Casanueva y Guillermo García Corales, entre otros.

3 Además de su participación en CADA, Eltit realizó trabajos más individuales en colaboración con Lotty Rosenfeld, como *Zonas de dolor* (1980) y *Trabajo de amor con los asilados de la hospedería* (1982).

4 Diamela Eltit, «Errante, errática», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, Santiago de Chile, 1993, p. 23.

tora, la escritura es un problema vinculado también al sistema de producción simbólica que, en el caso del Chile dictatorial, se encontraba ligado a estructuras específicas de poder.

Su participación en CADA le permitió compartir algunas de las preocupaciones que atravesaban el campo cultural más renovador. En un documento de «Fundamentación» de la acción de arte *Para no morir de hambre en el arte*, escrito en octubre de 1979, el grupo planteaba su posición respecto al modelo de nación imperante en ese momento y cuestionaba el totalitarismo representado por el poder estatal. Entre otras cosas señalaban:

Las fronteras definidas por el Estado pasan hoy por el interior de la historia y el territorio nacional y dejan fuera, exiliados o marginales, a una parte sustantiva de los chilenos. El Estado no es representativo de la unidad ni obra por la unificación del pueblo nacional, sino por la homogeneización plana, la depuración y la compartimentación que aseguren la dominación oligárquica<sup>5</sup>.

Para desenmascarar algunas estrategias del poder oficial en la transmisión de las representaciones por él privilegiadas, algunos artistas chilenos recurrieron a la imagen del cuerpo como lugar en donde se daban cita los cruces entre lo público y lo privado. Como antecedentes importantes, Nelly Richard ha incluido los trabajos de Carlos Leppe y de Raúl Zurita<sup>6</sup>. El primero presentó un registro fotográfico de sí mismo como travesti en la muestra *Perchero* (1975). Zurita quemó su rostro como inicio de una fase de autoflagelación

---

5 CADA, «Fundamentación», en *Para no morir de hambre en el arte*, Santiago de Chile, octubre de 1979, p. 3 (inédito).

6 Durante este período, Raúl Zurita estaba casado con Diamela Eltit y además, trabajaban juntos en CADA.

que precedía a *Purgatorio*, su primera obra poética, publicada en 1979. Richard ha planteado que estas dos acciones marcaban una doble referencia al cuerpo que permanecerá activa varios años: el cuerpo como lugar de simulacro y el cuerpo como lugar de lucha marcado por el dolor. Ambas tendencias se relacionaban con lo teatral y con lo literario respectivamente y aglutinaron otras experiencias, como las realizadas por Diamela Eltit, cuyo trabajo *Zonas de dolor* (1980) representaba la experiencia del padecimiento social vivido en carne propia y conectado con la producción de la escritura (ver imagen 16). Sobre estas prácticas, Richard ha comentado:

Las marcaciones de Zurita y Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se funde con lo colectivo: su valor es de *autocorrección del yo en lo fusional de un nosotros redimido y redentor*. El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia: el dolor voluntario es la sanción legitimante de su asimilación a la comunidad de los dañados<sup>7</sup>.

Este comentario de Richard que reconoce el dolor como umbral iniciático, permite comprender el interés de la escritora por experimentar diferentes fisuras que caracterizan el margen social y a la vez, indagar en la noción judeocristiana de sacrificio, apuntando hacia un dolor colectivo, pero padecido primeramente en el cuerpo individual.

---

7 Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Art & Text-Melbourne, Nueva York, 1987, p. 142.



Imagen 16  
Diamela Eltit  
*Zonas de dolor*, 1980  
Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

La propuesta estética de Diamela Eltit se sedimenta en un proceso de despojamiento que sufre su escritura, denominado por Nelly Richard<sup>8</sup> como «desrepresentación» en la medida en que desenmascara ideológicamente al signo como modelación cultural porque se presenta aparentemente «natural». La desrepresentación apunta hacia el registro de múltiples referencialidades que no pueden asumir una forma única debido a su capacidad constante de transformación, como un cuerpo sometido a constantes tensiones. Esta actitud desconstruccionista se asume como estrategia política y literaria capaz de cuestionar la tradición narrativa con su supuesto naturalismo representacional, incluyendo la expresividad de los contenidos,

---

8 Nelly Richard, «Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, Santiago de Chile, 1993, p.41.

las convenciones de género y el mito del autor. Pero también se pone en tela de juicio la idea de nación impuesta desde el discurso oficial —representada por el modelo de ciudadanía y su respectivo ordenamiento social—, y que se mostraba fracturada en la realidad, pues existían amplias diferencias entre los sujetos que integraban la identidad nacional.

Las preocupaciones por las relaciones entre el arte y la sociedad a partir de la configuración de identidades reprimidas van a marcar toda la trayectoria de Eltit hasta nuestros días. En todo su trabajo se dan cita los intentos de renovar los códigos tradicionales, tomando en cuenta el contexto sociocultural donde se inscribe su voz.

Además de *Lumpérica*, esta autora ha publicado otras ocho obras narrativas: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010). Todos estos textos están signados por el interés de iluminar las zonas silenciadas de la historia oficial desde una perspectiva crítica del propio lenguaje literario. Es común observar la crisis de la estructura familiar burguesa con sus perversiones, y por ende, de la subjetividad que finalmente se muestra compleja y estallada en múltiples roles, socavando la fijeza que intenta ajustarle el sistema. Lo femenino como instancia rebelde es la dimensión del cuerpo gozante y de la escritura, capaz de rescatar la memoria de la nación fragmentada por medio de una autocrítica que favorece la instancia preverbal del derroche sígnico y convoca un lenguaje de imágenes fulgurantes, móviles e intercondicionantes entre sí.

En casi todas sus obras —salvo *El Padre Mío*, que está conformada enteramente por la reproducción del discurso reiterativo de un vagabundo esquizofrénico— se plantea el proceso escritural ejercido por un sujeto femenino. La palabra

se convierte en el signo del deseo y la resistencia porque privilegia una dimensión preverbal, representada por diferentes voces periféricas. Esta estrategia le permite a Eltit establecer una «feminización» de la escritura como contradiscurso de la sociedad neoliberal, pues el margen simboliza tanto la negación de la economía consumista como la solidaridad polifónica capaz de superar la patria escindida.

Sobre la experiencia sufrida por Eltit como proceso previo y paralelo a la escritura de su primera obra literaria, ella ha reconocido haber experimentado un intenso proceso crítico frente a la tradición:

*Lumpérica* —mi primera novela— fue escrita en un momento en que sentía simultáneamente gran aversión y atracción por la narrativa. Fue un proceso muy complicado —que no vale la pena detallar— pero llegué a pensar en una literatura sin literatura. Empresa imposible y ciertamente juvenil. Estuve seis o siete años trabajando en el libro, más que nada frenética por los dilemas teóricos que me atravesaban<sup>9</sup>.

Ciertamente, esta primera fase estaba tramada por la vivencia corporal de los límites, ejercida en varias acciones que orientaban la lectura de la novela como propuesta escritural periférica respecto al canon literario y sus parámetros de estilo y trascendencia (ver imagen 17). En una entrevista realizada en Santiago de Chile en 1998, la escritora comentó este proceso:

Yo considero esto como una experiencia iniciática. Coincide con el momento en que estuve escribiendo *Lumpérica*, que fueron varios años. Al formarse el grupo

---

9 Julio Ortega, «Residencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit», *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan, Vol. 4, n° 14, abril-junio, 1990, p. 230.



Imagen 17

Diamela Eltit

*Zonas de dolor*, 1980

Lectura en un prostíbulo de Maipú, Santiago

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

CADA, en 1979, yo venía con una experiencia anterior porque había estudiado licenciatura en Literatura y había trabajado algunas cuestiones que se salían del marco literario, en 1976. Hicimos algunas puestas en escena de actores, pero buscando referencias locales. Todo eso se registró en cine, pero todo ese material debe estar perdido. Fue una experiencia bien importante porque estaba haciendo un postgrado y me sirvió para habilitarme un campo más transversal. Con esa experiencia llegué al grupo CADA Con ayuda de Lotty Rosenfeld pude realizar pequeñas cuestiones que estaban en ese momento en situación muy germinal. Por ejemplo, quebrar un poco el formato de lectura, y en vez de leer fragmentos en espacios académicos, o propiamente literarios, leí en un prostíbulo. Esa fue la primera lectura que hice en un barrio prostibulario, bastante decadente, devaluado y muy pobre.

Eso se grabó en cine y en video. Ahí hice dos o tres cuestiones que eran un poco fantasiosas en mí y precisamente eso me permitió salir de lo literario y volver a lo literario. Salir para volver. En ese momento no lo sabía, pero estaba oscilante y todo eso era muy intenso. Consideraba que lo literario era muy conservador. Me planteaba cómo cruzar sin usar los saberes, de manera más transversal. Finalmente me di cuenta que me movía mejor en lo literario pero sin abandonar ese aprendizaje que hice desde la universidad y con el grupo CADA, consistente en trabajar en cuestiones colectivas. La necesidad de cruzar lenguajes vino mucho después a concretarse con Paz Errázuriz. (...) Esos materiales representan un cierto conflicto. No tengo cómo asumir lo que en ese momento era una cierta búsqueda de cierta radicalidad. No sé cómo lo hice. No me atrevería a hacerlo de nuevo bajo ningún punto de vista. Era un ímpetu para buscar una escritura y para encontrar esa escritura tuve que dar otros pasos. Encontraba que la palabra no era suficiente, y entonces era radical porque no era suficiente. Y así surgieron estas otras experiencias o espacios sociales concretos<sup>10</sup>.

*Lumpérica* es una secuencia de variados enunciados relacionados entre sí por medio de un lenguaje que privilegia la puesta en escena. Podría resumirse como la descripción fragmentada de la acción ejercida por L. Iluminada, una mujer condenada al silencio, durante una noche en una plaza pública de Santiago, habitada sólo por algunos sujetos marginales o vagabundos: «desarrapados de Santiago, pálidos y malolientes»<sup>11</sup>. La novela está organizada en diez partes o capítulos

---

10 Diamela Eltit entrevistada por Carmen Hernández, Santiago de Chile, 30 de julio de 1998.

11 Diamela Eltit, *Lumpérica*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago de Chile, 1983, p. 7.

—sólo algunos aparecen titulados— que no presentan explícitamente una continuidad narrativa entre sí porque se muestran diferentes y autónomos, rompiendo con la tradicional estructura novelística constituida por inicio, desarrollo y epílogo. Hay algunos capítulos relativos a lo literario, como: «Para la formulación de una imagen en la literatura», «¿Quo Vadis?» y el número seis que contiene variados subtítulos sobre posibles roles de la escritura, como: «La escritura como proclama», «La escritura como desatino», «La escritura como ficción», «La escritura como seducción»...

Con estas diferentes funciones asignadas a la escritura se plantea la necesidad de ampliar el mundo representacional de lo literario, como acto textual consciente e inscrito en un sistema de signos específico que determina a su vez un sujeto responsable de su condición dentro del campo. *Lum-périca* intenta realizar una revisión de la escritura como problema que trasciende lo estrictamente literario, aproximándose a la tesis derridiana<sup>12</sup> y su noción de gramatología como el «pensamiento de la huella» en la medida en que incluye todo gesto expresivo, hasta aquello que da motivo a una inscripción. Esto implica que la realidad en general se somete a una condición textual, expuesta a la articulación y acción del suplemento de la representación. Para Jacques Derrida la escritura es un acontecimiento histórico y por ello, ejerce una crítica a la tradición logocéntrica que ha ejercido una separación entre lo sensible y lo inteligible, favoreciendo la linealidad del lenguaje por sobre la pluridimensionalidad del pensamiento

---

12 De manera inversa a la tradición lingüística —encargada de los hechos de abstracción de la grafía—, Jacques Derrida propone y concibe la gramatología como ciencia de la escritura, constituida por la diferencia —lugar pleno y vacío a la vez— dada en el momento del reconocimiento de lo otro, lo cual propicia la condición del suplemento. La diferencia se da entre lo sensible que aparece y su aparecer vivido, lo cual permite que se produzca la síntesis temporalizadora, quedando así la huella a modo de aquello que sobrepasa la inmediatez del presente.

simbólico. Cuando este autor plantea: «Existe escritura desde que se tacha el nombre propio dentro de un sistema, existe *sujeto* ni bien se produce esa obliteración, de lo propio, es decir, desde la aparición de lo propio y a partir de la alborada del lenguaje»<sup>13</sup>; se comprende que el sujeto está determinado por una cadena de representaciones iniciada con la «huella» como marca que anuncia la relación con lo «otro». Esta concepción está constantemente aludida en *Lumpérica* en la medida en que se manifiesta la necesidad de disminuir la distancia entre lo representado y su representante —entre el sujeto y el lenguaje— para aproximar el deseo y el placer, cuya tensión queda signada a partir del ejercicio de la escritura. Esto será más palpable en la introducción constante de la puesta en escena.

Tal como se ha comentado anteriormente, en la novela se presenta una crítica a la representación como cadena de significantes que se alejan de lo representado, en tanto se convierten en representantes de representantes.

La representación en abismo de la presencia; el deseo de la presencia nace, al contrario, del abismo de la representación, de la representación de la representación, etcétera. El suplemento mismo, por cierto, en todos los sentidos de la palabra, es exorbitante<sup>14</sup>.

Frente a este procedimiento de representaciones referenciales al mismo campo, característico de gran parte del arte de la modernidad —y también de la literatura—, se contrapone la escena teatral privilegiada en *Lumpérica*, como posibilidad de integrar la experiencia corporal, mucho más material que la propiamente signica de la escritura.

---

13 Jacques Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI Editores, 2° edición en español, México D.F., 1978, p. 142.

14 *Ibíd.*, p. 208.

Llama la atención que la primera parte esté organizada por una suerte de metodología empleada en los trabajos académicos, con puntuación numérica desglosada en unidades menores: 1.1, 1.2, 1.3 y 1.4, y los subtítulos que se relacionan con anotaciones de un proceso de filmación: «Comentarios a la primera escena», «Indicaciones para la primera escena», «Errores de la primera escena», «Segunda escena, la producción del grito», «Comentario a la segunda escena», «Indicaciones para la segunda escena...». Esto parece plantear la posición de un observador —real o representacional— que registra y apunta variados comentarios. En otros capítulos se recurre a enumeraciones en números romanos y también se introduce la noción de «Ensayo general». Todos estos recursos afectan la estructura de la novela y la convierte en múltiples anotaciones. Así, el texto instaura la ambigüedad de lo enunciado en sus diversas descripciones y no existen los elementos referenciales para constatar si se describe una misma escena desde varias perspectivas o se trata de sus distintas tomas planeadas de manera diferente.

Lo que resulta significativo es la insistencia en la imagen de representación y puesta en escena, lo cual se vincula con el trabajo de acciones en progreso<sup>15</sup> realizado por Eltit de manera paralela a la escritura durante ese período y que puede ser considerado como una manera de hacer suyos los espacios, tal como plantea Derrida:

Pero, ¿qué es eso de una escena que no hace ver nada?  
Es el lugar donde el espectador, dándose a sí mismo  
como espectáculo, no será ya ni vidente ni mirón, bo-  
rrará en él la diferencia entre el comediante y el especta-

---

15 En el campo de las artes visuales es común el empleo de la denominación «trabajo en progreso» para denominar aquellas acciones que constan de varias etapas sucesivas en el tiempo y que tienen como objetivo valorar más el proceso que el resultado final.

dor, lo representado y el representante, el objeto mirado y el sujeto que mira<sup>16</sup>.

Las puestas en escena ofrecen acortar la distancia entre el representante y lo representado para colocar al cuerpo en acción en tanto experiencia y así enriquecer las posibilidades representacionales hacia soluciones abiertas y tránsfugas.

Los apuntes sobre la representación incorporados en la novela parecen anunciar la descripción del proceso mismo de la escritura a partir de una reflexión sobre la manera de articular la palabra y sus posibles significaciones. Se insertan constantes consideraciones sobre la materialidad ideológica del lenguaje como: «las palabras se escriben sobre los cuerpos»<sup>17</sup>. En este sentido, se manifiesta una ambigüedad de las figuras del autor y del narrador, como aquellas miradas que ordenan el discurso y, por consiguiente, organizan el sentido. En *Lumpérica* se hacen presente varias voces: un narrador omnisciente que describe las escenas y se cruza con el pensamiento de L. Iluminada —porque ella apenas emite gritos y frases muy limitadas— y las respuestas de los interrogados. También se puede observar la creación de imágenes poéticas mezcladas con ensayo, testimonio y anotaciones diversas. Las referencias a lo social rozan constantemente con la realidad literaria. Por ejemplo, L. Iluminada en la plaza ensaya la escritura: «Teñidas las mejillas se para bajo el farol y sobre el metal su dedo caligráficamente escribe en forma imaginaria —como los niños— “dónde vas” con letras mayúsculas y con la mano completa borra lo escrito»<sup>18</sup>. El acto de escribir y borrar imaginariamente, «como los niños» y sobre elementos urbanos, responde también a la necesidad de experimentar una escritura fuera del canon literario chileno que, para ese momento, significaba

---

16 Jacques Derrida, ob. cit., p. 385.

17 Diamela Eltit, *Lumpérica*, ob. cit., p. 9.

18 *Ibíd.*, p. 103.

también un quiebre de los códigos privilegiados por la izquierda tradicional, más apegada a la interpretación del margen como lugar heroico.

El texto dibujado como gesto casi infantil por el roce de los dedos sobre el metal, más la pregunta orientada hacia el destino, aluden a la huella como acto escritural que inaugura al sujeto y lo determina. Por ello, el acto de borrar imaginariamente no puede constituirse en una limpieza absoluta porque existe una escritura previa, mejor denominada por Derrida como *archi-escritura*<sup>19</sup>, que actúa como sedimento y designa la realidad textual del sujeto en tanto es parte de un sistema de representaciones. Con este acto se toma conciencia de que «No hay fuera-del texto»<sup>20</sup> porque es la escritura la que instauro al sujeto<sup>21</sup> con la marca del surgimiento de la conciencia del espacio, y en consecuencia, del tiempo y de la no-presencia de lo otro. A partir de este momento se crea una distancia entre el deseo y el placer, porque la presencia como tal queda sustituida por una realidad textual representada por la grafía y la conciencia de grafía, que desde entonces intentará superar la diferencia representada por el significante para aproximarse

---

19 «Si la huella, archifenómeno de la *memoria*, que es preciso pensar antes de la oposición entre naturaleza y cultura, animalidad y humanidad, etcétera, pertenece al movimiento mismo de la significación, está *a priori* escrita, ya sea que se la escriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento *sensible* y *espacial* que se llama *exterior*. Archiescritura, primera posibilidad del habla, luego de la *grafía* en un sentido estricto, lugar natal de la *usurpación* denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamento». Ver: Jacques Derrida, ob. cit., p. 91.

20 *Ibíd.*, p. 202.

21 La emergencia del signo requiere de la actuación de un espaciamento, pausa o intervalo, capaz de crear la conciencia del tiempo como devenir más allá del presente, lo cual contribuye a relacionar al sujeto con su muerte, constituyéndose así la subjetividad (Ver: *Ibíd.*, p. 89).

a la presencia. El acto de escribir y borrar imaginariamente podría entonces representar el deseo de disminuir la distancia de lo representado.

Además de introducir la toma de conciencia de la constitución del sujeto como ser definido por la escritura, este acto de «borradura» forma parte de todo el tono transgresor de *Lumpérica* respecto a la tradición literaria y también se relaciona con otra de las connotaciones que le otorga Derrida respecto a los metarrelatos:

La tachadura es la última escritura de una época. Bajo sus trazos se borra, quedando legible, la presencia de un significado trascendental. Se borra permaneciendo legible, se destruye ofreciéndose como la idea misma del signo. En tanto de-limita la ontología, la metafísica de la presencia y el logocentrismo, esta escritura es también la primera escritura<sup>22</sup>.

El acto de borrar o tachar intenta instaurar nuevas maneras de ver el mundo a partir de una escritura ya existente.

La actuación de L. Iluminada representa la novela en gestación, con toda su materialidad heterogénea —si se considera que desde la primera página se alude al proceso de escritura—. Por ejemplo, el texto define que el luminoso: «Sigue tirando la suma de nombres que los va a confirmar como existencia; ese haz de luz largado sobre el centro del cuadrante que en literatura produce índices...»<sup>23</sup>. Aquí se revela la conciencia del poder representacional y de ordenamiento subjetivo de lo literario, relacionado con un proceso filmico conformado por varias tomas que se plantean explícitas desde el primer capítulo, incluyendo sus objetivos. En el apartado

---

22 Jacques Derrida, ob. cit., p. 32.

23 Diamela Eltit, *Lumpérica*, ob. cit, p. 7.

«Indicaciones para la primera escena» del primer capítulo, se quiere:

Conformar cinematográficamente algo similar a un mural en la plaza pública, revelando lo marginal del espectáculo. Revirtiendo por ello los cánones de la identidad a través de la suma de cuerpos que neutralizan al máximo los rasgos, para provocar colectivamente una imagen depurada de los que, por desprendimiento, han ductilizado sus materias sometiendo conscientemente al deseo<sup>24</sup>.

L. Iluminada representa el proceso de creación narrativa dado como experimentación filmica y de allí podría derivar el nombre de la protagonista, en tanto estaría «iluminada» por los reflectores. Además, ella misma, en su materialidad como cuerpo ¿hecho de palabras?, será testimonio, como queda explicitado en el primer capítulo, cuando las «Indicaciones para la primera escena» señalan: «Es que ella transmitirá la noticia, como predicadora su rostro transformado, sus múltiples facetas, esa absoluta falta de inscripción señalará la veracidad del acontecimiento»<sup>25</sup>. El deseo de registrar la densidad de lo real queda aludido constantemente en el texto, como si la novela pudiera asumir esa condición al no estar sujeta a ningún género ni propuesta ficcional específica.

#### RUPTURA DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL

En *Lumpérica* la estrategia de la desrepresentación está dirigida a desenmascarar la construcción de subjetividades en varios niveles, que finalmente apuntan a un replanteamiento

---

24 *Ibíd.*, p. 12.

25 *Ibíd.*, p. 13.

de la ciudadanía desde la creación literaria concebida como puesta en escena. Se cuestionan la identidad individual, social y cultural, representadas respectivamente por la revisión del modelo del sujeto organizado a partir de definiciones sexuales establecidas *a priori*; los modelos discursivos de nación, ciudadanía e identidad latinoamericana, que involucran a su vez las figuras de la patria, la familia y el rol femenino; y la identidad del texto desde una reflexión sobre el canon literario. La propuesta de Eltit resulta subversiva en tanto muestra los quiebres de cada una de estas dimensiones, como múltiples y contradictorias. En la novela, todos estos aspectos están estrechamente tramados en la medida en que cada uno de ellos se ve arrastrado por el otro. Pero la base y eje común es el cuerpo femenino y, en parte, el de la misma autora, asumido como primera materia expuesta al orden de los discursos. Michel Foucault ha reconocido que en el cuerpo se experimenta el alcance del orden cultural: «El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento»<sup>26</sup>.

En la novela el cuerpo femenino de L. Iluminada rompe el orden ciudadano —signado por el tiempo nocturno controlado por el toque de queda— y toma el espacio público para mostrar una tensión de dolor/goce que ocupa todo el espacio escritural. Más que figura simbólica asociada a los estereotipos que lo marcan y ubican culturalmente en una posición de vasallaje<sup>27</sup>, aquí el cuerpo es materia expuesta a la mirada de los otros y a su propia acción. El cuerpo se presenta como sitio de

---

26 Michel Foucault. *Microfísica del poder*, Las Ediciones de La Piqueta, 3<sup>o</sup> edición, Madrid, 1992, pp. 14-15.

27 Tradicionalmente lo femenino y lo masculino, como supuestas categorías biológicas esencialistas, se han utilizado como mapa ordenador de subjetividades en torno a un conjunto de signos de estructura sociopolítica patriarcal, que ha identificado a la razón con lo masculino, privilegiándolo

lucha porque es el lugar donde se marcan las diferencias que encadenan representaciones tramadas en estructuras de poder privilegiando a unos sujetos por sobre otros.

En *Lumpérica* se afirma que la identidad individual se funda en una constante interacción entre la percepción individual y las representaciones colectivas. En el primer capítulo se anuncia un proceso de transfiguración relativo a este estado cuando se describe al personaje como: «Sumida en el éxtasis de perder su costra personal para renacer lampiña (...) después de haber perdido el nombre propio»<sup>28</sup>. Y más adelante se señala: «Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde»<sup>29</sup>. Se dibuja y desdibuja una figura femenina de rasgos móviles, marcados por el dolor de cicatrices nuevas y viejas. Sobre el valor ético y estético del cuerpo, Mijaíl Bajtin señala que a nivel perceptual éste presenta dos maneras de ser conocido: desde la mirada interna se crea la noción de un cuerpo interior, mientras que la noción exterior está dada por los otros. Para poder concebir el cuerpo de manera integral —a modo de sujeto— tenemos que fusionar ambas percepciones:

...el cuerpo no es algo autosuficiente sino que necesita del otro, necesita de su reconocimiento y de su acción formadora. Es sólo el cuerpo interior —la carne pesada— lo que se le da al hombre mismo, y el cuerpo exterior del otro apenas está planteado: el hombre tiene que crearlo de manera activa<sup>30</sup>.

---

en la organización social. Esta visión promueve una serie de significaciones bipolares —civilización/barbarie, cultura/naturaleza, público/privado, activo/pasivo, escritura/oralidad, centro/periferia— que atraviesan la cultura y marginan a unos sujetos frente a otros, pues definen y reafirman constantemente posiciones de subalteridad.

28 Diamela Eltit, *Lumpérica*, ob. cit., p. 8.

29 *Ibid.*, p. 9.

30 Mijaíl Batjin, *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno Editores, 6ª edición en español, México, D.F., 1995, p. 52.

Este comentario contribuye a entender que las identidades son construidas de manera activa con lo social.

El sujeto en tanto conciencia de un «yo» es una representación construida a partir de un proceso constante y retrospectivo que involucra una serie de interacciones entre representaciones básicas, internalizadas desde el comienzo de la vida psíquica, y expuestas a posibles cambios a lo largo de la vida:

Lo esencial del mundo representacional son los muchos esquemas organizados que el individuo construye durante el curso de su desarrollo y que forma la armazón de la trayectoria de referencia de todos los procesos corrientes de percepción, imaginación, recuerdos, sentimientos y pensamientos. El mundo representacional en todos los diferentes aspectos de su organización está constantemente influido por estímulos derivados de dentro y fuera del individuo, y nuevos esquemas se crean constantemente como nuevas soluciones perceptuales y conceptuales que están siendo encontradas. Estos esquemas forman la base para futuros intentos de adaptación y solución de problemas, aunque ellos pueden volver a ser modificados por la experiencia<sup>31</sup>.

*Lumpérica* acusa la inscripción que ejerce la ciudad sobre el cuerpo del sujeto, en especial la ciudad letrada<sup>32</sup> con sus parámetros dominantes que determinan el orden de un espacio urbano configurado por la representación simbólica

---

31 Joseph Sandler, citado en Sander L. Gilman. *Inscribing the Other*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1991, p. 2.

32 Puede plantearse que existen varias ciudades: la real o física, la simbólica o ideal y la letrada. Esta última está constituida por un contingente intelectual capaz de configurar la representación de la ciudad ideal. Según Rama: «Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física, que el visitante común

de la modernización. Ángel Rama plantea que, desde sus fundaciones, las ciudades americanas estuvieron regidas por una razón ordenadora, visible en la organización urbana sustentada en la retícula del damero, cuyo orden permitía definir espacialmente su respectiva jerarquía social. Rama aclara que antes de su construcción física, la ciudad debía existir como representación simbólica y en esta tarea, la palabra escrita adquirió una particular importancia pues fue la encargada de fijar las ordenanzas, desplazando a la palabra hablada a una situación de precariedad y de no legitimidad. El orden fijó así sus límites en la representación del deseo de un grupo intelectual dominante.

En el centro de toda ciudad real siempre hubo una ciudad letrada configurada por el orden de los signos, como representación capaz de activar modelos culturales públicos. Sobre el rol de la ciudad letrada, Rama comenta que: «Sólo ella es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común»<sup>33</sup>. Pero también este autor aclara que en América Latina, desde sus orígenes, las ciudades fueron condenadas a vivir una doble vida: una conformada por las transformaciones reales que responden a las necesidades de los distintos grupos sociales y otra, correspondiente al orden de los signos, que

---

recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación; y la simbólica, que la ordena y la interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden». Ver: Ángel Rama. *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1995, p. 40.

33 *Ibíd.*, p. 40.

adquiere connotación simbólica de permanencia en esa tarea de asegurar un orden trascendental.

Por medio de la exposición del cuerpo, *Lumpérica* revela esas tensiones o desencuentros producidos entre la ciudad real y la ciudad letrada. La protagonista hace visible su transformación discursiva y recurre a acciones que se contraponen a los valores escriturales de la ciudad construida simbólicamente. El lenguaje corporal, con sus diferentes gestos y marcas, representa una subversión del orden en tanto privilegia aquellos signos periféricos «negados» por la ciudad ideal. El acto efímero que conlleva una transformación constante, contradice el modelo porque, según señala Rama: «La *ciudad letrada* quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la *ciudad real* que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad»<sup>34</sup>.

El cuerpo de la protagonista cuestiona los relatos o discursos escriturales que han constituido la ciudad ideal —representación simbólica de un orden a alcanzar— en tanto se alude al cuerpo social que ha quedado fuera de la historia, herido, marcado por las desigualdades fomentadas por un sistema de signos que ha menospreciado al cuerpo vivido. Michel de Certeau aclara que «...el cuerpo llega hasta la página escrita por medio de la ausencia»<sup>35</sup>. En la configuración simbólica de la ciudad ideal, el cuerpo ha debido sufrir el proceso de la escritura que implica su objetivación y análisis en palabras. Este procedimiento, cuyas raíces se afianzan en el pensamiento analítico de orden científico, privilegia un conocimiento racional del cuerpo y en la escritura se traduce en una violencia, porque se produce una separación entre lo real y el conocimiento de lo real que implica un desplazamiento

---

34 *Ibíd.*, p. 52.

35 Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2ª edición, 1993, p. 17.

representacional, en el cual la presencia material se pierde para dejar sólo documentos. La operación escritural transforma la presencia del cuerpo como extensión, es decir, en objeto de conocimiento. Porque el cuerpo vivido es oscuro, es sustituido por la voluntad de saber, «...de un *querer saber* o de un *querer dominar* al cuerpo, de transformar la tradición recibida en un texto producido, en resumen, de convertirse en página en blanco, que ella misma puede llenar»<sup>36</sup>.

Existen prácticas que determinan las instituciones políticas y epistemológicas, conformadas por procedimientos relacionados con la producción y circulación del saber. Entre estas prácticas se encuentra la historia, disciplina apoyada sobre una serie de técnicas científicas, supuestamente capaces de seleccionar e interpretar los hechos de la realidad y reconocer la verdad, posibilitando así el hecho de adjudicarse la condición de ser representante de lo real: «De una manera general, todo relato que cuente *lo que pasa* (o lo que pasó) instituye lo real, en la medida en la cual se da como la representación de una realidad (pasada)»<sup>37</sup>. La historia se convierte en una suerte de testigo y por ello, autolegitima su autoridad. Sin embargo, De Certeau advierte que esta situación es ficticia en tanto existe una distancia entre lo real representado y lo real que produce el relato. En esta operación se origina un desplazamiento ya que el texto «oculta, detrás de la figuración de un pasado, el presente que lo organiza»<sup>38</sup>. Pero, además de ocultar las condiciones de su producción (la ideología que lo trama), torna creíble lo que dice. El procedimiento es performativo porque reproduce sensación de realidad y resulta convincente.

Se puede observar entonces que la historia ofrece una versión de la realidad representada, tamizada por una ideología compleja, determinada en parte por la comunidad cien-

---

36 *Ibíd.*, pp. 19-20.

37 *Ibíd.*, p. 54.

38 *Ibíd.*, p. 55.

tífica —la ciudad letrada— que oculta su relación con un aparato socioeconómico jerarquizado, dejando fuera gran parte de esa realidad que ha sido fuente esencial. En este sentido, *Lumpérica* expone el cuerpo herido que representa el espesor social de aquello deshilvanado, que no ha podido ser «cosido» por la historia en su procedimiento de cortar, seccionar, clasificar y legitimar unos aspectos por sobre otros. Frente a esa realidad constituida por esa historia que diseña la ciudad, la novela representa la lucha del sujeto que recurre al cuerpo y exhibe sus heridas, como testimonio real del ejercicio escritural, porque: «...el orden de los signos imprimió su potencialidad sobre lo real, fijando marcas, si no perennes, al menos tan vigorosas como para que todavía hoy subsistan y las encontremos en nuestras ciudades»<sup>39</sup>.

Cuando L. Iluminada exhibe su cuerpo sufriente y gozoso en la plaza, se puede pensar que existe un paralelismo con el cuerpo sacrificado del cristianismo, sometido en la cruz —expuesto al dolor, según se comentó anteriormente con relación a las prácticas corporales de Eltit y Zurita—. Sin embargo, la actuación de lo femenino-activo perturba la tradición heroica masculina y contradice la posición supuestamente sumisa de la mujer. Se deja en evidencia así que el cuerpo es objeto expuesto a una doble acción: la luz del luminoso y la mirada de los otros. La exhibición de la intimidad —porque lo privado se torna público— marca el carácter transgresor del cuerpo femenino en tanto marginal, abyecto y a la vez subversivo. El bautismo como iniciación ritual de identidad, subvierte el sentido dado por el cristianismo de ingresar en el orden religioso y, contrariamente, se funda una identidad sustentada sobre la autonomía personal —placer y dolor— asumida por L. Iluminada.

---

39 Ángel Rama, ob. cit., p. 24.

En esta propuesta literaria la identidad es una elección que, ubicada en el margen con su acumulación de deseo, puede ser ruptural pues desestabiliza el orden. Lo prohibido, configurado por la transgresión del cuerpo en la potenciación de su sexualidad autoerótica, ha asumido el espacio público y le otorga a la mujer el carácter de antiheroína frente al orden oficial. En este sentido, el margen resulta subversivo porque representa la acumulación del deseo, como exceso sustentado en la precariedad, que fluye reubicándose constantemente en respuesta a la necesidad de sobrevivencia. La novela deja entrever que la representación individual puede ser construida por medio de un proceso expuesto constantemente en la estructura narrativa, a modo de puesta en escena. *Lumpérica* está dialogando entonces con otros enunciados relativos a discursos de orden literario y político, lo cual confirma que la autora aspira a abrir un espacio crítico en el campo cultural.

Frente a la tradicional visión de la historia y sus modelos, *Lumpérica* exhibe muchas facetas del cuerpo activo, capaz de revelar marcas pero también de crear otras nuevas. El cuerpo puede ser refugio de la memoria y a la vez generador de otra escritura de la historia, a partir de lo que Derrida denomina «autoafección», entendida como estructura universal de la experiencia que representa la posibilidad de dejar una huella de sí en el mundo por medio de una presencia o un goce que contradice la economía rectora de la puesta en escena del sistema de signos. Al respecto Derrida comenta: «Todo ser viviente es capaz de autoafección. Y sólo un ser capaz de simbolizar, es decir de autoafectarse, puede dejarse afectar por el otro en general»<sup>40</sup>. Por medio de esta experiencia es posible acortar la exterioridad espacial del signifiante, fomentando la no separación de la voz y la conciencia de la voz, en tanto presencia consigo que no cae en el afuera

---

40 Jacques Derrida, ob. cit., pp. 209-210.

del mundo. Esta opción contribuye a considerar la importancia del grito —siempre excluido dentro de la locura o de la animalidad— en tanto habla viva. «Esta presunta supresión de la diferencia, esta reducción vivida de la opacidad del significante son el origen de lo que se llama la presencia»<sup>41</sup>.

La protagonista con sus reiteradas acciones autoeróticas parece invitar a reconocer la escritura de la historia vivida por el cuerpo —con sus múltiples flujos de deseo y goce— y no por las infinitas representaciones que se han hecho de él, las cuales han ignorado gran parte de su experiencia, como ocurre con el grito. Aquí cabe introducir la pregunta que se hace Derrida: «Los seres más encadenados y más desunidos ¿no disponen todavía de esta espontaneidad interior que es la voz?»<sup>42</sup>.

El proceso de descentralización del sujeto fue experimentado personalmente por Eltit cuando realizó una serie de ensayos previos y paralelos a la escritura, configurados como toma del margen por su propio cuerpo. Ella asumió el rol de las identidades fragmentadas y excluidas por el orden público cuando de manera paralela a las actividades de CADA, incurrió en investigaciones individuales, como el trabajo *Zonas de dolor*,<sup>43</sup> constituido por acciones secuenciales. Este proyecto —iniciado en enero de 1980, en Santiago, y concluido en agosto del mismo año, en Valparaíso— incluía la autolaceración corporal, visible en las marcas de sus brazos y piernas, y en las contusiones en sus ojos (ver imágenes 16, 18 y 19), confrontada con un sector marginal de Santiago, específicamente en Maipú, uno de los barrios prostibularios más conocidos. El siguiente paso estuvo conformado por la proyección de cinco imágenes de su propio rostro sobre las paredes del mismo sitio (ver imagen 20). También forman parte

---

41 *Ibíd.*, p. 210.

42 *Ibíd.*, p. 212.

43 La mayoría de estos trabajos fueron registrados en video.



Imagen 18

Fotografía de Diamela Eltit empleada para ser proyectada en el trabajo *Zonas de dolor*

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

Con la proyección de esta imagen, Eltit representa la apropiación de los muros ejercida por su cuerpo.



Imagen 19

Diamela Eltit

*Zonas de dolor*, 1980

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

de esta propuesta las sesiones de lectura —segmentos de *Lumpérica* que estaba entonces escribiendo— realizadas en el salón de uno de los prostíbulos de Maipú (ver imagen 17). Por último, Eltit procedió a lavar las aceras adyacentes a estos lugares (ver imagen 21). Con estas acciones se estaba apuntando hacia el rol femenino activo frente a la historia chilena y su escritura, que requería ser renovada a partir de esas zonas consideradas convencionalmente «oscuras» o de «dolor», según ella.

En la primera edición de la novela (1983) se aprecia en la portada y en el interior (ver imagen 22), la inclusión de registros fotográficos de estos trabajos, que anuncian así una revisión de los límites de la escritura.

En *Lumpérica*, además de asistir a un rito de iniciación individual, marcado por los gestos corporales y gritos de la protagonista expuestos físicamente —debido a que el personaje como sujeto femenino se ve limitado en el habla—



Imagen 20

Diamela Eltit

*Zonas de dolor*, 1980 (proyección de una imagen de su rostro sobre los muros del barrio prostibular de Maipú, Santiago)

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.



Imagen 21

Diamela Eltit

*Zonas de dolor*, 1980

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

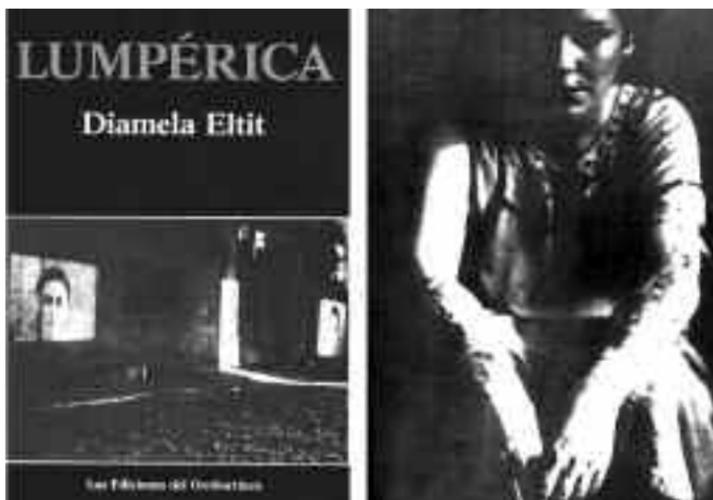


Imagen 22

Izquierda: Portada de *Lumpérica*, Las Ediciones del Ornitorrinoco, Santiago, 1983

Derecha: Imagen reproducida en el interior del libro, p. 139.

se percibe un paralelismo con el proceso de identidad social, si pensamos, como desarrollaremos en el siguiente apartado, que la escritora retoma el tradicional vínculo entre las imágenes simbólicas de la mujer y la nación, revitalizado durante la dictadura.

#### LA NACIÓN Y LA FAMILIA: AGOTAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES

El gobierno de Salvador Allende, comprendido entre 1970 y 1973, representó la posibilidad de superar desigualdades internas y externas para un amplio sector social. Por una parte, en el campo socioeconómico se implementó una política nacionalista que protegía los bienes propios frente a intereses foráneos representados por el dominio transnacional. Esta valoración de lo local prometía la cohesión de una identidad colectiva. En el campo individual, se aspiraba ampliar las posibilidades de libertad por medio de la creación de mecanismos de opinión relacionados con los sindicatos, escuelas y universidades. Las medidas políticas asumidas por la Unidad Popular se sustentaban sobre una simbiosis entre un socialismo democrático, moderno<sup>44</sup> y de espíritu nacionalista, que propició el derecho a la tierra para los agricultores así como contratos colectivos más justos para los trabajadores. Estos cambios fueron apoyados por el aparato legal con la activación de la reforma agraria y la consecutiva expropiación

---

44 Se puede plantear que es moderno si se considera que se aspiraba modernizar ampliamente la sociedad sobre lo que José Joaquín Brunner denomina los principales elementos institucionales de la modernidad: un aparato democrático, el desarrollo empresarial, la escuela como base de una amplia divulgación del conocimiento «y una sociedad civil dotada de suficiente autonomía y fortaleza». Ver: José Joaquín Brunner. *Bienvenidos a la modernidad*, Grupo Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1994, p. 19.

territorial de muchos terratenientes, y la nacionalización del cobre, producto clave de la economía chilena. «La promesa de la revolución socialista pudo ser sentida como necesidad histórica por la cultura crítica-ilustrada, pero el pueblo la recogió como esperanza concreta de liberación»<sup>45</sup>. Durante este período se fomentó el trabajo colectivo y se amplió la esfera de las relaciones interpersonales, sobre todo en lo relativo a los roles familiares. Por ejemplo, la estructura matrimonial tradicional en la cual la mujer ejercía un rol de subordinación respecto al hombre, fue sustituida por una noción más horizontal, representada por el término «compañera», que a su vez conllevaba una connotación de compromiso político.

En el escenario de cambio propiciado por el gobierno de la Unidad Popular, el Estado-nación adquiría una importancia particular como ente estimulador y regulador de un nuevo orden social. En este sentido se puede aplicar la visión más amplia que Néstor García Canclini tiene de este proceso: «Las culturas nacionales parecían sistemas razonables para preservar, dentro de la homogeneidad, ciertas diferencias y cierto arraigo territorial, que más o menos coincidían con los espacios de producción y circulación de los bienes»<sup>46</sup>. Con la ruptura de la democracia, representada por el derrocamiento de Salvador Allende y el consecutivo ascenso del gobierno dictatorial encabezado por Augusto Pinochet, el país ingresó lentamente en una nueva política económica y social que ha afectado también el sistema de consumo simbólico.

Durante la dictadura, el discurso oficial se orientó hacia la recomposición de la sociedad, dirigiendo todos sus esfuerzos a la reorganización de las instituciones y entre ellas la familia, ocupó un lugar central como soporte del orden privado que

---

45 Martín Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995, p. 33.

46 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, Editorial Grijalbo, México D.F., 1995, p. 15.

aseguraría la estabilidad de lo público. En esta tarea, la figura de la mujer se asoció a sus roles más tradicionales. En los cruces entre los órdenes de lo público y lo privado podían apreciarse algunas representaciones relativas a la ciudadanía que se vinculaban con el orden familiar, debido a que éste encarna la base de la unidad de la nación<sup>47</sup>. La figura de la patria como imaginario territorio común, se tornó vigorosa para el poder dominante en la medida en que podía actuar como mecanismo de conciliación entre los sujetos a favor y en oposición al régimen dictatorial. Durante este período, en Chile no se produjo una verdadera autoidentificación con los propósitos del Estado a pesar de que sus esfuerzos se orientaron hacia el dominio del imaginario colectivo, por ello, más que definir una hegemonía<sup>48</sup>, es tal vez más preciso reconocer una actividad «dominante», que pudo afianzarse casi en la totalidad de las prácticas y experiencias por medio de la aplicación de la fuerza y el terror. Nelly Richard planteaba que era precisamente en la vida cotidiana donde se observaba la división entre lo público y lo privado:

---

47 «En el lenguaje nacionalista “unidad” significa cohesión social, la hermandad de todos los componentes de la nación en la misma, lo que los patriotas franceses llamaban *fraternité* durante la Revolución». Ver Anthony Smith, *La identidad nacional*, Trama Editorial, Madrid, 1997, p. 69.

48 La hegemonía orgánica no es la suma de todas las instituciones, sino un proceso complejo de contradicciones y conflictos no resueltos. Raymond Williams plantea que: «La verdadera condición de la hegemonía es la efectiva *autoidentificación* con las formas hegemónicas; una “socialización” específica e internalizada de la que se espera que resulte positiva pero que, si ello no es posible, se apoyará en un (resignado) reconocimiento de lo inevitable y lo necesario». Ver: Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Editorial Península, Barcelona, 1980, p. 141 (1ª edición en inglés 1977). Los sistemas dominantes —creencias, educación, explicaciones y argumentaciones— tienen una presencia efectiva, y aunque pueden ser formados deliberadamente, no llegan a ser son plenos si no llegan a ser autoidentificados, «ya que se convierten en conciencia social sólo cuando

Esa división deviene necesariamente estratégica en paisajes como Chile: el autoritarismo penetra lo cotidiano (por ejemplo, a través de las mitologías de la familia fabricadas en torno a la mujer) gracias a que escamotea el significado discriminatorio de esa línea que separa lo político de lo apolítico y que disfraza el hecho de que su división justamente obedece a una construcción de *por sí* política<sup>49</sup>.

Entre 1978 y 1983<sup>50</sup>, desde el campo oficial se reconoció la importancia de reconfigurar el rol de la mujer y hacerlo más participativo respecto a los nuevos ideales fundacionales. En este período se hizo evidente «la fuerte voluntad de fundar una nación liberada de toda foraneidad (la Patria), en la que se van a redefinir los valores, la identidad y los roles de la mujer como parte del proyecto nacional»<sup>51</sup>. En el seno oficial se conformó y consolidó la Secretaría Nacional de la Mujer y se debatió la obligatoriedad del servicio militar para el contingente femenino mientras se cuestionó la posibilidad de legalizar el divorcio.

---

son vividos activamente dentro de verdaderas relaciones, y además en relaciones que son algo más que intercambios sistemáticos entre unidades fijas». Raymond Williams, ob. cit., pp. 152-153. En este proceso de auto-identificación participa la conciencia práctica —lo que se vive— que pone en tensión las formas fijas en una suerte de desplazamiento y no sólo las manipula, también las excede.

49 Nelly Richard. *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Art & Text-Melbourne, Nueva York, 1987, p. 141.

50 El período entre 1978 y 1983 puede ser definido como la etapa de consolidación del régimen dictatorial en tanto incluye dos momentos importantes: en 1978 se produjo una consulta nacional y en 1980 se realizó un plebiscito que culminó en la legitimación de una nueva Constitución que legitimaba definitivamente el régimen dictatorial.

51 Olga Grau. «Introducción» en *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*, Serie Punto de fuga, Colección sin Norte, Santiago de Chile, 1997, p. 10.

Mientras la noción de familia se hacía trizas en la realidad, convirtiéndose en metáfora de los vacíos derivados de la violencia, un sector de la sociedad chilena se resistía a la legislación del divorcio. Este grupo considerable y heterogéneo pero autoidentificado con el orden nacional, impuso su visión «naturalista» de la alianza matrimonial, sustentándose en fundamentos patrióticos y cristianos asociados con la noción de propiedad, y la articuló con un deseo de recomposición social, política y económica, con el fin de conservar su *status quo*. En esta situación se activó el poder del *habitus*<sup>52</sup> social que reafirmó de manera profunda valores patriarcales en el sentimiento colectivo —aunque no configuraba una mayoría de los chilenos, se trataba de un grupo significativo—, contribuyendo así a consolidar el régimen dictatorial. A esto se sumó el diseño de políticas estatales para ampliar el índice demográfico nacional con la consecutiva suspensión del control de la natalidad implementado durante el gobierno de Salvador Allende. De manera paralela y con menor alcance, se produjo la emergencia de grupos de mujeres feministas aliadas a una oposición política, con posturas críticas respecto al discurso dominante sobre la familia y la sexualidad, quienes dirigieron sus expectativas hacia reflexiones en el orden de lo teórico a través de mecanismos alternos. Olga Grau ha planteado que:

En el período de la dictadura, el poder militar representa simbólicamente a la mujer como guerrera, aguerrida, investida de armas; capaz de salvar a la Patria, de defenderla. Es invitada a vestir el uniforme militar. Se intentó compatibilizar las armas y la femineidad a través del

---

52 «El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin». Ver: Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México D.F., 1990, p. 141.

proyecto del Servicio Militar Obligatorio para las mujeres, en el año 1978, que ante el rechazo de otros sectores de poder, fue sustituido por el proyecto del Servicio Militar Optativo<sup>53</sup>.

Frente a la figura de una mujer defensora de los valores patrióticos y capaz de velar por la armonía familiar, se fueron conformando símbolos propios en los sectores de oposición al régimen: «...la viuda, la madre o la hermana, la que baila sola, la que se ha quedado sin los hijos, el marido o los hermanos»<sup>54</sup>. Más cercana a esta representación de orfandad se ubica *Lumpérica* con su cuerpo simbólicamente mutilado por un orden devorador.

El poder autoritario que aspiraba insertarse en lo social de manera totalitaria recurrió en primera instancia al control del cuerpo por medio de instituciones médicas, policiales y políticas, con la finalidad de frenar las pulsiones y orientarlas hacia fines productivos, basándose en preceptos morales asociados con la higiene o nociones religiosas. Michel Foucault aclara que en las sociedades burguesas y capitalistas se ha favorecido la realidad ideal representada por el alma y el espíritu en desventaja del cuerpo: «De ahí esos regímenes disciplinarios formidables que uno encuentra en las escuelas, los hospitales, los cuarteles, los talleres, las ciudades, los inmuebles, las familias...»<sup>55</sup>. En Chile, durante la dictadura se aspiraba disciplinar la conducta social y reorientarla hacia fines más productivos en el orden económico, porque el ordenamiento de los cuerpos permitía aplicar medidas económicas y políticas con menos riesgos de sublevaciones sociales. José Joaquín Brunner comenta que en ese período, autoritarismo y neoliberalismo se dieron la mano con un mismo objetivo: reorientar los

53 Olga Grau, ob. cit., p. 15.

54 Ídem.

55 Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Las Ediciones de La Piqueta, 3° edición, Madrid, 1992, p. 106.

impulsos hacia la apertura económica, pero a partir de un disciplinamiento social: «Administración de las personas, por un lado; libertad para las cosas, capitales y bienes, por la otra»<sup>56</sup>.

La ilusión de configurar un territorio común, con un sistema de representaciones capaces de identificar a todos los individuos incluidos en él —o en esa comunidad imaginada, como la define Benedict Anderson— está rota en el texto de Eltit. Esta fragmentación que caracteriza a *Lumpérica* se inserta en un momento histórico particular de Chile, en el cual la nación se resquebraja en el imaginario colectivo pues, a pesar de los esfuerzos del Estado por imponer un modelo consensual de país y ciudadanía, se percibe la tensión ejercida entre dos grandes grupos sociales: los dominadores y los dominados. El Estado repotenció su poder al impedir la actividad producida por algunos mecanismos de socialización como los partidos políticos, la libertad de expresión y la falta de asistencia del aparato jurídico, pero en el seno colectivo se articularon estrategias alternas de encuentro y solidaridad.

En *Lumpérica*, la escritura se identifica con la gran mayoría dominada que no puede gozar de los privilegios del orden dominante, representado por la nación y definido por el poder del Estado. La novela actúa como testimonio de un panorama social marcado por las heridas, y por ello sus personajes asumen identidades desbordadas. Diamela Eltit ha planteado su interés en indagar en los márgenes marcados por el dolor y expuestos a la reclusión social en prostíbulos, cárceles y psiquiátricos: «Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino sólo evidenciarlas como existencia»<sup>57</sup>. Esta postura se observa en *Trabajo de amor con los asilados de la hospedería* (1982), realizado

---

56 José Joaquín Brunner, *Bienvenidos a la modernidad*, Grupo Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1994, p. 251.

57 Eltit citada en: Nelly Richard, *ob. cit.*, p. 144.

paralelamente a la escritura de *Lumpérica* y cuyo objetivo tenía como finalidad experimentar y registrar el beso a un vagabundo, muy próximo a la cámara (ver imágenes 15 y 23).

Aunque *Lumpérica* alude a una representación teatral asociada a lo político, se aleja de los planteamientos de Bertolt Brecht, quien se propuso crear una conciencia crítica en el espectador, despertando una visión comprometida políticamente con la realidad, en la cual el individuo es capaz de reconocer la verdad por medio de un distanciamiento. Para ello se recurría a estrategias discursivas muy precisas. Margot Berthold describe este procedimiento: «Sus signos externos son: suplementos textuales que comentan la acción pronunciados por un narrador, subtítulos sobre grandes tablas, máscaras y proyecciones»<sup>58</sup>. De manera contraria a este carácter épico



Imagen 23

Diamela Eltit

*Trabajo de amor con los asilados de la hospedería*, 1982

Fotografía facilitada por Lotty Rosenfeld.

---

58 Margot Berthold, *Historia social del teatro*, Ediciones Guadarrama, vol. 2, Madrid, 1974, p. 265.

que caracteriza el teatro de Brecht, que se articula con la visión mesiánica del artista y con el privilegio del conocimiento objetivo característico de la modernidad, Eltit subvierte el valor representacional de la escena teatral, sustituyendo ese distanciamiento por una proximidad.

En su rol de escritora y al igual que L. Iluminada en *Lumpérica*, Eltit se aproxima a la figura del orador, que Derrida considera más comprometido con el deber de decir y actuar de acuerdo con lo que cree, asumiendo así una responsabilidad ética de sus palabras; a diferencia del comediante que cumple con repetir aquello en que no piensa y no cree. En esa identificación corporal con la realidad se observa un deseo de acortar los niveles de representación, es decir, reducir la distancia entre el representante y lo representado para favorecer la acción vivida en detrimento del espectáculo, como se planteó anteriormente. El personaje L. Iluminada parece poseer una verdad no visible, un saber próximo a la iluminación profética, que en el caso de la mujer insubordinada ha sido negado por el poder masculino, de igual modo que ocurrió con la figura mitológica de Casandra, la hermosa princesa troyana condenada por Apolo a no ser escuchada<sup>59</sup>. En el caso de L. Iluminada, el saber «negado» es exhibido públicamente, privilegiando su autodeterminación porque no quiere ser poseída, es más bien «un sujeto que inaugura sus propios ritos»<sup>60</sup>.

---

59 Por haber rechazado el amor de Apolo, las profecías de Casandra, aunque verdaderas, quedaron destinadas a no ser creídas, siendo víctima de burlas cuando alcanzaba el delirio en sus vaticinios funestos y vagaba por la ciudad de Troya. Fue víctima de su propio don pues predijo la muerte de Agamenón, quien la hizo su concubina. Él, ella y los hijos que tuvieron, murieron asesinados. Elaine Showalter plantea que este mito sugiere que la mujer, capaz de rechazar la sexualidad y el matrimonio impuestos por el orden, por desaprobación social, queda condenada al silencio o a la dimensión de la locura. Ver: Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Pantheon Books, Nueva York, 1985, p. 63.

60 Eltit citada en: Sonia Riquelme. «Narrativa chilena joven: Diamela Eltit y su novela *Lumpérica*», en *Foro literario. Revista de Literatura y Lenguaaje*, Montevideo, Año XI, vol. XI, N° 18, julio, 1989, p. 49.

Desde el comienzo de esta novela queda determinada una constante necesidad de adquirir una identidad individual y ciudadana marcada por la representación urbana de la plaza pública. En Santiago, la plaza designa el centro de la ciudad porque desde la Colonia se convirtió en el lugar que aglutinaba los poderes políticos, jurídicos y religiosos. Hoy, se ha convertido en el espacio de intercambio ciudadano y de consumo público por excelencia.

En la novela, la plaza representa el eje de la ciudad moderna, caracterizada por su ornamento y un aviso luminoso que ilumina el centro de este espacio. Pero allí se dan cita dos tipos de engranajes eléctricos, «por una parte el asignado al cuadrante y por otra, el que se desliza del luminoso; esa luz que se vende»<sup>61</sup>. Para los personajes —L. Iluminada y los desaharrapados de Santiago— el marco referencial de sus identidades se denomina «el luminoso», que puede ser el signo de la modernidad. Por ello, los desaharrapados «serán nombrados genéricamente pálidos como escalafón provisorio»<sup>62</sup>. La luz del luminoso es una representación del sistema simbólico que está determinado por su capacidad de nombrar a los ciudadanos respecto a su posición en lo social: «Porque el frío en esta plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual, en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana»<sup>63</sup>. Pero, en la novela se articulan dos maneras de nombrar: una dada desde el orden público y otra derivada desde aquello que se desborda. Así, a pesar de las aspiraciones gestadas en el seno de ese sistema autoritario y totalizador constituido en Chile desde 1973, se producían deseos múltiples que a su vez asumían modelos hetero-

---

61 Diamela Eltit, *Lumpérica*, ob. cit., p. 9.

62 *Ibíd.*, p. 7.

63 *Ídem.*

géneos, a veces contingentes y hasta peligrosos para la seguridad del sistema, tal como expresa Martín Hopenhayn: «El imaginario colectivo está poblado de pasiones, deseos e imágenes que rebasan el cálculo político y lo inundan con sorpresas»<sup>64</sup>.

En *Lumpérica*, la definición de la mujer caracterizada por los quiebres de su carnalidad, protagonista de una tensión ubicada en el centro de su corporeidad, anunciando de manera pública y constante las marcas de su cuerpo adolorido por las propias inmolaciones y satisfacciones —golpea su cabeza contra un árbol, quema su mano y a la vez se acaricia ampliamente— apunta hacia una fragmentación del sujeto, si se considera que la identidad se conforma en la relación individual con un sistema simbólico autorizado que, en este caso, crea sus marcas diferenciales en el cuerpo.

La ciudadanía es una condición de identidad —como aquello que distingue a los sujetos— dada por una interrelación entre la experiencia individual y el orden público dominante, es decir, es una noción de origen jurídico-político que se puede definir como un sentido de pertenencia y representación de intereses respecto a la nación donde se inscribe. Néstor García Canclini señala que hoy en día la identificación del ciudadano se realiza más en el consumo privado de bienes que en una interacción con la idea de nación, pues se ha producido una desconfianza en las instituciones:

Siempre el ejercicio de la ciudadanía estuvo asociado a la capacidad de apropiarse de los bienes y a los modos de usarlos, pero se suponía que esas diferencias estaban niveladas por la igualdad en derechos abstractos que se concentraban al votar, al sentirse representado por un

---

64 Martín Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1995, pp. 31-32.

partido político o un sindicato. Junto con la descomposición de la política y el descreimiento en sus instituciones, otros modos de participación ganan fuerza<sup>65</sup>.

En *Lumpérica* queda en evidencia que la nación y sus instituciones ya no están en capacidad de cobijar y unir a los ciudadanos. Por el contrario, se han convertido en un aparato opresor que sostiene desigualdades. El cuerpo objetivado y manipulado se observa en los interrogatorios que constituyen las partes 2 y 7 de la novela, realizados por personajes anónimos pero reconocibles como pertenecientes al poder policial, porque persiguen el absoluto conocimiento de las actividades de los sujetos en la plaza pública. Esta alianza entre saber, verdad y poder se sustenta en la necesidad de organizar los deseos de la ciudadanía:

El interrogador entonces lo miró y acercándose casi le susurró: —No estés tan seguro de ti mismo. Tengo mucho tiempo. Tarde o temprano tambalearás tú también, se te producirá el bache y entonces me dirás llorando qué cosa le dijiste, de qué modo te aprovechaste, cómo y por qué corriste a sostenerla y yo mismo estaré cansado y ya habré perdido la paciencia contigo<sup>66</sup>.

Con estos interrogatorios se representa la máxima expresión del sistema panóptico de la dictadura chilena que implementó diversos mecanismos de vigilancia con el fin de controlar todos los órdenes, incluyendo los más íntimos deseos de los individuos. La aspiración del poder dominante de administrar los cuerpos, actúa como metáfora que alcanza la identidad nacional, individual y cultural. En la novela, a

---

65 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, Editorial Grijalbo, México D.F., 1995, p. 13.

66 Diamela Eltit, ob. cit., p. 128.

través de las reflexiones del interrogado queda expresada la necesidad de atender cuidadosamente el significado de las palabras que configuran su discurso para no crear contradicciones y posibles sospechas. En algunos casos, la opción del sujeto oprimido es escamotear las preguntas y no satisfacer totalmente el deseo de posesión del otro dominante. De igual manera, el lenguaje en la novela no termina de asumir significados precisos y constantemente está deslizando el sentido entre múltiples opciones. En resumen, *Lumpérica*, con su movilidad marginal, errática y deseante, propone una alternativa de conducta individual, ciudadana y literaria más próxima a una postura de libertad.

#### UNA ESTÉTICA FEMINISTA O EL MARGEN COMO LUGAR DE TRANSFORMACIÓN

En la medida en que *Lumpérica* testimonia el proceso escritural, se puede pensar que es un ensayo reflexivo sobre la estética literaria nacida en el lumpen cultural e identitario —posición marginal del lenguaje y de los sujetos— como rechazo al canon representado por la estructura de la novela tradicional y su rol social vinculado a fundar una visión de mundo.

Raymond Williams reconoce que la literatura es una «categoría social e histórica especializante»<sup>67</sup> sometida a los cambios producidos en nuestro siglo respecto a los medios de producción, que han afectado el desarrollo social del lenguaje, como se observa en los efectos de las nuevas tecnologías con su transmisión electrónica del habla y de imágenes capaces de ser escritas, que permea todas las esferas de la comunicación. El paisaje de una cultura estaría dado por sus definiciones sociales como las «tradiciones, instituciones y

---

67 Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, ob. cit., p. 68.

formaciones», además de procesos variables. En este sentido, el canon literario se asocia a una tradición que es capaz de privilegiar ciertos rasgos por sobre otros. Williams plantea que la tradición: «constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*»<sup>68</sup>. También existen operaciones relativas a la tradición que se afirman por algunos grupos menos privilegiados. Pero el más activo es el aspecto hegemónico en cuanto obliga a realizar una selección y conectarla con un orden cultural contemporáneo. El canon literario está expuesto a esas tensiones producidas en el seno del sistema cultural.

Aunque Eltit rechaza los valores literarios establecidos, se ubica en el interior del canon porque se adscribe a la tradición distributiva al inscribir su trabajo en el género de la novela e insertarlo en el mercado editorial. Esto puede ser señalado como una postura ambivalente a pesar de fundarse en un profundo deseo de cambio que se manifiesta con mayor intensidad en el proceso escritural. En *Lumpérica* todos los órdenes aparecen fracturados. Tanto la caracterización de los personajes como el escenario donde se mueven y el lenguaje que los nombra, estallan constantemente sin poder asumir una forma definida. Llama la atención que el capítulo «Para la formulación de una imagen en la literatura» comienza con una ironización del canon literario representado por nombres de reconocidos escritores con quienes L. Iluminada «se las frota» («las antenas», se aclara al final de este apartado). Continúa con la descripción de las diferentes facetas de una enfermedad que exige la reclusión en un hospital, producto de la experiencia de L. Iluminada en la plaza, apuntando hacia el privilegio del dolor como metáfora de la resistencia. En este

---

68 *Ibíd.*, p. 138.

mismo capítulo, al final del apartado «De su proyecto de olvido», destaca el nombre de la escritora en minúsculas. Este acto podría interpretarse como el deseo de cuestionar la autoría literaria e insertarla como un elemento más del texto para así romper con la centralidad que representa: «Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la mía gemela»<sup>69</sup>. También se debe mencionar la comparación entre los sujetos y la animalidad, para pasar luego a una reflexión sobre la raza, donde se incorpora el lenguaje popular chileno de diversos orígenes, mezclado con términos indígenas: «ladridos, ruidos que semejan quena<sup>70</sup> o trutruca, el quiltrerío adorna, perfora, conquista y ronda/ danzante machitú».

La propuesta de la autora representa la creación de una novela marginal en el más amplio sentido: producida por una mujer en plena dictadura, recurriendo a palabras e imágenes también pertenecientes a la periferia. Al rescatar signos del léxico popular inscritos en una tradición oral, sin ofrecer una traducción —estrategia común en la literatura del continente que intenta ofrecer un conocimiento del «otro»— se están cuestionando los modelos de la ciudad letrada y se valora lo «vulgar». Todo esto la ubica en una posición de fuerte ascendencia crítica en el ámbito cultural chileno y, a la vez, la vincula con una posible estética feminista orientada a: «desenmascarar los estatutos epistemológicos con los cuales se organiza y jerarquiza el saber»<sup>71</sup>.

---

69 Diamela Eltit, ob. cit., p. 81.

70 *Ibid.*, p. 86. La quena y la trutruca son instrumentos musicales de origen indígena del norte y sur del país respectivamente. El quiltrerío corresponde a un grupo de perros callejeros comúnmente denominados quiltros. Y la palabra *machitú* se refiere a una ritual araucano de la zona central de Chile, relacionado con los procesos de siembra y cosecha.

71 Carmen Hernández, «Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos», en *Revista de fotografía Extracámara*, Caracas, Conac, N° 20, enero, 2003, p. 49.

Según Nelly Richard, después de que la teoría contemporánea reveló la ruptura del sujeto, parece necesario repensar a la mujer como identidad social y sexual a partir de un «yo» descentralizado, y considerar lo femenino más una estrategia discursiva inscrita en el sistema de signos que configuran la cultura.

Se puede plantear que las nociones de «mujer» y «femineidad» son construcciones teóricas que carecen de existencia real en el orden natural. Son significantes creados a partir de la diferencia frente a otros signos y por ello, resulta difícil definirlos a partir de sí mismos. Aunque estos significantes son ocupados por contenidos contingentes —derivados de complejas tramas históricas— se materializan en la medida en que producen efectos de significación capaces de ofrecer la condición de identidades. Sus rasgos se sostienen sobre una vigorosa ilusión de realidad y no son fácilmente superables sin ejercer un proceso de intercambio sígnico que finalmente también se ofrece inestable, porque todo cambio de sentido es siempre eventual. Cualquier intento de hacer una definición precisa de lo femenino corre el riesgo de caer en alguna forma de esencialismo y afirmar justamente la ideología que la ha trazado como complemento inferior respecto a lo masculino. Desde el punto de vista del lenguaje, Nelly Richard burla la teoría psicoanalítica —que concibe la femineidad como una falta porque nunca se alcanza completamente— y valora positivamente el carácter marginal de lo femenino en su capacidad de asumir fácilmente posiciones límites, sobre todo cuando debe enfrentarse a las tensiones que le imponen los discursos dominantes.

Nelly Richard redimensiona el término femenino para asignar a toda escritura que asume la posición transgresora de esa pulsión asociada con lo minoritario y marginal, y le otorga una subalteridad crítica como categoría discursiva. Pero lo femenino no es el término más adecuado para abarcar

a los sujetos marginados del centro de la cultura. Continuar empleando el término «femenino» para caracterizar estrategias desconstruccionistas resulta arriesgado, porque aún se lo reconoce como signo discriminatorio en el imaginario social, y esto puede oscurecer su orientación subversiva. Por su claridad conceptual, tal vez sea más oportuno recurrir a la noción de no-androcentrismo, acuñada por Amparo Moreno, que caracterizaría el rechazo al androcentrismo<sup>72</sup>, presentándose como una perspectiva más abarcadora y pertinente.

Aspirar la configuración de una perspectiva no-androcéntrica no es sólo valorar los discursos negados, y entre ellos la voz femenina, es también acceder a una manera distinta de apreciar la existencia. Esta ampliación del género puede contribuir a la superación de las determinaciones biológicas y las diferenciaciones simbólicas con el fin de estimular los intercambios sógnicos según las exigencias que enfrenten. En este sentido, la crítica feminista resulta importante en la medida en que actúa desde una perspectiva desconstruccionista frente a la elaboración y análisis de la cultura, revelando (desde una conciencia sexuada por desplazamiento) las contradicciones del sistema logocéntrico, sobre todo su tendencia discriminatoria visible en la configuración centralista de los modelos de las disciplinas. Nelly Richard considera necesario ampliar la noción de género y, como ejemplo, cita una reflexión de Diamela Eltit:

Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo femenino aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá que sus cultores sean

---

72 Amparo Moreno describe la existencia de un arquetipo viril que, en su calidad de construcción ideológica, ha permitido articular el poder con el saber para privilegiar un modelo sobre el cual se ha ordenado jerárquicamente la cultura, propiciando un sistema androcéntrico. El arquetipo viril

hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido<sup>73</sup>.

Para esta escritora, más que definir la sexualidad del autor, es importante reconocer «cómo» se aborda la discursividad:

Diría que la escritura no es sexuada, es un instrumento social. Lo importante es el cuerpo de escritura que tú construyes; el problema no está en los cuerpos biológicos sino en las zonas de la escritura (...) Una mujer escritora puede integrarse perfectamente a los códigos dominantes en el sentido de situarse más en lo masculino. En cambio hay escritores hombres que han hecho trabajos muy refractarios a lo social. De esta manera estaríamos dentro o fuera de lo femenino de acuerdo al hecho de que la escritura se revele como un cuerpo que tiene o carece de rasgos de sumisión; y en esos rasgos de sumisión pueden caer perfectamente las mujeres<sup>74</sup>.

---

protagonista de la historia, es un sujeto masculino —considerado ser humano superior— y que no representa a cualquier hombre: «Se trata de un *hombre adulto de raza blanca*, miembro de la *cristiandad europea occidental*, que se dota de instrumentos de *poder* y de saber para practicar una constante *expansión territorial* a costa de otros seres humanos, mujeres y hombres, hacia una “civilización universal”». Ver: Moreno, Amparo. *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Cuadernos inacabados, Madrid, La sal ediciones de las dones, 1986, p. 98.

73 Eltit citada en: Nelly Richard, *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1993, p. 36.

74 Eltit citada en: Fernando Burgos y M.J. Fenwick, «L. Iluminada en sus ficciones: Conversación con Diamela Eltit», *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, Cranston, vol. 40-41, 1994, pp. 354-355.

FIJAR UNA MEMORIA  
Y REORDENAR EL TERRITORIO

Si se asocia el personaje L. Iluminada con el título *Lumpérica* podría pensarse que se relata la transformación sufrida por un sujeto femenino marginal, perteneciente al lumpen pero vinculado con la luminosidad, apuntando así hacia una reflexión sobre la identidad individual involucrada con lo social y político. A la vez, por la constante alusión sobre el proceso de la escritura, puede deducirse que ese sujeto femenino protagonista representa lo literario como dimensión periférica, pero capaz de asumir un estado de iluminación, si se piensa en el letrado como intelectual capaz de develar los signos ocultos por el orden hegemónico.

Con *Lumpérica*, Diamela Eltit realiza una doble tarea: fijar una memoria y reordenar el territorio simbólico de la nación a través del posesionamiento que ejercen los sujetos marginales del espacio público. Se comienza por la plaza ocupada por el cuerpo femenino de L. Iluminada, cuya identidad se muestra precaria debido a que no tiene nombre propio. Más bien se presenta como protagonista de una metamorfosis respecto al orden público que la determina.

El deseo de esta escritora de ampliar los márgenes para mitigar las desigualdades promovidas desde el centro de poder dominante, se percibe en esa manera particular de tratar el lenguaje que describe Edward Said:

El intelectual se ve obligado a utilizar un idioma nacional no sólo por razones obvias de conveniencia y familiaridad, sino que también abriga la esperanza de imprimir en el idioma en cuestión un sonido particular, un acento especial y, finalmente, una perspectiva que le es propia<sup>75</sup>.

---

75 Edward W. Said, *Representaciones del intelectual*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 43.

En el caso de Eltit, el deseo escritural de crear un espacio donde se superen las diferencias visibles en la realidad, se afianza en el desbordamiento de los márgenes que redimensionan las figuras victimizadas de los desposeídos para convertirlos en voces subversivas:

Nada puede ser para mí más irritante que leer un libro que trata de los márgenes desde una perspectiva compasiva (...) Mi proyecto fue restituir la estética que pertenece y moviliza esos espacios y dar estatuto narrativo a esas voces tradicionalmente oprimidas por la cultura oficial y estropeadas por una narrativa redentora<sup>76</sup>.

Resulta también necesario considerar el lugar desde donde habla la escritora, marcado por el tamiz del intelectual, pues su trabajo sobrepasa la tarea creativa para extenderse a través de su actuación académica y ensayística de fuerte compromiso político. Su narrativa forma parte entonces de una postura involucrada con las tareas del intelectual dirigidas a hacer memoria y a defender las voces menos privilegiadas dentro de la cultura. Al respecto, en varias ocasiones Eltit ha manifestado su posición crítica:

Yo creo muy firmemente que el arte tiene una función social. Sin embargo, no creo que sea el único motor transformador de la realidad (...) Pienso sí que de modo fundamental, el primer rol que tiene el escritor es insertarse en la historia y en la historia de la literatura (...) En el fondo lo que yo me propuse con *Lumpérica*, tal vez muy ingenuamente, quizás a nivel de principiante, fue un encuentro con la historia y en esa instancia a través de

---

76 Eltit citada en: Julio Ortega, «Residencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit», *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Vol. 4, N° 14, abril-junio 1990, p. 232.

la obra y de los recursos formales utilizados, intenté una pelea con la tradición narrativa que yo conozco y de la cual participo<sup>77</sup>.

Cuando Walter Benjamin plantea que «articular el pasado históricamente no significa reconocerlo *de la manera que fue...* Significa aferrar fuertemente una memoria (o presencia) tal como fulgura en un momento de peligro»<sup>78</sup>, podemos comprender ese deseo que se apoderó de algunos intelectuales chilenos, marcado por la necesidad de testimoniar una realidad histórica en un momento en que el olvido de la historia reciente fue una de las tareas impuestas por el régimen dictatorial. Incluso hoy en día se está intentando ofrecerle orden jurídico al olvido. Debe recordarse que cuando en la escena internacional se debatió la posibilidad de efectuar un enjuiciamiento a Augusto Pinochet fuera de las fronteras de la nación, la voz del gobernante, Eduardo Frei<sup>79</sup> hizo un llamado a olvidar las diferencias que han separado a los chilenos para poder así continuar afirmando la concertación nacional. En 2000, al poco tiempo de haber asumido la presidencia Ricardo Lagos, en Chile se debatía sobre la posibilidad de organizar un referéndum para definir este estatuto. Es decir, hay sectores de poder que insisten en «olvidar» todo aquello que representa la violencia en la memoria colectiva.

Para poder sostenerse sin mayores oposiciones políticas, el gobierno de la Transición trabajó sobre la premisa del consenso nacional, supuestamente plural, pero capaz de neutralizar las diferencias sobre la base de un acuerdo de olvido que contenía los «desbordes de nombres, de cuerpos, de

---

77 Eltit citada en: Sonia Riquelme, «Narrativa chilena joven: Diamela Eltit y su novela *Lumpérica*», en *Foro literario. Revista de literatura y lenguaje*, Montevideo, Año XI, Vol. XI, N° 18, julio 1989, p. 47.

78 Benjamin citado en: Edward W. Said, ob. cit., p. 50.

79 En un discurso emitido hacia todo Chile y transmitido también en los canales televisivos internacionales, en octubre de 1998.

experiencias y de memorias»<sup>80</sup>. El disciplinamiento de las didencias se realizó desde el poder central con el fin de neutralizar el espesor traumático de la memoria por medio de varias estrategias, denominadas por Nelly Richard «técnicas del olvido» y que pueden resumirse en: una complicidad con los postulados consumistas de las políticas neoliberales y sus respectivos desplazamientos de valores hacia el éxito en lo económico; la fijación simbólica de una unidad social que dejaba fuera a los individuos apegados al pasado, resistentes a la conformidad y detractores de los paradigmas del bienestar y el entretenimiento; escamoteo del aparato jurídico frente a la aplicación de la justicia, apuntalándose en la relatividad de la verdad; homogeneización de una perspectiva desde los medios de comunicación, pues se daba igual importancia a eventos triviales y a problemas relativos a la dignidad humana.

En el período de Transición se ha hecho notable el procedimiento de un constante intercambio formal que vacía de sentido cualquier posición comprometida. Todavía, a fines de los años 90 y a principios del nuevo siglo, se vivía en una dimensión atemporal e idílica, sostenida por la esperanza de un éxito económico capaz de actuar como desplazamiento simbólico hacia la disolución de las fronteras entre dominantes y dominados. En este panorama, la memoria como experiencia a ser procesada por medio de un complejo acto interpretativo, fue convertida en simple dato, tratada de manera mecanicista y banal. Se la despojó de sus huellas de violencia para dejarla como voz insignificante que habla de un pasado ajeno. Así se creó una imagen de ausencia articulada a la noción de fracaso y de muerte de la historicidad.

---

80 Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 27.

La política de la Transición ha recurrido a varios mecanismos tácticos para sostener el supuesto consenso social. Uno de ellos es la simulación, pues mientras se quiere fijar como valor la verdad y la transparencia, finalmente se ejerce la práctica del secreto, del ocultamiento y de la perversión: *La Transición conjuga paródicamente el tema del desaparecer — en el registro grave de quienes padecen el duelo— y del aparecer —en el registro frívolo del mercado de los estilos y su comercialización con la pose—*<sup>81</sup>. Tal vez uno de los mejores ejemplos de esta trampa ha sido la actuación de Augusto Pinochet durante su proceso de enjuiciamiento en Londres, que resaltaba su condición de anciano y enfermo para fijar una imagen de víctima. Con esta estrategia no sólo se aspiraba dilatar materialmente la pena de la justicia internacional, sino también recubrirse —o travestirse— de una figuración similar a aquellos cuerpos sufrientes del pasado. De manera perversa este personaje asumía para sí aquello que se reclamaba para los otros, con el fin de atribuirse el perdón y la misericordia. Sin embargo, la presión ejercida por grupos sociales que aspiran la activación de la justicia, comenzaron a dar sus frutos y en 2004 se logró nuevamente abrirle juicio<sup>82</sup>, aunque finalmente falleció en 2006 sin ser condenado por los crímenes cometidos.

---

81 *Ibid.*, p. 60.

82 Se debe recordar que Pinochet estuvo protegido por el fuero de la Ley de Amnistía de 1978, confirmada por el Tribunal Constitucional en 1990. Tampoco podía ser juzgado por manejo ilícito de los bienes públicos ya que estaba encubierto por las Leyes de las Fuerzas Armadas y de Carabineros que le otorgaba el derecho de administrar bienes de la nación sin consulta a las autoridades civiles. Esta protección se vio reforzada en marzo de 1998 cuando el generalato le otorgó el título honorífico de Comandante en Jefe Benemérito del Ejército de Chile y fue declarado senador vitalicio de la República. Su enjuiciamiento parecía posible sólo en el terreno extraterritorial y por ello se ejercieron acciones cuando viajó a Londres en 1998 (se le imputaban 3.197 asesinatos y 500.000 torturas). Las medidas no tuvieron éxito porque fue declarado incompetente aunque se ordenó embargo a sus cuentas bancarias internacionales. Regresó a Chile en marzo de 1999 donde tuvo que responder

Frente a estas estrategias, la sociología y el arte son tal vez las dimensiones que más se han esforzado por interpretar la densidad de la memoria; pero para Richard es la «textualidad poética», con su rol estético y crítico, la que ha contribuido a rescatar el espesor de ese universo escindido y tramado de dolor. Dentro de esta hazaña consciente, valiente y solitaria se inscribe el trabajo de Eltit, que adquiere forma literaria con *Lumpérica* y cuestiona justamente los valores sobre los cuales se ha sustentado la nación, específicamente ese diseño de Nación y de Estado que surgió después de que Pinochet reformara la Constitución en 1982, dejando vinculados los poderes militar y político, oscureciendo el papel de las Fuerzas Armadas como instrumento de protección ciudadana.

También Edward Said reconoce que los movimientos de las minorías —homosexuales y feministas— han puesto en tela de juicio «las normas patriarcales y fundamentalmente masculinas que han regido la sociedad hasta ahora»<sup>83</sup>. En este

---

a nuevas demandas en su contra. Se logró levantarle la inmunidad parlamentaria en junio de 1999. El juez Juan Guzmán Tapia, dentro de las investigaciones de la «Caravana de la muerte» acusaba a Pinochet de ser autor o coautor de la desaparición y homicidio de 19 personas y del homicidio de otras 55, pero entre los mayores obstáculos que enfrentó, nuevamente emergió la excusa de la incompetencia física y, por ello, en el juicio llevado a cabo durante 2000, fue absuelto por la Corte Suprema por padecer una demencia vascular subcortical de leve a moderada. Luego del sometimiento a exámenes médicos en septiembre de 2004, el juez Guzmán determinó que Pinochet estaba en condiciones mentales para enfrentar un juicio, ya que en una entrevista para un canal televisivo de Miami demostró discernir entre el bien y el mal. Fue acusado por ser responsable en la Operación Cóndor y mientras se llevaba a cabo este proceso, el juez dictó arresto domiciliario. Mientras tanto sus abogados defensores continuaban introduciendo recursos de amparo esgrimiendo su incapacidad física y mental. Finalmente Pinochet falleció en 2006 sin haber sido juzgado y condenado de todas las múltiples acusaciones que se le imputaban. Hoy en día las denuncias por enriquecimiento ilícito alcanzan a sus hijos.

83 Edward W. Said, ob. cit., p. 52.

sentido, en Chile se ha producido un verdadero debate respecto al papel de la mujer, sus derechos y posibilidades productivas en la reconstrucción del sentido nacional. Esto ha contribuido en la gestación de un particular espíritu de renovación del canon artístico. Eltit se inscribe dentro de ese proyecto por medio de una reflexión del lenguaje y su constante participación activa en todo tipo de plataformas de discusión.

Los intelectuales como Diamela Eltit, comprometidos con una idea integral de nación —capaz de aceptar las diferencias individuales y asegurar los mismos derechos a todos por igual— están expuestos a lo que Said denomina «política de desplazamientos y emigraciones». Esto implica que el intelectual debe sostener una postura crítica y atenta a ejercer redefiniciones del ámbito donde se inserta su voz. En el Chile actual, el mayor debate ideológico se ofrece en el escenario literario después de haber iniciado las primeras rupturas en las artes visuales, tal como se comentó en la introducción de este trabajo y se observa también en la trayectoria de Diamela Eltit.

Para 1983, momento en que se publica *Lumpérica*, en el campo del pensamiento intelectual se está cristalizando un debate en torno a la construcción de identidades vinculadas con el tema de género que involucra de manera particular a las mujeres. Así, esta novela se involucra con una reflexión particular sobre el rol femenino violentado por las representaciones sostenidas desde el discurso político oficial. En este sentido es oportuno considerar lo que Bajtín plantea sobre el establecimiento de un diálogo con lo social: «Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia una respuesta de otro (de otros) hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas»<sup>84</sup>.

---

84 Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno Editores, 6ª edición en español, México D.F., 1995, p. 265.

*Lumpérica* es la primera novela de Diamela Eltit y, tal vez por ello, asume una posición muy ruptural frente a sus trabajos posteriores. Tal como la escritora ha reconocido, esta experiencia fue iniciática en un momento en que Chile vivía los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet, que se han perfilado como uno de los períodos de mayor opresión social en la historia del país.

### CAPÍTULO III

#### *LA MANZANA DE ADÁN* DE PAZ ERRÁZURIZ:

#### FOTOGRAFÍA TRAVESTIDA

Maribel baila maravilloso. Hace striptease total, te hace la tijera, se abre de piernas y tú no le ves nada; todo natural, sin paño, desnudo total. No tiene trucos.

LEILA

Para mí lo más grande de este mundo eres tú y mi mami.

CARTA DE PILAR-SERGIO  
PARA SU HERMANO EVELYN-LEONARDO

Yo por plata hago cualquier cosa.

ANDREA POLPAICO

PAZ ERRÁZURIZ dio a conocer su trabajo fotográfico en el contexto chileno a fines de los años setenta en exposiciones colectivas e individuales y por algunas actividades relacionadas con el grupo *CADA*, aunque venía ejerciendo la fotografía periodística desde principios de esta década. Para 1982 ya se delineaba su campo de interés hacia sujetos constitutivos de la periferia social, cuando Enrique Lihn comenta algunas de sus propuestas, conformadas por registros de personajes circenses y huéspedes de un psiquiátrico de Santiago.

#### LA FOTOGRAFÍA

#### COMO ESTRATEGIA DESCONSTRUCTIVA

La obra de Paz Errázuriz se ha insertado en un debate sobre la revisión de los códigos imperantes en la cultura chilena

que han tramado tanto la visión del arte como de la historia nacional. Cuando esta fotógrafa y Claudia Donoso materializaron *La manzana de Adán*, en 1990, como un libro integrado por fotografías y textos, estaban propiciando un cruce de géneros que desestabilizaban los cánones fotográficos y literarios. Este libro concebido como una gran foto-texto, de modo similar a *Lumpérica* de Diamela Eltit, aborda los márgenes sociales representados por la mujer y los travestis, cuyos cuerpos se han expuesto a la represión del Estado enmascarada tras la imagen del orden y la armonía nacional. En ambas obras se espejea la sociedad por medio de la puesta en escena o simulacro travesti que revela las máscaras representacionales y las identidades móviles de los sujetos.

En el capítulo anterior se comentó que el espíritu conservador de la sociedad chilena se reactivó en las últimas décadas del siglo XX por un pensamiento androcéntrico que durante la dictadura mostró su rostro más autoritario, volviendo inaceptable la inserción abierta de sujetos que no presentaban definiciones sexuales. Así, los homosexuales debían simular su rol masculino o desplazarse en los espacios de tolerancia, como los prostíbulos, aunque también ejercían trabajos menores, alejados de los espacios públicos<sup>1</sup>. Pero en *La manzana de Adán*, Paz Errázuriz hace de los travestis una metáfora de la nación cuando ellos se exhiben como personajes que simbolizan el enmascaramiento del poder oficial. La fotógrafa replantea los códigos fotográficos para dar visibilidad a aquello que se ha pretendido ocultar.

Según se planteó anteriormente, dentro de la tendencia a privilegiar el carácter metafórico de los discursos artísticos

---

1 Según señala Claudia Donoso: «Los oficios posibles mencionados por los travestis eran: peluquero, ayudante de sastre o pantalonera, mozo y, empleada doméstica». Ver: Claudia Donoso y Paz Errázuriz. *La manzana de Adán*, Editorial Zona (septiembre, ilustraciones en blanco y negro), Santiago de Chile, 1990, pp. 23-24.

durante la actuación de la *avanzada*<sup>2</sup>, fue importante el rol que jugaron las apropiaciones de formas del pasado, como un reposicionamiento de viejos modelos con el fin de establecer estrategias de denuncia política sobre el presente. Se propició un enmascaramiento de los signos para establecer una distancia y resemantizar su sentido. Esto fue orientado expresamente hacia la fotografía por Eugenio Dittborn y Paz Errázuriz.

Mientras Dittborn recopilaba imágenes de archivos fotográficos diversos —prontuarios criminales, fichas de prostitutas, registros de cedulación, imágenes de indígenas— que alternaba con dibujos infantiles y textos muy variados; Paz Errázuriz retomaba ciertos esquemas representacionales para cuestionar la reafirmación de modelos sociales por parte del discurso oficial, sobre todo los convencionalismos de la familia burguesa. Esta creadora redimensionaba los estatutos técnicos de la fotografía documental de fines del siglo XIX y principios del siglo XX con sus contrastes en blanco y negro y su encuadre retratístico basado en la solemnidad.

Con estos recursos de apropiación se creaban vínculos representacionales que aludían a los modelos de identificación promovidos a fines del siglo XIX<sup>3</sup>, cuya finalidad se dirigía a ordenar a los sujetos y ejercer un control social sobre ellos, como sucedió con el origen de la cedulación ciudadana. Una situación similar se hizo muy palpable en el Chile dictatorial

- 
- 2 Por *avanzada* se hace referencia a la «Escena de avanzada» en su condición de movimiento artístico orientado como vanguardia ideológica, según fue comentado en la «Introducción» de este trabajo.
  - 3 El nacimiento de la criminología en manos de César Lombroso, le abrió a la fotografía un amplio campo de aplicación en el registro de sujetos anómalos. Lombroso, quien era médico, sustentó sus investigaciones en la observación de casos de locura y de conducta criminal, con el fin de fijar afinidades anatómicas entre algunos sujetos y así, caracterizar tipologías. Su libro, *Tratado antropológico experimental del hombre delincuente*, publicado en 1876, contó con una inmediata acogida en el campo institucional, sustentando un determinismo anatómico que se mostraba acorde con las tesis evolucionistas darwinianas.

cuando se quiso eliminar todo posible desorden social y se incrementaron los mecanismos de vigilancia.

Cuando Rafael Castillo Zapata estudia los registros fotográficos de los indígenas de nuestro territorio en el siglo XIX advierte sobre esa mirada que los ha representado como lo «otro» frente a los modelos de lo «propio», derivada de una visión colonial que ideológicamente ha borrado su individualidad para convertirlos en «tipos». La práctica técnica esclarece ese espíritu positivista pues

La pose muestra aquí su doble carácter de imposición ideológica —hay que permanecer inmóvil frente a la cámara en una postura hierática y ficticia— y de imposición científica o judicial —se trata de registrar no una singularidad, un sujeto, sino una entidad tipológica, la representación homogénea de una clase<sup>4</sup>.

Este esquema era aplicado al salvaje, al delincuente, al homosexual y a la prostituta, todos ellos «tipos» fuera del orden.

Durante la dictadura chilena la noción de sujeto volvió a ser estrictamente dominada por un pensamiento colonialista que aspiraba clasificar, ordenar y controlar a los individuos y en ello, la fotografía se ofreció como aparato disciplinatorio que moldeaba a aquellos ubicados fuera del orden y afirmaba a quienes se ajustaban al modelo impuesto por medio de la tipología o del retrato respectivamente. En esta época se reactivó esta perspectiva autoritaria que, como mecanismo de control, se había entramado en el imaginario social y seguía definiendo subjetividades.

---

4 Rafael Castillo Zapata, «Construir al salvaje / construir la Nación. Alteridades conflictivas en el proceso de representación de la nación venezolana en el entresiglo XIX-XX. El papel de la fotografía», *Actualidades*, N° 8, Caracas, Fundación Celarg, noviembre 1998, p. 79.

Frente a estos métodos, que se basaban en un supuesto deseo de orden pero ocultaban sus estrategias excluyentes, Paz Errázuriz se propuso desenmascarar esa construcción del imaginario del «otro». En *La manzana de Adán* se observa la resemantización del procedimiento que objetivaba a los individuos en una tipología por medio de una pose estática, frontal y homogénea que fijaba sus rasgos y facilitaba su reconocimiento. Pero Errázuriz afianzó este estatuto desconstructivo con la complicidad de la palabra.

Sobre las relaciones entre imagen y texto, existen posturas a favor y en contra. Personalmente creo que no se deben desestimar las estrategias que pueden dar o quitar capacidad comunicativa a la fotografía, sobre todo por efectos del gran desarrollo tecnológico que en la contemporaneidad ha estimulado ampliamente la producción y reproducción de imágenes visuales, llegando incluso a «anestesiarse» la mirada. Como ejemplo, quiero hacer referencia a un aviso fotográfico<sup>5</sup> sobre la infancia abandonada, acompañado del siguiente texto: «Advertimos que este anuncio debe herir su sensibilidad». Es posible este comentario no haya sido necesario hace algunas décadas, pero ahora revela que la capacidad comunicativa fluctúa según los desplazamientos sufridos por los modelos de sensibilidad que pueden distorsionar e invertir el significado de las imágenes, debido a condicionamientos culturales<sup>6</sup>. Claudia Donoso reflexiona sobre la fotografía chilena y describe

---

5 Este aviso fue publicado en la última página de la revista *La fundación*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, Año II, N° 3, primavera de 1993, p. 48.

6 Tal como señala Martha Rosler, «no hay una posible *ciencia* de lo visible, ya que el significado de lo que se ve, al igual que el significado de *cualquier cosa* en términos humanos, es tomado del lenguaje, del dominio del discurso y de la ideología». Ver: Martha Rosler, «La fotografía como instrumento de lucha», *I Coloquio Latinoamericano de fotografía*, NBA, Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F., 1981, p. 48.

otro ejemplo más local: «Tal vez la fotografía *insuperable* de Sebastián Acevedo ardiendo en la plaza de Concepción, autoinmolado en protesta contra la policía secreta que se había llevado a sus hijos, copó definitivamente la capacidad de horror en la retina colectiva»<sup>7</sup>.

Al parecer, no es posible que imagen y texto se complementen de manera total pues siempre se van a crear significados secundarios, por lo tanto, van a conservar una cierta autonomía de uno respecto al otro. Para Roland Barthes existen dos maneras de relacionarse, como anclaje y relevo. El anclaje tiene la función de centrar la polisemia de la imagen y la define, como sucede con el «pie de foto» utilizado en el campo periodístico. La relación de relevo tiene que ver con la complementariedad. En este sentido, en *La manzana de Adán* la palabra actúa como complemento. La materialidad constituida por este libro se aproxima más a las soluciones literarias que a los planteamientos experimentales de orden visual mencionados en el capítulo I. Si se recurre a este formato es porque predomina una necesidad narrativa como concepto capaz de subvertir o reorientar los convencionalismos de la imagen de manera enmascarada. Frente a las reflexiones sobre el arte mismo, domina la necesidad de hacer hincapié en una historia que exige una amplia textualidad escritural, en la cual la palabra actúa como guía o mecanismo de poder que revela y encubre porque da voz y a la vez silencio.

La escogencia de una discursividad escrita en apariencia más «literal», puede responder también a la desilusión sufrida en los años 80 por los creadores y críticos de la «avanzada», quienes no encontraron una respuesta amplia por parte del público frente a sus radicales cuestionamientos del sistema artístico, y más bien sus propuestas fueron entendidas como

---

7 Claudia Donoso, «16 años de fotografía en Chile. Memoria de un descontexto», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 1, N° 2, noviembre, 1990, p. 32.

crípticas y elitistas. No es extraño que desde entonces se haya producido un repunte de la pintura y un mayor interés por el campo literario relativo a lo editorial que conglomeró a varios de sus integrantes.

También puede añadirse que estructuralmente *La manzana de Adán* dialoga de manera crítica con algunas representaciones fotográficas enmarcadas en disciplinas científicas que han pretendido estudiar al individuo por medio de un supuesto análisis de sus rasgos fisonómicos. Por ejemplo, los tratados médicos relacionados con patologías conductuales, bajo el pretexto del estudio objetivo derivado de la observación metódica, difundían retratos de pacientes con trastornos mentales y desviaciones sexuales<sup>8</sup>. En estos casos las imágenes iban acompañadas de textos explicativos que debían



Imagen 24

Tipos criminales de la colección de Lombroso  
Reproducción tomada de Sibley, 1995, p. 17.

8 Por ejemplo, en Argentina se cuenta con las historias clínicas de Francisco de Veyga, publicadas entre 1902 y 1904, las cuales intentaban estudiar algunos aspectos desvirtuados de la sociedad local de fines del siglo. Ver: Jorge Salessi, «Simulación y travestismo (Carlos: devolvéme mis fotos, Esteban)», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 10, mayo 1995, p. 39.

ser muy explícitos en su identificación para no promover confusiones (ver imagen 24). En cambio, en *La manzana de Adán* se implementan estrategias de afirmación de subjetividades como el retrato, se evitan los comentarios exhaustivos y los juicios valorativos apuntan hacia una dirección opuesta a la tradición de los documentos taxonómicos mencionados.

Contrariamente a la tradición tipológica instaurada por César Lombroso y desarrollada por diferentes disciplinas de control que privilegiaba la descripción sintética de la imagen —como la criminología, la frenología, y especialmente la psiquiatría, según se comentará en el próximo capítulo—; en *La manzana de Adán* se introduce el nombre del retratado como dato y se enfatiza la polisemia de la imagen con la complejidad del carácter narrativo de la palabra en otro nivel. Esta estrategia de Errázuriz subvierte el registro que cosifica a los individuos con el fin de ofrecerle una condición de sujeto por medio de sus variados atributos simbólicos (ver imagen 25).



Imagen 25

*Coral, Macarena*

Reproducción tomada de Donoso y Errázuriz, 1990, p. 68

(Nota: en adelante, todas las fotografías correspondientes a *La manzana de Adán* serán identificadas solamente con los datos presentados en el libro y la página respectiva).

A pesar de haber sido publicado en 1990, *La manzana de Adán* fue conformándose entre 1982 y 1987, después de varias fases. Su proceso de gestación fue similar al trabajo reflexivo de Eltit que dio forma a *Lumpérica*, debido a que Errázuriz también se adentró en los espacios prostibulares. Ambos proyectos se aproximan en el tiempo y coinciden en su orientación de acercamiento hacia una realidad social periférica, a partir de una mirada deconstructiva de las representaciones culturales que cuestiona tanto el canon literario como el fotográfico y privilegia el cruce de géneros. Por último, llama la atención que estas dos artistas exhibían fragmentariamente sus trabajos al público antes de su publicación definitiva en el formato de libro.

En 1982, el trabajo de Errázuriz sobre la prostitución y los travestis comenzó a ser conocido en el ámbito de «avanzada» por medio de una exposición presentada en la Galería Sur de Santiago. No existen documentos que hayan registrado las fotografías expuestas, pero se dio a conocer el retrato de Evelyn porque fue reproducido en una publicación alternativa<sup>9</sup>. Después se convirtió en el signo representativo del libro *La manzana de Adán*, cuando fue destinado a la portada.

Previamente, en 1981, Paz Errázuriz había estado en contacto con prostibularios femeninos cuando conoció a Evelyn (Leonardo Paredes), quien actuó como detonante de una especial preocupación por el universo travesti. Es probable que Evelyn, como integrante de un prostíbulo de mujeres, haya experimentado un mayor nivel de marginalidad dentro de este lugar, permitiéndole a la fotógrafa concientizar aun más la condición social de estos sujetos, si se piensa que el travesti representa una marginalidad compleja, pues su identidad evasiva y transgresora queda articulada desde el centro con la subalteridad de lo femenino, la homosexualidad

---

9 Fue reproducido en junio de 1982, en el N° 3 de *La Separata*, impreso alternativo que comenzó a publicarse en 1981.

y la prostitución. Además, en la decisión del registro pudo haber influido el propio interés de los travestis hacia el medio fotográfico, que revelaría un deseo de «visibilidad» o acceso hacia el orden público puesto de manifiesto en una actitud más propicia al acercamiento mutuo. Claudia Donoso ha comentado que: «Pronto le quedó claro a Paz que, a diferencia de sus competidoras, los travestis se sentían atraídos por la cámara que desplazó hacia ellos el foco de atención»<sup>10</sup>.

Antes de ser publicado como libro, *La manzana de Adán* constituyó una exposición presentada en 1989 en varias versiones<sup>11</sup>, entre las cuales se cuenta la Galería Ojo de buey, donde se exhibieron fotografías y textos. En el catálogo editado en esa ocasión, ambas autoras elaboraron una introducción que describía el proyecto:

Es un fragmento de la historia de Chile perteneciente a la contingencia no oficial (...) Habitantes de una zona intervenida por una violencia y pobreza extremas, los protagonistas de esta crónica viven confinados entre el prostíbulo clandestino y la cárcel, y cambian frecuentemente de domicilio, de nombre y de pareja<sup>12</sup>.

En estas palabras parece sustentarse el deseo de conformar la memoria de los cuerpos no reconocidos por la historia oficial y más bien expuestos a los mecanismos dominantes de desaparición del imaginario colectivo. Podría afirmarse que el libro es un pretexto para reconocer los discursos de sujetos cuyas identidades se encuentran negadas. Es una manera de testimoniar experiencias desde la perspectiva de los sujetos

---

10 Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 23.

11 Durante 1989 fue exhibido en Center of Photography, Sidney, Australia; y en la Galería Ojo de buey, Santiago. Al año siguiente fue presentado como obra de teatro, interpretado por el Grupo Teatro de la Memoria.

12 Claudia Donoso y Paz Errázuriz, «Introducción», *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Galería Ojo de buey, octubre, 1989, s.p.

vencidos por un orden que aspiraba consolidar su estructura social sobre la reactivación del orden familiar. Pero sobre todo, se intenta narrar el fracaso de esa historia nacional y del sistema político que la ha sustentado, al evidenciar su enmascaramiento representado por la figura del travesti.

*La manzana de Adán* se articula alrededor de una familia constituida por Mercedes Sierra<sup>13</sup> y sus dos hijos travestis y prostitutas: Leonardo Paredes (Leo) y Sergio Paredes (Ke-ko), cuyos nombres femeninos son Evelyn o Eve y Pilar o Pili respectivamente. A partir del título de este proyecto se ingresa en una textualidad travestida en la medida en que se trastocan los signos de la masculinidad con alusiones a la femineidad: la nuez de Adán que popularmente define el tránsito de la infancia a la pubertad en el sujeto masculino, pues apunta hacia el oscurecimiento tímbrico de su voz, es sustituida por la manzana, objeto del pecado incitado por Eva. Este fruto del deseo, es dulce pero peligroso; es ambivalente como Evelyn o Eve, quien asume para sí el rol seductor atribuido al personaje bíblico, como una irónica puesta en escena de la contradicción latente en la condición tradicional de lo femenino. En este caso, Eva (o Evelyn) es el vehículo que moviliza inversamente la putrefacción de la manzana hacia el interior de la cultura patriarcal, a modo de espejo que retorna su propia imagen o construcción. El travesti queda así signado desde un comienzo por su rol perturbador frente al sistema de signos con sus supuestas identidades fijas.

Aunque el trabajo fue realizado entre 1982 y 1987, la selección de fotografías expuestas enfatizan el período de 1984, cuando Errázuriz y Donoso visitaron el prostíbulo La Jaula, ubicado en Talca<sup>14</sup>. En la introducción las autoras

---

13 Un particular respeto hacia Mercedes Sierra queda manifestado cuando las autoras le brindan la dedicatoria de este libro.

14 Ciudad de la zona central, ubicada a unos 200 kilómetros al sur de Santiago.

aclaran que esta convivencia sólo fue posible gracias al previo acercamiento establecido con la familia Paredes, porque fue Pilar quien posibilitó esta visita. También se informa que La Jaula acogió a muchos travestis santiaguinos durante la dictadura, debido al acoso policial ejercido en la capital del país. Se señala que este lugar se derrumbó a causa de un terremoto acaecido en 1985 y no se explicita si posteriormente continuó funcionando en algún otro lugar.

En el cuerpo del catálogo de la Galería Ojo de buey se reprodujeron de manera aleatoria algunas de las imágenes constitutivas del libro *La manzana de Adán*. Sin embargo, los testimonios incorporados conformarán, en el mismo orden, la primera parte del trabajo definitivo. Las fotos no aparecen fechadas, dificultando su identificación y orden secuencial en el tiempo. Al final del catálogo se incorpora un texto de Nelly Richard que reflexiona sobre los conflictos de los deseos femeninos representados por los sujetos que se exponen como mujeres, así como los deseos de las mujeres que aspiran conocer esos aspectos ocultos de lo «femenino». Para Richard, este proyecto está tramado por las tensiones de la fantasía sexual y los impulsos decorativos del simulacro:

Ser mujer y espejear el deseo de un hombre que posa de mujer, homenajear esa pose falsaria como tributo admirativo a su pasión por los dobles: desdoblar y redoblar el secreto y la locura de esa pasión en un libro que contiene la femineidad como teatro (la academia del género) y representación (el artificio escénico; trucos y montajes)<sup>15</sup>.

Este comentario, que no fue incluido en el libro, revela que desde entonces este proyecto estaba orientado a desmontar la construcción de identidades fijas por medio de representacio-

---

15 Nelly Richard, «Nota al pie», en *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Galería Ojo de buey, octubre, 1989, s.p.

nes simuladoras, asociadas con la práctica del enmascaramiento burgués visible en la reactivación de los valores familiares ejercida por el régimen militar y representado por la figura del travesti, según se verá más adelante.

*La manzana de Adán* está constituido por doce textos que incluyen ensayos y crónicas de Claudia Donoso, además de testimonios y cartas de los diferentes personajes seleccionados. Después del cuerpo escritural se reproducen las fotografías como sección autónoma. El primer texto está conformado por testimonios variados de los integrantes del prostíbulo La Jaula, en Talca. Se continúa con tres crónicas de Claudia Donoso que describen tanto el prostíbulo de Talca como el hogar de Mercedes Sierra y sus hijos. Posteriormente se incorpora el testimonio de Evelyn (Eve-Leonardo Paredes-Leo) a modo de autobiografía. El perfil del hermano (Pilar-Pili-Sergio-Keko) queda registrado con dos cartas enviadas desde un presidio en Frankfurt. Se incluye el testimonio de Maribel, otro travesti, y la crónica sobre Héctor, el compañero amoroso de Evelyn. Se inserta una breve crónica sobre el prostíbulo La Carlina, en Santiago; y se culmina con una crónica-testimonio de Gastón Padilla, un personaje que no pertenece directamente al espacio prostibular, pero su condición homosexual permite acceder a otros elementos del orden familiar chileno. Los títulos de estos apartados son: «Talca, 1984. Prostíbulo La Jaula» (testimonios de Pilar, Suzuki, Leila, Maribel, Chichi, Conviviente, Andrea Polpaico), «Crónica de Talca», «La familia Paredes Sierra», «Una conversación con Mercedes Sierra», «Evelyn-Leo», «Héctor», «Autobiografía de Maribel», «Una tarde en La Carlina», «Última noticia de Coral», «A salud de tu mamita».

Según mencioné, las fotografías conforman un apartado autónomo y aparecen articuladas alrededor del eje familiar, a partir de la madre —Mercedes Sierra— con cada uno de sus hijos. Después de las primeras fotografías de Mercedes y Evelyn (madre e hijo-hija), continúan las imágenes

de los hermanos, vestidos de mujer, con la madre o con su pareja, cuyas identidades se muestran siempre ambiguas debido a que resulta casi imposible reconocerlos, porque cuando visten atuendos «femeninos» afloran algunos rasgos masculinos y viceversa. Posteriormente se sigue con otros personajes que configuran el contexto de la familia Paredes-Sierra: los habitantes de La Jaula y La Carlina. Se culmina con la imagen de Gastón Padilla, de quien no se explicita la conexión con el grupo familiar de travestis, sino más bien se señala un cierto parentesco con la madre de la fotógrafa. Es como si se quisiera cerrar el círculo con la alusión familiar personal.

Si en *La manzana de Adán* las fotografías se despliegan desde la estructura familiar y continúan su tránsito en los espacios prostibularios, los textos realizan un recorrido similar. Se describe el prostíbulo como posible hogar donde se traman el espectáculo travesti y la convivencia cotidiana, incluyendo consideraciones sobre Carlina (antigua dueña de un prostíbulo, en Santiago)<sup>16</sup> y Maribel (dueña del prostíbulo La Jaula, en Talca), apuntando constantemente hacia la fractura del orden familiar tradicional.

Las fotografías y los textos conducen hacia la sexualidad travesti como construcción cultural tramada de contradicciones, en la medida en que se revela una afirmación simuladora de los estereotipos de lo femenino, incluyendo la estructura familiar basada en el rol materno, no carente de las huellas de la violencia corporal y al mismo tiempo, teñida de elementos festivos. Así, el travesti se desplaza entre el goce y el dolor que representa su postura subordinada y rebelde frente al sistema imperante.

---

16 Según la información ofrecida por Claudia Donoso, era el prostíbulo La Carlina en donde se presentaba el conocido *Ballet Azul* que fue clausurado durante los inicios de la dictadura, en septiembre de 1973

## LA MÁSCARA O LA POSE DE LA POSE

En este trabajo de Paz Errázuriz, de manera similar a *Lumpérica* de Eltit, se reflexiona sobre la realidad política chilena contemporánea a partir de la revisión de los códigos del arte, específicamente el retrato fotográfico vigente en el imaginario popular, que expone el universo simbólico que consolidó a este género a fines del siglo XIX con su particular rol orientado a la representación de la burguesía.

Para comprender los estratos de sentido articulados por esta artista, se deben tomar en cuenta varios aspectos. En primer lugar, reflexiona sobre el medio fotográfico en sí, lo cual se percibe en la preferencia por algunos códigos desgastados o ampliamente utilizados en el ámbito popular, como sucede con el registro del retrato de familia. En segundo lugar, los sujetos seleccionados afirman una realidad marginal, pero sobre todo, conforman una metáfora de la nación a partir de un eje que queda establecido en la relación entre el texto y la imagen: la familia nuclear, comenzando por la imagen travestida que burla los estereotipos de lo femenino (ver imágenes 26 y 27).



Imagen 26  
Evelyn, p. 50.



Imagen 27  
Pilar. Talca, p. 51.

El juego representacional de posar a posar aludido por Nelly Richard cuando reconoce la «pose falsaria» del travesti, se hace evidente en la fotografía de la portada de *La manzana de Adán*, y reproducida antes de la publicación del libro, según se ha comentado. Esta imagen de Evelyn (ver imagen 30) recuerda la iconografía de Venus, la diosa del amor y de la belleza, cuya figura representa la femineidad por excelencia para la cultura androcéntrica. En las interpretaciones pictóricas tradicionales de este modelo, es común reconocer el cuerpo recostado que afirma una sensualidad pasiva en tanto parece esperar por la iniciativa masculina. La modelo se muestra «representada como complacida y complaciente objeto sexual»<sup>17</sup>. Son famosas algunas versiones pictóricas como *La Venus de Urbino* (1538) de Tiziano y posteriormente las interpretaciones de Pablo Rubens. El tema se torna más profano cuando se conserva el esquema visual y se omite la referencia mitológica, relacionando a la modelo con la realidad inmediata, como sucede con *La maja desnuda* (1799) de Francisco Goya y la *Olympia* (1863) de Edouard Manet (ver imagen 28), criticadas por este hecho.

17 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, p. 126.



Imagen 28  
Edouard Manet  
*Olympia*, 1863  
Reproducción tomada de VV.AA.,  
1974b, p. 131.



Imagen 29  
Diego Velázquez  
*Venus del espejo*, ca. 1651  
Reproducción tomada de VV.AA.,  
1974a, p. 241.

Antoine Compagnon señala que: «*Olympia* es el último de los grandes desnudos de la historia de la pintura, y a la vez, un cuadro moderno, por su tema y su técnica, y también por la polémica que provocó»<sup>18</sup>. Por sobre la desnudez femenina, lo que molestó a los espectadores parisinos cuando la obra se exhibió en el Salón de 1865 fue la proximidad representacional. La modelo estaba asumiendo su propio rol como Victorine, una conocida cortesana de la época y cuyo atuendo, reducido a la cinta en el cuello y las zapatillas, apuntaba hacia un contexto inmediato en el tiempo. Manet ironiza el desnudo académico porque esta *Olympia* no es una diosa. Se retrata un cuerpo real de piernas cortas y senos pequeños, alejándose así de las proporciones anatómicas ideales. Su rol social queda claro cuando la sirvienta negra le lleva las flores de algún admirador o posible cliente. Lo que llama la atención en el rechazo producido por este tipo de imágenes, es la evidente contradicción sobre la sexualidad que impregna la modernidad.

18 Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1990, p. 31.

Dentro del estudio de la pintura, la actitud de exhibir impúdicamente el cuerpo y mirar de frente al espectador se ha asociado a la provocación sensual característica del erotismo. En estas imágenes resulta evidente la representación de una conciencia sobre la pose que se muestra. Es tradicional que la iconografía moralizante de la prostitución y de los aspectos oscuros de la femineidad de la *femme fatale*, o las figuras andróginas de homosexuales en el arte, representen imágenes provocadoras, rodeadas de algunos atributos relativos a la vanidad de la vida. También pueden aparecer en sus más indignas actitudes para así conmocionar al espectador y producir una toma de conciencia por medio de su repudio.

El realismo de *Olympia* resultaba insoportable a una sociedad que en la construcción de identidades, sobre la base de la respetabilidad, requería distanciar la sexualidad del centro de sus vidas, ocultarla o disfrazarla, porque la desnudez podía ser una máscara más para fijar una identidad ideal al sujeto femenino, afirmando el espacio de lo propio y, por oposición, de lo otro. *Olympia* revela esa doble moral que por una parte reprime la sexualidad en el interior del sistema, pero propicia la prostitución en la periferia, y por supuesto, en la «no visibilidad» representacional<sup>19</sup>. Esta obra encarna la visión crítica de algunos artistas de la época que favorecían el realismo —Emile Zola en literatura y Gustav Courbet en pintura, por ejemplo—, en oposición al endulzamiento del arte más académico que contaba con gran reconocimiento<sup>20</sup>. A esta tendencia Zola le reclamaba la mentira de su representación, pues afirmaba un erotismo distante en el tiempo o en el espacio, debido a que se

---

19 Esta misma «no visibilidad» es aplicada a las prostitutas y travestis durante el régimen dictatorial chileno.

20 Por ejemplo, en 1863, mientras Alexander Cabanel es galardonado con su obra académica *El nacimiento de Venus*, Manet tiene que exponer en el Salón de los Rechazados.

seleccionaban temas mitológicos o pertenecientes a países lejanos relativos al gusto por el exotismo.

Si la imagen de la mujer desnuda en un contexto contemporáneo resultaba subversiva porque se retrataba a un sujeto consciente de su sexualidad, mirando hacia el espectador, cabría preguntarse si esta nueva «Venus» corresponde a una defensa de la bruja por parte de una mirada masculina que rechaza los principios de la modernidad productiva y reductora.

A pesar de los esfuerzos de algunos artistas como Manet y Courbet, la mirada masculina de pintores y espectadores del arte se siguió apropiando del cuerpo femenino, domesticándolo y objetivándolo en la medida en que la identidad de ese sujeto se seguía idealizando fuera del erotismo. Lynda Nead aclara que: «uno de los fines principales del desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo femenino»<sup>21</sup>. Y en los casos mencionados de Goya y Manet, a pesar de la severa crítica que sus autores pudieron hacer hacia un orden social y sus enmascaramientos, siguen fijando el lugar del cuerpo de la mujer dentro de la naturaleza porque lo utilizan como recurso para socavar las bases de la moralidad burguesa, sin llegar a transgredir violentamente los esquemas perceptivos ni las ideas sobre la sexualidad femenina. Por otra parte, Compagnon plantea que las obras de Manet, incluyendo ésta, expresan las paradojas del arte moderno que, en la búsqueda de su autonomía de la tradición, retoma lo popular y se asume contradictoriamente como vanguardia que niega y construye el futuro. Pero en este proceso ha terminado institucionalizando lo nuevo, sosteniendo a una misma élite cultural.

La pose de Evelyn en *La manzana de Adán* dialoga con las representaciones académicas de desnudos femeninos en las cuales se fija una pose narcisista, y que según Peter Brooks:

---

21 Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Colección Metrópolis, Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1998, p. 19.

«anticipan el arte del calendario del siglo XX»<sup>22</sup>, en donde el cuerpo femenino queda asumido como objeto. En este sentido, se refuerza el juego representacional de posar a posar. Para Brooks este desplazamiento de un estatuto hacia otro se torna en *kitsch* que parodia y afirma modelos, pero en una modalidad más cercana a la moralidad popular. A partir de este procedimiento se revela que las categorías de belleza, así como de la fijación de roles de los sujetos, son creados culturalmente y entran en un sistema de intercambio simbólico que se articula también con estrategias políticas de dominación y de mercado. La estética popular se reapropia de las convenciones y las aprecia justamente en la frontera donde el valor estético hegemónico se quiebra porque muestra sus contradicciones. Evelyn es un sujeto que se sabe posando una pose convencional. Este esquema se ha desplazado desde la pintura a la publicidad erótica para continuar reproduciendo modelos a partir de su capacidad de enmascaramiento.

El desnudo pictórico revela la construcción de identidades cuando modela al sujeto femenino moderno idealizado y dispuesto a sacrificar su sexualidad por un objetivo trascendente, o por oposición, se lo representa maléfico en asociación con lo salvaje, como la *femme fatale* tan peligrosa para la moralidad burguesa. Se intentaba domesticar el cuerpo y entre los procedimientos se encuentra la pintura: «Mediante los procedimientos del arte, la mujer se convierte en cultura»<sup>23</sup>. Aunque Evelyn no está desnuda, desde el punto de vista representacional puede relacionarse con la visión tradicional de este género definida por Kenneth Clark, que sostiene que el «desnudo es el cuerpo vestido por el arte»<sup>24</sup>. Pero este ingreso requiere una idealización, que en el

---

22 Peter Brooks. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 129.

23 Lynda Nead, ob. cit., p. 26.

24 Clark citado en *Ibíd*, p. 31.

caso de Evelyn resulta irónica en tanto sujeto que posa paródicamente la pose convencional de lo femenino, porque su cuerpo real no corresponde al género. Además, los atributos remarcan las formas estereotipadas y el gusto por el exceso, como se advierte en su maquillaje. Su imagen funciona como un espejo que devuelve la mirada a aquellos sujetos asimilados al supuesto rol fijo de la femineidad burguesa que privilegia las formas por sobre el sentido.

Después de reconocer en Evelyn a un travesti —porque en una primera mirada puede ser identificada como una mujer— resulta comprensible su no desnudez, debido a que su máscara representacional requiere del vestuario femenino para apuntar hacia la construcción de la identidad individual de origen burgués, relacionándose con la especificidad de roles y el orden familiar.

Pero en esta fotografía de Evelyn se añade el espejo que establece una aproximación con *La toilette de Venus* (1613) de Pablo Rubens o *La Venus del espejo* (1651) de Diego Velázquez (ver imagen 29). Tradicionalmente este elemento ha sido asociado con la verdad y el conocimiento de sí mismo. Pero también ha sido vinculado con la *femme fatale* cuando la figura representada aparece preocupada por arreglar sus cabellos o su rostro, concentrando su atención en sí misma y alejándose de su rol femenino-materno. En el contexto dialógico de *La manzana de Adán*, el espejo se incorpora en varias de las fotografías y puede relacionarse con la máscara relativa a la afirmación de identidades, que le ha brindado a este elemento un rol fundamental porque permite la identificación y consecutiva autorregulación de la propia imagen frente a los patrones culturales que determinan los rasgos de los sujetos. El espejo hace referencia al reconocimiento donde la persona se experimenta como imagen reflejada más que como cuerpo real. Si en el capítulo anterior se planteaba que Eltit desrepresenta al sujeto a partir de la fragmentación de las instancias

sociales que lo fijan, en el caso de Errázuriz se desenmascaran los modelos y sus respectivos procedimientos de autorregulación de la subjetividad. Así, la construcción de la individualidad a partir de la pose de la pose advierte la máscara de la representación individual fijada por un orden que se asigna el valor de lo propio.

En el retrato de Evelyn el espejo nos muestra el perfil y parte de su cuerpo de espaldas, en una suerte de bruma creada por la poca nitidez del ángulo y la distancia, que refleja una imagen difusa pero en apariencia femenina y contrasta con la nitidez del rostro travestido que enfrenta directamente la mirada del espectador (ver imagen 30). El, o la modelo, da la espalda al espejo, a la supuesta «verdad» hegemónica que queda representada en la ambivalencia de identidad. La figura de Evelyn, así como las de los otros travestis que asumen esta pose, parodian tanto los estereotipos de la *femme fatale* como los relativos a la doncella, con sus atributos de bondad y belleza virginal tan recurrentes en la iconografía pictórica. Evelyn privilegia el simulacro de lo femenino y



Imagen 30  
Evelyn, portada y p. 53.

como él-ella, revela esa máscara que también asumen los demás sujetos de una sociedad basada en la definición de roles.

Llama la atención que Paz Errázuriz no les otorga una sola imagen a sus personajes retratados y más bien tiende a mostrar varios aspectos fisonómicos de cada uno de ellos. En este sentido, se beneficia de la condición fotográfica que permite realizar variadas tomas de un mismo momento. La tradición de la pintura retratística secular desarrollada desde el siglo XVI, y luego su herencia retomada por la fotografía al servicio de la representación de la burguesía, construyeron un convencionalismo de género que debía captar los mejores rasgos, en una actitud de idealización, y por ello, se sintetizaba la realidad. Sin embargo, debido a la condición del medio, la fotografía promete otras fotografías y por ello, se «sabe» que una imagen fija puede estar continuada de otras. Esta tendencia más orientada hacia captar el instante, que también se observa en Paz Errázuriz, se centra en el deseo de registrar el «rostro» del sujeto que se manifiesta tras la máscara de la representación.

E.H. Gombrich diferencia la máscara y el rostro como dos elementos claves dentro de la percepción fisonómica y advierte que: «...generalmente captamos la máscara antes que el rostro»<sup>25</sup>. Esto se debe a que la máscara deriva de una conducta representacional introyectada profundamente en los sujetos por medio de un proceso de constante fijación y reproducción de modelos de conducta asociados a la construcción de subjetividades. En la pintura o la fotografía resulta difícil apreciar el rostro porque está integrado por aquellos rasgos constantes, conservados a pesar de las alteraciones producidas por los efectos de variantes en los estados de ánimo y que, incluso, pueden alterarse cuando se asume conscientemente la máscara. El rostro no está dado de una vez y para siempre, ya que está sujeto a necesidades

---

25 E.H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 106.

de representación que derivan del campo social, en tanto cada persona va moldeando su imagen según la propia visión que requiere de sí misma frente a los demás. El rostro es esa imagen de sujeto que se conforma en estrecha relación con el contexto y por ello, un rostro absolutamente verdadero no puede existir como tal, porque depende de las transformaciones que el mismo individuo vaya asumiendo.

En el mundo representacional moderno —con sus diferentes niveles simbólicos— predomina la máscara, porque en el proceso de hacer el rostro individual debe tomarse en cuenta el anhelo de los sujetos de parecerse a otros con la finalidad de acceder a un orden particular. Esto se observa en la actitud dependiente de muchos seguidores de modelos o estereotipos culturales privilegiados desde el centro del sistema —estrellas de cine o personajes notables— que orientan los deseos hacia la imitación de rasgos fisonómicos y de conducta, formando parte así de lo que conocemos como «moda».

Frente al rostro con sus variantes, la máscara asume una condición peculiar porque está asociada con el simulacro. Para Gombrich, «El arte que experimenta con la máscara es, naturalmente el arte del disfraz, o la actuación dramática»<sup>26</sup>. Evidentemente en otros medios, como la fotografía, la máscara se torna menos visible, motivo por el cual podría plantearse que asume niveles representativos. En el contexto de los travestis, la máscara es el rostro común, porque justamente ellos desean parecerse a «otro», retando al orden social que ha signado un rol masculino a su cuerpo viril, y para ello, encubren algunos de sus rasgos corporales próximos a los signos masculinos y acentúan aquellos estereotipos característicos de lo femenino. Por ejemplo, maquillan en exceso sus ojos y sus labios con el fin de dirigir la atención hacia esos elementos y desviar la atención sobre posibles rudezas de la mandíbula o de los pómulos, por ejemplo.

---

26 *Ibíd.*, p. 103.

En este enmascaramiento, se destacan unos rasgos por sobre otros con el fin de desviar la percepción, debido a que: «una impresión fuerte impide la percepción de umbrales más bajos»<sup>27</sup>. Sobre este principio se sustenta la mayor parte de la transformación visual que practican estos sujetos.

Cuando Paz Errázuriz fotografía a los sujetos maquillados y sin maquillaje, en pose o inadvertidos, apunta a una identidad que se construye constantemente, cuyo rostro se muestra particularmente huidizo. Así, la fotógrafa despliega las diferentes identidades —o máscaras— de los personajes, como sucede con las imágenes confrontadas de Evelyn, en su rol masculino y femenino definido por la presencia o ausencia del maquillaje (ver imágenes 31 y 32). En estos registros, la representación de Evelyn se ajusta a los esquemas representativos del retrato burgués en la medida en que selecciona para sí los atributos característicos de un modelo prefijado. Evelyn posa serenamente para que el espectador aprecie algunos rasgos constantes de su rostro y de su cuerpo, como la humildad manifiesta en los hombros caídos y la mirada distante. Pero esta serenidad contrasta con la imagen de un calendario adosado en la pared, donde se aprecia la fotografía de un hombre desnudo que reta a la cámara lascivamente, mientras exhibe orgulloso su órgano sexual. Este signo de identificación paródica del personaje —el cuadro dentro del cuadro como signo de la representación encadenada— que acota los imaginarios sexuales persistentes en el contexto, inserta la estética *kitsch* que resulta desafiante frente al convencionalismo del retrato burgués, en tanto se muestra como derivado de sus propios modelos. Este diálogo representacional se burla de los códigos de identificación y apela hacia el reconocimiento del predominio de las máscaras en la construcción de la subjetividad.

---

27 Ibid, p. 107



Imagen 31  
Evelyn, p. 56.



Imagen 32  
Evelyn, p. 57.

Además de revelar los enmascaramientos de lo femenino y lo masculino, se alude al quiebre de la familia burguesa y su estricto orden con el fin de advertir el falso ideal de nación que se reactivó durante la dictadura chilena y mostró sus fracasos en las propias marcas de los cuerpos desterritorializados, incapaces de identificarse con la sociedad sino a partir de un exacerbado narcisismo, que se ha afianzado aún más en la determinación de los roles. Basándose en Mitscherlich y Sennett, Fernando Mires señala que

Los roles, verdaderas máscaras de la vida, terminan reemplazando «lo propio» y la existencia queda reducida así a su simple funcionamiento instrumental. En la sociedad moderna, el hábito hace, efectivamente, al monje. No importa que ese monje no crea en Dios; lo que importa es que crea en el hábito. Como actores de una obra de teatro, no se trata de

ser fiel a sí mismo sino al argumento que hay que recitar todos los días para vivir en «sociedad»<sup>28</sup>.

Así, la fotografía de Evelyn que identifica *La manzana de Adán* representa esa máscara travestida común en el contexto chileno dictatorial, que ha seguido reproduciendo el rol de lo femenino (y por oposición, de lo masculino) con el fin de asegurar el orden familiar.

Si consideramos la reflexión de Pierre Bourdieu sobre la estrecha relación existente entre el juicio valorativo de la fotografía y la función que cumple o aspira cumplir a partir de su vínculo con los géneros artísticos, es posible reconocer al retrato como aquello que da sentido al trabajo de Paz Errázuriz. Este género, con todas sus variantes interpretativas a lo largo de la historia del arte —pasando por la idealización simbólica, el realismo y la expresión emocional— se caracteriza por centrarse en la representación fidedigna del sujeto. Este es el propósito que retoma Errázuriz con la finalidad de crear una metáfora de la nación.

Rosa Olivares reconoce que la historia del retrato pictórico muestra la evolución que sufre la estimación social del individuo. En la medida en que se acentuó el valor del conocimiento científico, el retrato se volvió más subjetivo, asociado con expresiones anímicas o psicológicas, como se aprecia en muchas soluciones expresionistas de principios del siglo XX, y en las reinterpretaciones realizadas por las tendencias neofigurativas de los años sesenta. La fotografía asumió este género debido a que la pintura fue rechazando paulatinamente las normas de la objetividad.

La historia del retrato se continúa entonces con la historia de la fotografía, pues las propiedades estrictas de su

---

28 Fernando Mires, *El malestar en la barbarie*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1998, p. 179.

medio instrumental —su proceso óptico-químico— aseguran el registro objetivo de la realidad, condición básica de este género. Pero ha sido inevitable que en su lucha por alcanzar estatuto artístico, la fotografía haya experimentado múltiples posibilidades comunicativas más allá del documentalismo, emparentándose con amplias reflexiones de lo representacional, a veces próximas a la pintura, como sucede con el retrato simbólico contemporáneo que persigue dar cuenta del contexto social en el cual se inserta el sujeto<sup>29</sup>. Eduardo Pérez Soler reflexiona sobre el retrato fotográfico en la contemporaneidad y señala que

no deja de resultar paradójico que ahora, cuando los procedimientos fotográficos han alcanzado un alto nivel de refinamiento (...) muchos creadores actuales parezcan mirar hacia atrás y tomen prestados recursos de otras disciplinas, consideradas durante un buen tiempo obsoletas, como es el caso de la pintura<sup>30</sup>.

En gran medida estos *revival* responden a revisiones críticas sobre el propio medio, y sus respectivas connotaciones representacionales van más allá de un sentimiento nostálgico por el pasado. Paz Errázuriz se inscribe en esta vía y por ello su

---

29 Un ejemplo extremo de esta estrategia lo representan los autorretratos travestidos de la estadounidense Cindy Sherman y del japonés Yasumasa Morimura, que enfatizan la violencia del simulacro identitario derivado de la influencia de los medios de comunicación de masas y de la moda, y por ello, además de sus propios cuerpos, incluyen todo tipo de atuendos, máscaras y prótesis. Con su trabajo, estos artistas revelan la posibilidad de transformación que puede ejercer el retrato con la aplicación de una puesta en escena, cuestionando así la supuesta veracidad del medio fotográfico.

30 Eduardo Pérez Soler, «El retrato fotográfico contemporáneo», *Lápiz*. Revista internacional de arte, Madrid, N° 127, Año XV, diciembre 1996, p. 49.

mirada reinterpreta los códigos del retrato para apuntar a una reflexión sobre el presente social, especialmente lo relativo a la reactivación de los modelos de la burguesía chilena.

Para la sociedad burguesa el retrato cumplió un rol fundamental en la creación de una imagen simbólica que le otorgaba respetabilidad y credibilidad a su sistema de valores sustentados sobre el capital productivo, una clara conciencia del trabajo y la organización de los cuerpos. La cultura era una de sus mejores aliadas porque permitía redimensionar modelos sociales, crear nuevos, fijarlos y reproducirlos. Entre otras cosas, se apropiaron del conocimiento de la historia con el fin de crear su propia tradición como herederos del conocimiento. Emmanuel Berl comenta que «después del triunfo de la burguesía, se diría que la humanidad está hecha para el gran hombre, no el gran hombre a para la humanidad»<sup>31</sup>. Se desplazó la noción del héroe para favorecer al ciudadano, cuya voluntad era uno de sus máximos valores. A diferencia de tiempos pasados, la figura del gran hombre se separó de la idea de colectividad para representar un ideal individual. La configuración de una dimensión simbólica de lo «propio» diseñado sobre la diferenciación sexual y un estricta organización de roles sociales, permitió definir el espacio de lo «otro» a domesticar.

Con el apoyo de la estructura disciplinaria, la sociedad burguesa ha fijado su condición y ha asumido para sí el rol civilizatorio en tanto se ha adjudicado la posesión de los más altos valores espirituales, que se han traducido en privilegios económicos, políticos y sobre todo simbólicos. Su estructura social básica fue y sigue siendo la familia monogámica como la institución clave para afirmar y reproducir los valores de socialización: «porque, si la cultura debe ser introyectada, el lugar

---

31 Emmanuel Berl, *Muerte de la moral burguesa*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1973, p. 45.

de su introyección no puede ser otro que la familia»<sup>32</sup>. El retrato fijó y reprodujo el orden burgués a partir de la representación del orden familiar.

Cuando el retrato pictórico fue suplantado por el fotográfico, dando inicio al género del «álbum familiar», se conservaron los procedimientos representacionales basados en la fijación de sus atributos, como el porte del sujeto, su vestuario y los elementos representativos del contexto. El orden jerárquico organizado alrededor de la figura del padre —responsable del orden y la seguridad del grupo— debía registrarse según las tradicionales reglas del *decorum* que exigían posturas corporales solemnes. Los hombres debían demostrar gallardía, y las mujeres tenían que expresar gestos delicados y una mirada serena y complaciente. El álbum familiar con cada una de sus fotografías debía reflejar el ideal fijado por el grupo: «Pues, al fin y al cabo, el álbum corresponde a un deseo de familia: el deseo de sobrevivir a la muerte como especie, como apellido, como rango, en fin, como imagen»<sup>33</sup>.

El álbum familiar también ha favorecido los códigos retratísticos tradicionales como el centramiento y la frontalidad, que son los recursos más usuales de valoración del objeto o sujeto seleccionado porque contribuyen a solemnizar un acontecimiento singular. Al respecto, Bourdieu comenta: «En el lenguaje de todas las estéticas, la frontalidad significa lo eterno, por oposición a la profundidad, allí por ende se introduce la temporalidad, y el plano expresa el ser o al esencia, y en suma, lo intemporal»<sup>34</sup>. El retrato fotográfico depende en gran medida de la pose como imagen de sí mismo y en este sentido, la

---

32 Fernando Mires, ob. cit., p. 80.

33 Armando Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1998, p. 35.

34 Pierre Bourdieu, «Primera parte. Culto de la unidad y diferencias cultivadas. La definición social de la fotografía», en *La fotografía un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, México D.F., 1979, p. 121.

frontalidad ofrece una de las convenciones más adecuadas para expresar la visión propia y fijar la relación corporal. Frente a la posibilidad de que otro defina la apariencia personal, la frontalidad permite elegir una postura previa, a partir de unas reglas conocidas que posibilitan imponer la propia percepción y conservar una representación visual digna.

El álbum familiar ha cumplido una función importante en la fijación de subjetividades pues cada fotografía a incluir, exigía una previa selección que privilegiaba modelos establecidos y a la vez, reafirmaba la jerarquización de roles sociales. Las imágenes se disponían según un orden secuencial con el objetivo de sugerir una narración paulatina. De modo similar se comporta la estructura fotográfica de *La manzana de Adán*.

En América Latina el álbum familiar empezó a tener vigencia desde fines del siglo XIX en el ámbito de las clases más privilegiadas. Su organización era jerárquica y podía articularse a partir de las figuras patrióticas, continuando con mandatarios y personalidades de la vida pública, para culminar con los familiares y amistades. Armando Silva, quien ha estudiado este género en Colombia, aclara que con el transcurso del tiempo las fotos familiares se fueron organizando alrededor de los abuelos para acentuar la verticalidad de esa estructura social. En su ordenamiento generalmente se propiciaba una lectura descendiente comenzando por los padres y continuando con los hijos y amigos, con la finalidad de conservar sucesos importantes en los cuales la familia afirmaba sus vínculos y su imagen. Esto también se aprecia en *La manzana de Adán*, cuyas fotografías comienzan a desplegarse a partir de la relación entre la madre y sus hijos-hijas, para continuar con los lazos de pareja y los amigos-amigas, en diferentes circunstancias sociales, unas más solemnes y otras más festivas. Así, este género que permitía reproducir el modelo y el deseo de mantener vigente el orden construido a partir de una pose previamente fijada, ha favorecido la actitud simuladora de los travestis.

Según se mencionó anteriormente, la primera fotografía en el interior de *La manzana de Adán* es la de Mercedes junto a su hija-hijo Evelyn (Eve-Leo-Leonardo), ajustándose al orden narrativo del álbum familiar (ver imagen 33). La atmósfera del interior, posiblemente la casa de Mercedes, luce íntima y mesurada. Ambos personajes posan amorosamente según el estilo tradicional de la «foto de familia». La hija pasa la mano por el hombro de la madre mientras ésta recuesta su torso en el pecho de la hija. Aunque Evelyn viste pantalones, se la puede reconocer como «femenina» por su cabellera, el tejido calado y vaporoso del suéter, y sobre todo por la delicadeza de su gesto corporal que deja caer suavemente los brazos sobre sus piernas. Es evidente que la pose apunta hacia el reconocimiento y valoración del orden familiar constituido por la madre y la hija-hijo. Después de identificar «correctamente» a los personajes, resulta palpable el juego de la pose porque ambas no causan extrañeza. Esta misma situación se reproduce a lo largo del libro con las imágenes de la pareja Evelyn y Héctor, así como las amigas que aparecen juntas o como retratos individuales. El esquema representacional y los personajes han «respetado» —irónicamente— los códigos de la representación burguesa.



Imagen 33  
Mercedes, Evelyn, p. 49.

Silva plantea que el álbum sobrepasa la fotografía, aproximándose a la literatura y al teatro en su capacidad narrativa, condición privilegiada por Paz Errázuriz y Claudia Donoso porque a partir de esta complejidad interpretativa han recreado una trama discursiva muy amplia en connotaciones.

### EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO CONTRADISCURSO

Hoy el retrato fotográfico más próximo al campo artístico ha ampliado sus perspectivas para retratar zonas sociales olvidadas, reflexionando sobre los contextos y sus propios códigos como «políticas de representación»<sup>35</sup>. A los sujetos objetivados por la tradición científicista con sus registros de archivo, muchos fotógrafos intentan devolverles el estatuto de sujetos, recurriendo a una subversión de aquellos códigos que los marcaron en el territorio de la «otredad», mostrando los quiebres y contradicciones de los modelos. Esta redimensión del modelo se observa en *La manzana de Adán* cuando Paz Errázuriz realiza una subversión del álbum familiar como género discursivo, y a partir de sus propios códigos cuestiona tanto los supuestos de objetividad que lo configuraron como el orden social que lo fundó. Con esta relectura la fotógrafa intentaba revelar la ruptura de la nación, pues en los momentos en que ella realizó este trabajo el régimen militar había reactivado el modelo de la familia nuclear como la institución fundacional del nuevo país que se intentaba reconstruir.

---

35 Se ha asumido el término «políticas de representación» para describir la tendencia visual orientada a deconstruir, reinterpretar y reinventar sentidos en las imágenes visuales hegemónicas, ya sea desde una primera persona imaginaria que brinda un tono autobiográfico como lugar de enunciación «ambiguo» pero políticamente comprometido al autoconocimiento como sujeto individual y social, o parodiando los estereotipos sociales existentes. Ver: Carmen Hernández, «Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos», *Extracámara. Revista de fotografía, Caracas, CONAC*, N° 20, enero, pp. 49-55.

En este trabajo se devela esa pose de la pose representada por los travestis, cuyo simulacro alude a la tradición de la pose que ha caracterizado la fotografía de la familia burguesa (ver imagen 34). Con este procedimiento se intenta reflexionar sobre la representación de la representación asociada con la construcción de identidades, como encadenamiento de significantes que se distancian de lo representado para terminar convirtiéndose en un enmascaramiento. Las imágenes de los travestis, además de apuntar hacia una periferia particular, quedan asociadas al proceso de subjetivación con la evidente reproducción de roles previamente establecidos. Este vínculo contribuye a reconocerlos como metáfora de la familia mientras el espacio prostibular representa la nación. La mirada pa-



Imagen 34  
Evelyn, p. 59

ródica de la fotógrafa respeta a estos sujetos (travestis) y a la vez se burla de esa pose seleccionada por ellos en tanto personifica a los otros (el tradicional orden familiar).

A pesar de la proximidad que muestran Errázuriz y Eltit frente al problema representacional orientado hacia la deconstrucción del modelo de nación, entre *Lumpérica* y *La manzana de Adán* se manifiesta una distancia en el procedimiento estético. Eltit busca adentrarse en los códigos representacionales para superponer fragmentariamente sus capas fracturadas por medio de una constante puesta en escena que se instala en el interior del lenguaje. Errázuriz retoma los códigos convencionales de la fotografía y los somete a una mirada más lejana que obliga a realizar lecturas en profundidad, desentrañando paso a paso sus niveles. Esta postura se aproxima a la visión de Bajtín sobre el rol del arte como transgresor de la autoconciencia desde un mirar el mundo con ojos ajenos. Cuando este autor estudia el enunciado aclara que cada uno de ellos está saturado de matices dialógicos, algunos de los cuales pueden presentarse mediante tonos irónicos que introducen un grado de «otredad». En *La manzana de Adán* ese distanciamiento permite deconstruir ciertos estatutos, porque esa otredad posibilita una nueva mirada de lo propio instaurado por el discurso oficial chileno.

Las conexiones con el álbum familiar y la tradición del retrato fotográfico se aprecian en la selección de algunos códigos que apuntan hacia el encuadre o esquema iconográfico del retrato, basados paradójicamente en la objetividad documental del medio y en los convencionalismos de la pose.

En las fotografías reproducidas en *La manzana de Adán* se ha privilegiado una dimensión mayor en los retratos individualizados<sup>36</sup>. Esto demuestra el interés por mostrar las

---

36 El libro contiene 43 fotografías, de las cuales 31 corresponden a un formato que podría considerarse grande (13 x 20 cm) respecto al formato del libro. Otras tres presentan una dimensión más bien regular (13 x 9 cm)

expresiones de cada uno de los rostros. También llama la atención que la mayoría de las 43 fotografías que contiene el libro están tomadas de manera apaisada. Este formato contribuye a crear una atmósfera más íntima, restándole la solemnidad característica del retrato vertical de la tradición pictórica y aproximándose más al álbum familiar, en la medida en que permite ampliar la mirada sobre el contexto espacial e incluir complementos del carácter individual. Así se fija la mirada sobre el entorno doméstico, generalmente conformado por elementos muy modestos como el papel tapiz con algunos pliegues o rasgos de suciedad, los muebles con trazos de mucho uso, y la pintura carcomida de las paredes, contrastando con la selección del escenario «refinado» de la fotografía de la familia burguesa. De esta manera se ironiza sobre aquellos bienes materiales y simbólicos que dignifican a los sujetos, pues aquí predomina la precariedad.

Los formatos verticales se han empleado sobre todo en los retratos individuales de la familia: Evelyn, Mercedes y Pilar, posiblemente porque así se tornan más solemnes sus figuras y se las destaca con relación a los otros personajes, haciendo referencia también al orden burgués. En estas imágenes se ha cuidado la expresión discreta en los gestos y por ello, se pueden considerar como verdaderos retratos, en el sentido convencional del término, donde el personaje selecciona sus mejores facetas, jugando a posar. En varias oportunidades se privilegia el contraste entre un fondo muy oscuro que destaca los cuerpos más iluminados con el fin de hacer énfasis en las expresiones y gestos corporales, serenos y estudiados.

Sólo en contadas ocasiones los personajes son fotografiados de manera desprevénida, como sucede con las imágenes colectivas de baile (ver imagen 38), que también adquieren un

---

y las otras nueve son pequeñas (6,5 x 9,5 cm). Estas últimas corresponden a registros de actividades más colectivas dentro del prostíbulo, como el baile, y por ello aparecen agrupadas.

tono más documental por su menor tamaño y distribución grupal en el espacio, y no se alejan de las convenciones de supuesta «naturalidad» del álbum familiar.

Cuando se observa que la mirada de la fotógrafa fija una suerte de realismo mesuradamente solemne y familiar según los esquemas representacionales del álbum familiar, se cae en cuenta que se está frente a un simulacro documental de fuerte dosis simbólica. Al igual que en el retrato burgués, se dignifica a los personajes pero a partir de un mirada dual y cómplice: la pose escogida por ellos afirma la posición moral travestida de jugar a posar, respetando así la visión que quieren dar de sí mismos, omitiendo el amplio espectro de sus intimidades, algunas de las cuales podrían resultar sórdidas (como también ocurre con la representación burguesa). Un segundo nivel, más irónico, lo conforma la mirada de la fotógrafa que valora la ambigüedad de la identidad travestida y la potencia con la selección definitiva del encuadre y, sobre todo, con la escogencia de las fotografías a publicar y su respectiva organización. Este procedimiento ironiza doblemente al álbum familiar y permite el ingreso de la subjetividad periférica a la alta cultura. Entre el ojo que retrata y el retratado se activa una alianza capaz de engañar al espectador porque el simulacro cumple con todas las reglas. Así se pueden presenciar a la madre y la hija, las hermanas, la pareja de enamorados, todos ellos aparentemente bien ordenados dentro de los roles familiares convencionales. El texto tiene entonces la misión de identificar a los sujetos travestidos y en ese momento las representaciones se reconocen como un contradiscurso porque el espacio marginado de lo «otro» se apropia de los códigos dominantes para adquirir el estatuto de lo propio como sujetos. El travesti «construye» su individualidad por medio del retrato fotográfico, mientras Errázuriz acusa la representación de la representación.

La pose de la pose empleada por los travestis crea un paralelismo con los estereotipos favorecidos por la sociedad

burguesa en tanto los somete a una mirada que los revela como una máscara fallida.

El primer nivel de la pose tiene que ver con los modelos que promueve la sociedad burguesa cuando define las categorías de roles necesarios para adaptarse a la realidad exterior y entrar en el sistema como un elemento productivo. Frente a este procedimiento, el travesti juega a posar porque asume el modelo con el fin de «limpiar» —o disciplinar— su propia imagen y así, crear una vía de acceso al centro del sistema. Sin embargo, su enmascaramiento involucra niveles no estacionarios representados por el derroche y la no aceptación de un rol cerrado orientado hacia la producción, quedándose solamente en la representación.

La familia es el espacio donde mayormente se enmascaran los problemas de la sexualidad relacionados con la construcción de subjetividades:

La familia, en buenas cuentas, es todavía el lugar de la sexualidad oculta, de los celos persecutorios, del deseo incestuoso, del amor envenenado con odio, del complejo de culpa y del origen de casi todas las neurosis. Pienso, en este punto, que si no existieran las familias que todos conocemos, el psicoanálisis nunca habría nacido<sup>37</sup>.

Fernando Mires aclara que el fracaso del modelo familiar en la cultura moderna se debe al hecho de haber aglutinado elementos que creaban tensiones entre sí, como el matrimonio, el sexo y el amor, puesto que funcionaban en lo social como realidades separadas. El sexo era una práctica placentera, el amor era cortesano y podía excluir la sexualidad, y el matrimonio era una alianza basada en la salud, cuya finalidad era la reproducción.

---

37 Fernando Mires, ob. cit., p. 80.

Si cada vez resulta más difícil sostener la estructura familiar basada en el matrimonio burgués y como resultado se ha activado el divorcio, cabría preguntarse: ¿si el matrimonio y la familia se fundan en una falsa moral, en un constante simulacro, en negociaciones pervertidas marcadas por autoritarismos y sentimientos de culpa, por qué en Chile, frente a la posibilidad de legalizar el divorcio y reconocer esa fractura del orden burgués, se prefiere acentuar la imagen ilusionista de la familia nuclear?

Las máscaras de la sociedad chilena se evidenciaron cuando se suscribió un nuevo orden —que en realidad fue la reactivación de viejos modelos— que debía «limpiar» los elementos subversivos del imaginario social con rostros reconciliados de benevolencia y unión, que a pesar de saberse falsos, fuesen convincentes. Esa limpieza se apoyó en la reconstrucción de identidades a partir de las mismas estrategias empleadas por la sociedad burguesa durante el siglo XIX. Es por ello que se privilegió el modelo familiar con todas sus conocidas contradicciones (y perversiones) y, tal como se ha comentado en el capítulo anterior, resurgió todo tipo de preocupaciones moralistas respecto a la sexualidad, con la liberación del control de la natalidad y la negación del divorcio hasta 2005. El discurso oficial recurrió a la noción de familia y de fraternidad nacional como una manera de contrarrestar el «libertinaje» social favorecido en la etapa precedente, y a partir de él, se desencadenaron las diferenciaciones simbólicas que redefinieron violentamente el territorio de la «otredad».

Las máscaras de una sociedad conservadora como la chilena se revelan cuando los convencionalismos son asumidos con el fin de ejercer el poder. Por ejemplo, Jean Franco<sup>38</sup>

---

38 Esta autora analiza la novela *El lugar sin límites* del escritor chileno José Donoso y aclara que durante la dictadura, el homoerotismo era tolerado siempre y cuando estuviera restringido al espacio del burdel, capaz de ser controlado por las autoridades policiales.

reconoce que en Chile el hombre puede sentirse macho y dominar sexualmente a un travesti como si fuese una mujer, sin perder su virilidad. Esta actitud revela que el poder económico, político y de clase están estrechamente vinculados con la diferencia de género: «Esto sólo puede suceder en una sociedad donde los atributos sociales de la masculinidad y femineidad están rígidamente gobernados por una jerarquía de poder definida como masculina y en la cual la mujer sólo posee los poderes de la seducción y de la mascarada»<sup>39</sup>.

Mientras la realidad concreta mostraba el resquebrajamiento de un orden, en la realidad imaginada por el régimen dictatorial (siguiendo a Anderson), se simulaba la familia como el núcleo supremo de disciplina a favor de un modelo de nación que privilegiaba una postura única y no atendía las verdaderas necesidades dadas por las diferencias de los sujetos frente al poder. En el Chile dictatorial, que ingresó en una carrera económica y política neoliberal, se ha propiciado la conducta individualista y consumista que caracteriza a muchos individuos pertenecientes a las sociedades capitalistas avanzadas.

Algunas reflexiones sobre la modernidad concuerdan en que se ha producido una desintegración del orden social debido a los propios procesos de modernización. La familia se ha tornado disfuncional y la individualidad, construida y afirmada dentro de este núcleo, se ha despersonalizado porque ha descuidado sus propios deseos para hacerse dependiente de esa realidad exterior conformada por los signos de la comunicación masiva y del mercado. Cuando los individuos no se identifican entre sí ni con los espacios, resulta palpable una diferenciación entre el proceso de la construcción

---

39 Jean Franco, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, p. 126.

de la individualidad y el individualismo. Al respecto, Fernando Mires aclara: «Mientras por individualismo se puede entender un recogimiento del individuo en sí mismo como resultado de su incomunicación con los demás, por individualidad hay que entender la constitución de la identidad a partir de procesos culturales de carácter dialógico»<sup>40</sup>.

El individualismo que se torna narcisista<sup>41</sup> alude a un proceso de pérdida de identidad y, por el contrario, la individualidad es un proceso de obtención de identidad. Frente a este estado de perversión social, la «manzana», como figura simbólica que oculta su corrupción interior tras su apetitosa apariencia, se torna significativa. Para alcanzar una adecuación entre la forma y el sentido que encierra, el rol político que articula la idea de nación debería asumir como tarea fundamental la creación de mecanismos de identificación para que los individuos puedan creer en un proyecto colectivo y superar el individualismo que les impide adquirir una personalidad estructurada. Sobre esa incapacidad del Padre-Estado chileno se basa la lectura crítica de Paz Errázuriz.

Los testimonios insertados en *La manzana de Adán* permiten reconstruir fragmentariamente la historia de una comunidad excluida de la memoria oficial. Los personajes relatan

---

40 Fernando Mires, ob. cit., p. 195.

41 Según Lipovetsky, hoy pueden presenciarse dos tendencias hedonistas que traman las sociedades contemporáneas. Existe un hedonismo orientado a acentuar los placeres por medio del derroche del sexo, del entretenimiento y del endeudamiento; que coexiste con un hedonismo que: «privilegia la gestión racional del tiempo y del cuerpo, el “profesionalismo” en todo, la obsesión de la excelencia y de la calidad, de la salud y de la higiene». Ver: Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 56. Este hedonismo dual y *light* está concentrado en un individualismo narcisista que ha olvidado las aspiraciones colectivas para centrarse en la productividad y en el éxito por una parte, o en el desgaste de las energías orientado a vivir el «aquí y ahora», por otra.

diferentes sucesos relativos a la persecución policial y militar, mostrando el cruce entre prejuicios políticos y morales. En los prostibularios chilenos, especialmente de travestis, existe un constante sometimiento a la represión policial: «Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas, porque te pintas o porque no te pintas»<sup>42</sup>.

En el imaginario popular chileno se concibe a los travestis como desviados que representan un atentado contra la naturaleza, la familia y la conservación de la especie y, por ello, pueden ser discriminados hasta por el ámbito médico, como posibles fenómenos a analizar<sup>43</sup>. Por ejemplo, en uno de los testimonios de Coral incluidos en el libro se narra que en una oportunidad la policía obligó a un grupo de travestis a dar una charla a los estudiantes de Medicina. Como supuesto peligro social, el Estado decidió ejercer un control sobre sus actividades. En los testimonios de Maribel, la dueña del prostíbulo de Talca, ella reconocía que sus muchachos debían presentarse a la policía para ser fichados y registrados. También eran supervisados por organismos sanitarios estatales, mediante la implementación de un carnet.

Contrariamente a la visión del discurso oficial sobre los travestis, en las fotografías de Paz Errázuriz se aprecia un respeto particular hacia la visión que los sujetos tienen de sí mismos y por ello, se los deja posar libremente. Enrique Lihn ha observado este hecho: «La relación que Paz E. parece establecer con sus modelos es de confianza. La fotógrafa prefiere

---

42 Pilar citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, 1990, ob. cit., p. 16.

43 Todavía a fines de 2005 y principios de 2006 se mantenía vigente este imaginario demonizante entre los sectores sociales más conservadores, según se pudo apreciar en las palabras de Sebastián Piñera, candidato presidencial apoyado por los partidos de derecha, cuando planteó su rechazo al matrimonio entre homosexuales en defensa de la «natural alianza que representa el matrimonio heterosexual» (Debate transmitido por Televisión Nacional el 4 de enero de 2006).

a tomarlos de sorpresa, esperar que ellos posen a su gusto y gana»<sup>44</sup>. Sin embargo, esta complicidad no impide que la fotografía aplique su propia visión o encuadre<sup>45</sup>.

Roland Barthes afirma que «lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose»<sup>46</sup>. Frente a las amplias discusiones sobre la objetividad de este medio, la pose de la pose asumida por los travestis cuestiona el registro de la verdad asignado a la cámara fotográfica porque termina predominando una forma hegemónica enraizada en los imaginarios colectivos. La fotografía es un medio representacional que, a pesar de ser testimonio de la existencia real del referente, se apoya sobre el conocimiento previo de formas de conducta. La pose —o «intención de lectura», siguiendo a Barthes— que asume el sujeto se sustenta en la visión que se tiene de sí mismo, inscrita en un sistema simbólico de jerarquías sociales que le permiten escoger su modelo. Bourdieu señala al respecto:

...la significación de la pose que se adopta para la fotografía sólo puede ser comprendida en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe, aquél que define para el campesino las conductas y las normas y las maneras convenientes en la relación con los otros. Las fotos por lo general presentan personajes de frente, en el centro de la imagen, de

---

44 Enrique Lihn. «Como narcisos que se miraran al espejo (de la pose) en medio del espectáculo», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 3, 18 de junio, 1982, s.p.

45 Es posible que, además del respeto hacia sus modelos, se articule aquí también una estrategia necesaria para acceder al espacio marginal que representan estos sujetos en tanto travestis, porque frente a una mirada más abrupta, como ocurre con la fotografía de reportaje periodístico, es probable que ellos no accedieran a ser ampliamente retratados.

46 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, 5ª reimpresión, Barcelona, 1998, p. 138.

pie, firmes, a una distancia respetuosa, inmóviles en su actitud digna (...) Ponerse en pose es respetarse y exigir respeto<sup>47</sup>.

Para este autor existe una estética que se construye dentro de estos parámetros populares que responde a esquemas perceptivos propios sobre la belleza y se manifiesta en el deseo de seleccionar unos elementos por sobre otros. Los personajes retratados por Errázuriz reconocen los parámetros de la estética popular, incluyendo los estereotipos de lo femenino privilegiados por los medios de comunicación de masas, y a partir de ellos, seleccionan los patrones adecuados a la fijación de roles, como sucede con el retrato familiar o de grupo, que se asume con todas sus particularidades.

Según Pierre Bourdieu, por su estrecho lazo con lo social, la evolución de la fotografía permite observar la transformación de algunos rituales de la vida doméstica, desestabilizando los límites entre lo público de lo privado. O como plantea Barthes: «la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado»<sup>48</sup>, pues lo privado puede ser consumido de manera pública.

Errázuriz selecciona algunos aspectos dignos y no cualquier momento de la intimidad porque previamente se han decidido como parte del conocimiento público. Son imágenes para ser mostradas, exhibidas, y los personajes están conscientes de ello. Ahora bien, si la fotografía reafirma y reproduce un orden dado a partir de la definición de subjetividades

---

47 Pierre Bourdieu, ob. ci., p. 126.

48 Roland Barthes, ob. cit., p. 169.

—crea individualidades— como ocurre con la familia y el rol femenino, podría pensarse que los travestis retratados por Errázuriz aspiran ingresar al sistema, disciplinando su imagen definida en la periferia. Como se había comentado anteriormente, a partir de sus supuestos objetivos como testigo referencial, la fotografía ha cumplido el rol de fijar un orden: «Mediante su reproducción directa o indirecta, la fotografía como productora de imágenes especulares del mundo constituyó, desde finales del siglo XIX, el soporte simbólico más expedito para contribuir a una representación amplia y diversificada de la nación»<sup>49</sup>, incluyendo la imagen del sujeto individual y como parte de su comunidad, los espacios y los elementos identificables con el espíritu de modernización.

Cabría preguntarse: ¿hasta dónde domina la mirada de la fotógrafa o impera la pose seleccionada por los retratados? Los sujetos son conscientes de los valores otorgados a la frontalidad y la centralidad, promovidos por la retratística burguesa. De manera «natural», es decir, prefijada, los travestis asumen esta pose frente a la cámara como una manera de fijar sus mejores rasgos y aplicar a su favor el reconocimiento de esos recursos. Se percibe la necesidad de asumir una representación «femenina» con todos sus estereotipados atributos y, a la vez, se aprecia el deseo de mostrar y adjudicarse —paródicamente— aquellos aspectos relativos a un orden familiar convencional que los reconocería como sujetos, afirmando su identidad ambigua y negada. Más que provocar al espectador, los travestis desean acceder a una dignificación de su rol estigmatizado con crudeza (ver imagen 35).

---

49 Rafael Castillo Zapata, ob. cit., p. 72.



Imagen 35  
Evelyn, Héctor, p. 67.

Se producen dos intencionalidades anunciadas anteriormente: los retratados intentan burlar los códigos representacionales para ser reconocidos dentro del sistema y a la vez, la fotógrafa recurre a ellos como representación de un discurso periférico que además de apuntar hacia lo político, alcanza el campo artístico con sus tradicionales estatutos de trascendencia. Errázuriz afirma así una estética próxima al *kitsch* cuyo procedimiento básico es la apropiación de códigos del arte «culto» y ya estereotipados, con el fin de insertarlos en una discursividad más plural de elementos muy diversos. Se recuperan formas marginadas y se reinsertan con una nueva orientación crítica, porque al restarle valor de permanencia a esas fórmulas se les imprime una nueva fuerza deconstructiva. La verosimilitud de la técnica fotográfica permite comprender esa subversión realizada desde el interior del sistema —similar al rol del gesto femenino en *Lumpérica*— en tanto los travestis burlan los roles y Errázuriz también burla los parámetros simbólicos de la política nacional y del arte. Se produce una apropiación de los modelos —de lo «pro-

pio»— para descentralizar el orden con la inserción simbólica de lo «otro».

Paz Errázuriz se ajusta a los requerimientos de autoría que exigen la conformación de un «estilo» que sobrepase el mero registro documental, así como la selección de un género —el retrato— y un «corpus» o tema derivado de su interés por los sujetos marginales. Esta fotógrafa también selecciona algunos procedimientos que le otorgan especial valor a sus imágenes, como es el respeto por la noción de «cuadro» relacionada con el espacio blanco que las enmarca, lo cual permite orientar un primer nivel de lectura hacia un mundo representativo cerrado en sí mismo, cuyos orígenes se remontan al Renacimiento. Otro aspecto a destacar es la preferencia por el blanco y negro, que se inscribe en el deseo de definir un espacio propiamente fotográfico en comparación con la pintura, cuya especificidad está asociada al color. Por último, el contexto es un elemento clave para comprender el trabajo de Errázuriz<sup>50</sup> difundido en espacios relacionados con el arte, primero en galerías, continuando con revistas o publicaciones alternativas hasta llegar al libro de ensayo, testimonial y poético. Se inserta así en la vanguardia cultural desde una perspectiva cuestionadora de las políticas de represión impuestas por el gobierno dictatorial y también del arte.

Pero cabe preguntarse: ¿cómo cuestiona los estatutos del arte? A partir de la subversión de los propios códigos que han configurado la historia de la fotografía, pues hoy ya se reconoce la servidumbre de este medio frente a las convenciones

---

50 El contexto también es importante para Eltit. Ella ha comentado este problema: «Visualizar un libro en una galería de arte es, entre otras cosas, probar lo colectivo de la mirada» (Eltit en VV.AA., 1981). En este sentido, esta autora se relaciona con las propuestas de Errázuriz pues ambas, a fines de los años 70, intentaron superar los formatos tradicionales del libro para acceder a una respuesta más inmediata con el público.

de género —como el retrato—, lo cual atenta en contra de la tradicional creencia de la veracidad del registro facilitado por la cámara.

Cuando se observa que Paz Errázuriz ha privilegiado el carácter documental de la fotografía, se podría pensar que se aspira mostrar la realidad sin intervenir más allá de los deseos de los propios retratados. Este primer nivel de referencialidad se sobrepasa cuando se reconoce que su trabajo burla los códigos de la «objetividad» de la representación burguesa y los desenmascara. En este sentido, la fotógrafa asume de manera consciente la capacidad fotográfica de reciclar lo real, según advierte Sontag cuando se refiere a los procedimientos simbólicos de la sociedad moderna. Con la fotografía, sucesos y acontecimientos pueden ser expuestos a significados nuevos, cuestionando así los patrones establecidos sobre el gusto porque: «el reciclaje fotográfico transforma objetos únicos en clichés, y clichés en artefactos singulares y vívidos»<sup>51</sup>.

Creo que Errázuriz se propone subvertir esa mirada que ha objetivado a las personas en cosas para ofrecerles una nueva dimensión de sujetos, en tanto seres tramados por múltiples elementos simbólicos e imaginarios<sup>52</sup>. La fotógrafa les ofrece a los travestis un estatuto artístico y social, tomando ventaja de esa capacidad representacional asumida por el medio de fijar y reproducir modelos en el imaginario colectivo, y termina

---

51 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1ª edición 1981; 4ª reimpresión, 1996, p. 184.

52 Judith Butler diferencia lo simbólico de lo imaginario. Lo simbólico es una dimensión normativa de constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje y está conformado por demandas, prohibiciones, tabúes, sanciones que el discurso performativo realiza con el poder a producir o materializar efectos de subjetivación. Lo imaginario, en cambio, pertenece al estatuto de los deseos con sus resoluciones temporales de identificación. Ambos se relacionan estrechamente aunque lo simbólico deriva de lo social y lo imaginario se ubica más en lo individual. Ver: Judith Butler, *Bodies that Matter. On the discursive limits of «sex»*, Routledge, Londres, 1993, pp. 106-123.

«embelleciéndolos» (ver imágenes 36 y 37). Con esa complicidad, los travestis ingresan al sistema cultural relacionándose con los estereotipos del orden burgués a partir de la parodia del álbum familiar. Errázuriz se apropia de ellos como materia subversiva y desestabilizadora de los propios códigos del arte, y de la noción de «verdad» que sustenta el poder cultural dominante sobre su manera de construir la historia nacional.

El travesti representa una máscara en contraposición a esa supuesta verdad defendida por el orden social y reafirmada por la fotografía documental que finalmente reproduce modelos. Por ello, a pesar de asumir una aparente objetividad, la fotografía de Paz Errázuriz culmina creando su propia realidad y revela las complicidades representacionales entre lo social y el arte. Al igual que Diamela Eltit en *Lumpérica*, se revela la necesidad de revisar los códigos culturales —creadores de representaciones— como primer paso hacia una posible reconfiguración de la nación.



Imagen 36  
Andrea Polpaico, p. 77.



Imagen 37  
Priscila, Leyla. Santiago, p. 73.

Durante la dictadura chilena, las grandes ciudades se convirtieron en un sistema panóptico como modelo de funcionamiento que definía las relaciones del poder con la vida cotidiana, favoreciendo lo propio frente a lo otro también a partir de la redefinición de los territorios. David Sibley plantea que el uso del espacio resulta de las acciones de las agencias de control social:

Lo propio y lo otro y los espacios que ellos crean a partir de estas dimensiones, están definidos por la proyección e introyección. Entonces, el ambiente construido asume importancia simbólica, reforzando un deseo de orden y conformidad si el entorno es ordenado y purificado; en esta vía, el espacio es implicado en la construcción de la desviación. Los espacios puros exponen la diferencia y facilitan la vigilancia de los límites<sup>53</sup>.

Para Sibley, las geografías de exclusión de las instituciones del estado capitalista se reproducen e instauran en el sujeto individual cuando éste manifiesta claras preferencias por el orden y la pureza, que por lo demás, son nociones consideradas «naturales». Frente a esto, el hogar, el barrio y la nación pueden ser vistos como espacios de exclusión donde se deben reproducir los modelos del orden. La tolerancia frente a los prostíbulos incluye su distanciamiento del centro de las ciudades pero a la vez, se ejerce su control por medio de la constante vigilancia del aparato policial y sanitario, con el fin de asegurar que su acción no ponga en peligro al resto de la población.

---

53 David Sibley, *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*, Routledge, Nueva York, 1ª edición 1995; reimpresión, 1997, p. 86.

## LA JAULA: METÁFORA DE LA NACIÓN

Si en *Lumpérica* la plaza pública se convierte en metáfora del centro de la nación, en *La manzana de Adán* es el espacio prostibular el que lo simboliza en la medida en que allí se producen los quiebres entre lo público y lo privado. El prostíbulo La Jaula es un ámbito cerrado y posiblemente su nombre deriva de una conciencia de exclusión que se torna paródica, porque en ese lugar los travestis pueden expresarse libremente debido a que el espacio público les está vedado. Sin embargo, también puede pensarse que La Jaula representa la nación como metáfora de encerramiento que sometió a todo el país en ese momento histórico. Es un espacio de exclusión atento a las redes de vigilancia del sistema dictatorial que puede suprimirlo.

La vida de los travestis transcurría entre su familia —cuando esto era posible—, el prostíbulo y la cárcel. El orden público les estaba negado porque no podían recorrer libremente los espacios urbanos si no simulaban el rol masculino. Frente a estos límites, el territorio prostibulario resultaba privilegiado, a pesar de actuar como confinamiento. Claudia Donoso afirma que: «la comparación del prostíbulo con un convento es obligatoria, incluyendo a la madre superiora. Las celdas de La Jaula constituían un enjambre cuya arquitectura obedecía a la ley del hacinamiento»<sup>54</sup>. También agrega que sus habitantes disfrutaban de poco espacio, escasas pertenencias personales y sus salidas al mundo externo eran ocasionales, destinadas a realizar compras a un abasto cercano, a la comisaría policial o al control sanitario.

Además de las restricciones impuestas por las autoridades oficiales, los travestis sufrían las constantes hostilidades ejercidas por su contexto social más inmediato. Por ejemplo, Donoso aclara que Mercedes Sierra ha debido

---

54 Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 21.

mudarse continuamente debido al acoso de los vecinos e incluso, fue despedida de algunos trabajos cuando los patrones se enteraron que sus hijos eran homosexuales. La autora describe este incesante tránsito como el «involuntario nomadismo de Mercedes y sus hijos»<sup>55</sup>.

Pero La Jaula es el espacio de la subversión pues allí se hacen explícitas las máscaras y los procedimientos de introyección de los roles y espacios simbólicos impuestos por la sociedad disciplinaria<sup>56</sup> en su condición de vigilancia generalizada y constituida por mecanismos que permiten el eficaz y económico ejercicio del poder, como es la familia (ver ima-



Imagen 38

La Jaula, Talca, p. 83.

55 Ibid, p. 26.

56 Este modelo social se instauró como efecto del aumento poblacional y de la producción que trajo consigo la necesidad de crear sistemas de

gen 38). Si existen tipos de control externos de transmisión hierática, también hay otros más económicos que se reproducen por medio de la internalización de normas y valores en el seno familiar. Se produce así un condicionamiento recíproco entre los individuos y la familia por una parte, e instituciones sociales por otra, que permite la afirmación común del rechazo a la diferencia o la «otredad», a favor del orden. Este procedimiento de introyección se percibe también en las reglas internas que organizan La Jaula porque es imposible burlar totalmente el sistema.

Sin embargo, como se ha dicho, es el prostíbulo con su proximidad a la teatralidad donde se ironizan ampliamente las máscaras de la sociedad burguesa. De manera particular, el travesti chileno está circunscrito al espectáculo y la prostitución como zonas de reclusión que aseguran su existencia. Por ejemplo, el conocido número revisteril del *Ballet Azul*, mencionado en los testimonios de *La manzana de Adán*, era famoso antes de la dictadura y de manera especial, el público asistente admiraba la capacidad de transformación de los hombres en mujeres. Estos eventos permitían a los travestis asumir plenamente su identidad simuladoramente «femenina»,

---

control de los sujetos. Así se cruzan y reafirman entre sí las diferentes disciplinas con el fin de construir y organizar una nueva sociedad sobre las bases de la productividad material capitalista. Michel Foucault aclara que la disciplina es «un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una *física* o una *anatomía* del poder, una tecnología» Ver: Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México D.F., 24ª edición (1ª edición en español 1976), p. 218, que puede ser asumida por una variedad de instituciones, desde las especializadas en ejercer el control —como las prisiones—, incluyendo las que recurren a la disciplina en una tarea formativa —hospitales y escuelas— hasta las más reducidas —la familia—, que se encargan de reproducir los esquemas en pequeña escala. En esta cadena, la familia pasa a representar la autodisciplina pues en su seno, los modelos externos se internalizan.

gozando de una libertad inexistente en los espacios públicos. Sin embargo, esta elección los ha llevado a asumir el costo de la prostitución, debido a que durante la dictadura, estos espectáculos quedaron reducidos a espacios prostibularios. Al respecto, Jean Franco señala: «En Chile, esta tolerancia relativa llegó a su fin (aunque sin ningún cambio esencial de la estructura social) con el gobierno militar de Pinochet, que disciplinó violentamente a la sociedad para darle paso al milagro económico»<sup>57</sup>. La necesidad de reorientar la economía de los cuerpos con el fin de reafirmar un orden simbólico excluyente determinó que se reactivaran los mecanismos definitorios de la «otredad», y por ello, travestis y prostitutas fueron perseguidos, al igual que los sujetos comprometidos políticamente con el gobierno de Salvador Allende. Esto queda referido en los testimonios iniciales de *La manzana de Adán*, donde algunos personajes narran experiencias de encarcelamiento y enjuiciamiento por parte de la autoridad: «Mataron a varias para el golpe»<sup>58</sup>. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para la Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas»<sup>59</sup>.

Aunque algunos de estos sujetos reconocen que la prostitución les permite sobrevivir, expresan el deseo de acceder a otro tipo de vida. Por ejemplo, Andrea Polpaico, un travesti entrevistado por Donoso, comenta:

Me gustaría vivir una vida normal, estar tranquilo, levantarme y acostarme a mis horas. Si me dijeran, ándate a trabajar a un negocio o aunque fuera de empleada, yo me

---

57 Jean Franco, *ob. cit.*, p. 127.

58 Por el golpe se hace referencia al golpe de Estado dirigido por Augusto Pinochet, el 11 de septiembre de 1973, el cual dio inicio a la dictadura militar.

59 Claudia Donoso y Paz Errázuriz, *ob. cit.*, p. 11.

iría, pero para uno es difícil, porque la ven que es *cola*<sup>60</sup> y no le dan trabajo. Claro que si eso resultara, uno no tendría lo que tiene cuando se viste de mujer<sup>61</sup>.

La Jaula, aunque alejado de las políticas centrales, reproducía conductas muy convencionales respecto a la definición de roles en su interior, como la condición de extrema —y extraña— virilidad asumida por algunos sujetos, definidos «correctamente» como masculinos, que identifican al travesti con la mujer. Por ejemplo, Evelyn describe a sus clientes: «Y lo que pasa es que todos tienen su rareza, y al final de cuentas ninguno es hombre hombre»<sup>62</sup>

El otro lugar de reclusión es la cárcel, en donde también se propicia la separación. En uno de los testimonios se describe la Calle 2 como una subdivisión carcelaria destinada a los homosexuales y a los acusados de violación. Este sitio actuaba como lugar de castigo porque se suponía que todos los que allí ingresaban se convertían en homosexuales. Los últimos testimonios coinciden con la visita del papa Juan Pablo II al país, en abril de 1987. Varios de los travestis manifestaron que durante ese período se intensificó la represión policial.

En Chile, a partir de la dictadura, los travestis han sufrido una particular discriminación por parte del poder político. Son estigmatizados con el rechazo, perseguidos y apresados. Olga Grau aclara que durante la transición política —desde 1990 en adelante— la Iglesia católica desplazó su interés desde la defensa de los derechos humanos hacia la conservación del orden moral relativo a la familia y la sexualidad: «En nuestro país, la Iglesia aparece, en general, como la única institución de poder que tiene un discurso claro y abierto sobre la

---

60 Término popular chileno para designar a los homosexuales.

61 Polpaico citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 17.

62 Evelyn citada en *Ibíd.*, p. 29.

homosexualidad y la sexualidad, en el reconocimiento de que en la sexualidad reside alguna porción importante de poder»<sup>63</sup>. Los demás sectores sociales vinculados a la política nacional no sostenían posiciones claras ni enfáticas. De hecho, todavía existe una ley que penaliza la sodomía lo cual enturbia la comprensión jurídica del problema.

En general, la homosexualidad cuenta con una gran invisibilidad política que ha sido asociada a una hipocresía generalizada e inserta en grupos conservadores que gozan de cierta hegemonía respecto a decisiones sobre algunos problemas sociales urgentes, como la interrupción del embarazo. Frente a esta indiferencia discriminatoria, Grau comenta que la actividad proveniente de la organización de homosexuales contribuye a su visualización en el contexto nacional<sup>64</sup>.

En *La manzana de Adán*, las alusiones al orden familiar —desestructurado y rearticulado— dominan como eje conductor. Por ejemplo, la dueña del prostíbulo reemplaza simbólicamente la autoridad del padre o de la madre, según describe Pilar (o Sergio): «Te revisaba las uñas, los calzones, para ver que uno anduviera limpio. Yo todo lo que sé, lo aprendí ahí»<sup>65</sup>.

El pánico moral desencadenado por los travestis en el imaginario colectivo se funda en que representan la fractura del orden tradicional sustentado en la familia. Sin embargo, esta situación de marginalidad tan peculiar —ser homosexual, de precaria condición socioeconómica y familiar, vinculado a la

---

63 Olga Grau, «Introducción» y «Homosexualidad: un discurso balbuceante», en *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*, Serie Punto de fuga, Colección sin Norte, Santiago de Chile, 1997, p. 221.

64 La mayor preocupación sobre estos problemas deriva de los organismos creados desde fines de los años 80: el grupo Ayuquelén, conformado por lesbianas, y Movhyl (Movimiento de homosexuales y lesbianas).

65 Pilar citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 12.

prostitución— marca a estos sujetos como víctimas de constantes represiones, aunque a la vez estimulan solidaridades muy intensas. Esto está representado en la relación entre Mercedes Sierra y sus dos hijos travestis, quienes encarnan una familia singular, pues los otros hijos apenas son mencionados en su testimonio. Esta mujer se solidariza con la «naturaleza» de sus hijos-hijas: «si Dios me los dio así, así será»<sup>66</sup>. Los trata como mujeres y les provee los vestuarios adecuados. Y aunque Mercedes Sierra se muestra consciente de su condición marginal, ya que al final de la entrevista expresa su deseo de acceder a un espacio cultural más privilegiado, insiste en orientar sus esfuerzos para sostener el mundo afectivo familiar: «Me gustaría escribir. Yo sé escribir, pero no sé para escribirle a un jefe y explicarle lo de mi hijo»<sup>67</sup>.

Además de la solidaridad entre madre e hijos, también se manifiesta la afectividad entre los hermanos y los amantes. Claudia Donoso entrevista a Héctor, el compañero amoroso de Evelyn (Leonardo), quien declara que su relación afectiva con «el Leo» le ha permitido asegurar la familia que no tuvo, debido a que se crió como huérfano al ser abandonado por su madre, quien posiblemente era una prostituta.

Los textos culminan con el testimonio de Gastón Padilla (ver imagen 39), quien configura su identidad homosexual de manera velada. Él es el único personaje que no pertenece al mundo prostibulario, aunque vive cerca de La Carlina, pero su participación introduce matices enriquecedores. Su vida gira alrededor del recuerdo de una madre muerta, haciendo hincapié en los elementos característicos de una supuesta femineidad que se aprecia en sus descripciones profusas de los detalles de atuendos y costumbres; elementos

---

66 Sierra citada en *Ibíd.*, p. 24.

67 Sierra citada en *Ibíd.*, p. 28.



Imagen 39  
Gastón Padilla. Santiago, p. 87.

asociados también a una clase social pudiente que para ese momento histórico, se muestra decadente.

Aunque todos estos señalamientos sobre las condiciones corporales y emocionales que marcan el travestismo y la homosexualidad se perciben en las imágenes fotográficas, son los textos los que contribuyen a reconstruir el espesor de estas zonas olvidadas, silenciadas y ensombrecidas, mostrando las tramas complejas que atraviesan esos cuerpos estigmatizados por su desacato a los signos de la cultura dominante.

A pesar de la combinación de textos e imágenes, *La manzana de Adán* no puede ser abordada solamente desde sus aspectos narrativos y documentales. Se debe considerar como una propuesta que intenta superar los significados unívocos y allí, la noción de «travestismo» se torna más clara y pertinente como orientación estética que rechaza la tradición logocéntrica relativa a los cánones literario y fotográfico, a la construcción de la historia y al género sexual. En este sentido, puede decirse que el procedimiento de desconstrucción está

dado en la estructura global del libro más que en los textos o las imágenes de manera autónoma. *La manzana de Adán* asume la forma de una gran foto-texto o fotomontaje, al estilo *collage*/montaje analizado por Gregory L. Ulmer respecto al libro *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes y a las ideas de Walter Benjamin, quien rechazaba la estructura convencional del libro a favor de la yuxtaposición de textos diversos<sup>68</sup>. Reinterpretando la forma narrativa del álbum familiar con su universo representacional particular de subjetividades encadenadas, la alianza entre imagen y texto favorece la reconstrucción de un fragmento difuso de la historia social chilena, pues deja abiertas muchas entradas y salidas. A partir del desmontaje de las estrategias para ejercer el olvido, Errázuriz realiza una obra que recurre a ciertos elementos residuales y los recicla con el fin de activar parte de la memoria nacional, herida y sustentada sobre la acción violenta de las máscaras.

La fotógrafa selecciona algunos sujetos marginales relacionados con el mundo del espectáculo de los sectores sociales más populares, como boxeadores, personajes de circo y travestis. Todos ellos deben asumir un determinado rol, con sus respectivos atuendos, para atender las exigencias de su público. Pero, de manera especial, Errázuriz ha seleccionado a los travestis como parte de un proyecto estético que supera la reflexión sobre los códigos del arte y revisa los modelos representacionales imperantes en su contexto cultural.

Una característica del travestismo es el disfraz o intercambio de apariencia que apunta hacia una identidad en constante fluctuación y resistente a formar parte de un género específico. En este sentido, y siguiendo a Judith Butler, podría plantearse que el travesti rechaza las normas sociales

---

68 Gregory L. Ulmer, «El objeto de la poscrítica», en Hal Foster (Selección y prólogo), *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985, p. 145.

que articulan la identidad por medio de un proceso performativo<sup>69</sup> de repetición de modelos fijos. Porque «el género sólo existe al servicio del heterosexismo»<sup>70</sup>, es que otras prácticas de la sexualidad quedan fuera, consideradas como desviaciones. El travesti representa entonces una fisura de ese orden articulado sobre las identidades de lo masculino y lo femenino que han configurado el cuerpo nacional chileno y su historia. Según ya se ha comentado, la sociedad moderna se estructuró sobre las bases de la diferenciación sexual, favoreciendo un encadenamiento representacional que se ha revelado solamente como forma o máscara.

Los testimonios de los travestis que conviven en La Jaula dibujan la complejidad de sus identidades, sobre todo con relación a su supuesta femineidad: «Los gestos de mujer no se aprenden, son innatos»<sup>71</sup>; «Lo que hacemos es un trabajo y una obligación, porque además uno tiene que vestir a dos personas: a un hombre y a una mujer»<sup>72</sup>

Yo me miro al espejo y sé que no paso por mujer. El maquillaje tapa los desperfectos y si es posible trato de cambiar en un cien por ciento. Pero yo sé que no cambio. Pero me fascina echarme pintura, ponerme tacos<sup>73</sup> y vestido (...) Aquí todas tenemos cicatrices (...) No conviene trabajar con mujeres prostitutas. Se ríen de una y eso cohíbe al cliente.

---

69 Para Judith Butler, la performatividad «no puede ser comprendida fuera de un proceso de reiteración, una repetición de normas regularizada y obligada. Y esta repetición no es performada *por* el sujeto; esta repetición es lo que posibilita al sujeto y constituye la condición temporal para el sujeto» (ob. cit., 95).

70 Ibid., p. 213.

71 Pilar citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 14.

72 Chichi citada en Ibid., p. 15.

73 Se refiere a zapatos de tacón.

Claro que las mujeres nunca le van a ganar a un cola porque nosotras tenemos más ideas para estar en la cama<sup>74</sup>.

También se hace explícita la ambigüedad con que los travestis se denominan a sí mismos cuando emplean indistintamente sus nombres femeninos y masculinos, afectando las declinaciones de adjetivos y pronombres. Todo esto apunta a que los individuos fotografiados por Errázuriz y entrevistados por Donoso en *La manzana de Adán*, asumen posturas muy variadas respecto a su identificación sexual, afirmando el significado ambiguo y contradictorio de sus representaciones.

Además de la gestualidad, el vestuario es importante y sobre el rol de fijación de identidades que asume éste con relación a los géneros, Diamela Eltit lo define como un instrumento social de control sobre los cuerpos, en la medida en que se persigue un ordenamiento específico dentro de parámetros previamente establecidos. Para ella, la vestimenta más que ocultar el cuerpo, lo descubre en su identidad:

El cuerpo muestra a través del *género*<sup>75</sup> que lo viste la adscripción a su género; en la moda que adopta, el tramado lujoso o precario de su ley; en la imagen vestida, lo indesmentible de su sexo. De esta manera se asiste a una paradoja, pues el cuerpo aparece vestido para dar cuenta de lo que contiene la desnudez (esa parece ser la política de todos los ropajes) y como tal, la ropa descubre una anatomía que al vestirla la desviste<sup>76</sup>.

---

74 Polpaico citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 17.

75 Eltit juega con la doble connotación de la palabra género que, además de referirse a la diferenciación sexual, en Chile significa tela.

76 Diamela Eltit, «Las batallas del coronel Robles», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 2, N° 4, noviembre, 1991, p 20.

La vestimenta «nombra» a los sujetos y evidencia el valor de la forma porque es una de las máscaras más propicias para fijar roles y posibilitar el intercambio. Por ello, frente a la imposición de modelos femeninos y masculinos dados por este instrumento de control —el vestuario asociado con el género—, el travestismo puede ser entendido como una reacción de rebeldía, sustentada en una acción lúdica que burla los estereotipos representacionales del sistema —los «correctos» modelos de la burguesía— con el fin de estimular un desplazamiento. El disfraz, en oposición al ropaje adecuado al orden, se puede asumir como una forma de sabotaje<sup>77</sup>:

El descontrol, la permanente fantasía contra institucional, sueño utópico de cualquier descentramiento, ha sido una constante legible en el uso y abuso de la moda que se da, por ejemplo, en lo carnavalesco del disfraz y su fijación en construir un personaje o bien en la práctica insubordinada y crítica del travestismo. La ropa como disfraz surge en tanto cita histórica de la otredad, la ropa como travestismo muestra la realidad frenética del deseo genital<sup>78</sup>.

Para Eltit, el disfraz y el travestismo representan el deseo de alteridad, pues queda a la vista la doble simulación de rechazar el rol que la sociedad ha designado y asumir «otro» que tampoco termina por ser el suyo, porque su disfraz es una pose evidente, o como dice esta escritora, una caricatura que define

---

77 La ropa modela, o como señala Francine Masiello: «utiliza los cuerpos sexuados como vehículos para bienes convencionalizados» (Ver: Masiello, Francine. «Género, vestido y mercado: el comercio de la ciudadanía en América Latina», *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, N° 9, enero-junio 1997, p. 99), en tanto forma parte de un sistema representacional sustentado en una visión epistemológica que ha privilegiado los mecanismos de la mirada para controlar la otredad.

78 Diamela Eltit, *Ibid.*

su negativa: «soy un hombre que se viste de mujer y en cuanto me visto de mujer —y eso se percibe a simple vista— soy únicamente hombre»<sup>79</sup>. El travesti es sólo máscara de la sociedad burguesa y tal vez en ese derroche representacional dado por la forma de la forma o la pose de la pose, según se comentó anteriormente, se contrarreste la violencia ejercida sobre los cuerpos como parodia.

Eltit rescata el valor de lo carnavalesco como dimensión liberadora frente a los patrones sociales impuestos por el orden social hegemónico, aproximándose a algunas artistas y teóricas feministas de los años setenta que propiciaron el interés por la obra de Bajtín<sup>80</sup>. El carácter subversivo de lo carnavalesco también es considerado por Paz Errázuriz y Claudia Donoso en *La manzana de Adán* cuando seleccionan a aquellos travestis asociados con el espectáculo revisteril que trama todos sus deseos, en la medida en que están rodeados de imágenes alusivas al cine y al teatro, incluyendo la selección de sus nombres femeninos<sup>81</sup>. El travesti representa la actuación en varios niveles: su identidad huidiza, su deseo de estar siempre siendo otro y su oficio teatral. En uno de los testimonios incluidos en el libro, Maribel narra: «Saqué carné de artista y me lucí como mujer en teatros, estadios y locales

---

79 Diamela Eltit, *Ibíd.*

80 Basándose en Bajtín Jo Anna Isaak plantea que durante el carnaval, los valores establecidos, como los dogmas morales y religiosos llegan a ser objeto de burla, pero el abuso nunca es personal, siempre va dirigido hacia la máxima autoridad. Y aunque el carnaval fue suprimido por la Iglesia, Bajtín plantea que esta festividad, como forma social subversiva, resurge en ciertos momentos históricos y, en este sentido, puede hablarse de lo «carnavalesco» como una forma de rebeldía frente a los modelos hegemónicos. Ver: Jo Anna Isaak. *Feminism & Contemporary Art.*, Routledge, Londres, 1996, pp. 16-21.

81 La escogencia del nombre, y a veces también los afectos, se relacionan con las apreciaciones de belleza. Evelyn aclara que sentía aprecio por un travesti físicamente hermoso que se fue a Francia: «Yo la quería porque era igual a la Sofía Loren» (Evelyn citada en *Claudia Donoso y Paz Errázuriz*, ob. cit., p. 32.

nocturnos. Mi número gustaba tanto que todos creían que yo era mujer. Pero al final de espectáculo yo me retiraba la peluca para que vieran que yo era travesti»<sup>82</sup>.

El espectáculo travesti está basado en la simulación porque el clímax requiere que al final se exhiba la «verdad» biológica de su cuerpo (ver imágenes 40 y 41). Severo Sarduy aclara que la estrategia de este sujeto, cuando simula el estereotipo femenino<sup>83</sup>, apunta hacia el «despilfarro de sí mismo»<sup>84</sup>, a modo de juego que selecciona determinados rasgos superficiales del modelo, postergándolo y a la vez haciéndose invisible en el derroche de la apariencia que expresa el vacío de una no-presencia. Pero la finalidad del travesti no se agota en la sola simulación porque finalmente alude a la posesión del falo, que también podría entenderse como la apropiación del centro del sistema simbólico: «El juego consiste en denegar la castración: la erección es omnipresente, aún en la blandura de sus telas, en su suavidad. O más bien: mediante ese simulacro cosmético, el falo se va a atribuir, como un regalo suntuoso y obligatorio, a todo»<sup>85</sup>. Podría pensarse que esta abundancia fálica de la condición travesti representa la abolición de la diferencia del género sexual como mecanismo representacional que fija territorios de dominación, sobre el cual se han articulado además muchas estrategias disciplinarias y de vigilancia que incluyen las formas de conducta (como el vestuario), los espacios y los códigos relacionados con el arte, como la fotografía y la literatura.

---

82 Maribel citada en Claudia Donoso y Paz Errázuriz, ob. cit., p. 39.

83 Llama la atención que entre los entretenimientos privados del prostíbulo, estos sujetos jugaban a los certámenes de belleza, en los cuales también se representaba una parodia, pues imitaban a personalidades conocidas de la vida nacional.

84 Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1992, p. 16.

85 *Ibíd.*, p. 63.



Imagen 40  
Macarena. La Carlina, p. 62.



Imagen 41  
Pilar. La Palmera, p. 54.

Aunque el travesti puede asumir diversas opciones frente a su sexualidad, su desobediencia representa una posición teórica que aspira romper, desde el centro, el orden falocéntrico que lo margina, configurado por el androcentrismo del Padre-Estado del Chile dictatorial, cuya vigencia hoy sigue favoreciendo la estructura de la familia nuclear como la base de la nación y privilegia un aparato representacional sustentado en la «mirada».

El continuo enmascaramiento del travesti desenmascara los valores representacionales que lo condenan a la «otredad». Esto sucede porque supone una opción marcada por la simulación e imposible de insertarse en ninguno de los dos modelos (masculino/femenino). Es una identificación que no se termina de dar sino en la precariedad de una dimensión siempre fronteriza. Las relaciones gays o lesbianas suponen un reconocimiento homosexual que «espejea» o imita al otro género, pero en la realidad existen múltiples posibilidades identitarias que superan la tensión masculino/femenino<sup>86</sup>. En este sentido, Butler aclara que aún no se ha teorizado sobre la diferencia sexual dentro de la homosexualidad. Sin embargo, la reflexión sobre lo *queer*<sup>87</sup> contribuye a comprender la posición subversiva que representa el travesti. Esta autora señala que las prácticas de *queerness* pueden entenderse como proposiciones de: «resignificación de la abyección de la homosexualidad como

---

86 En la identificación sexual se pueden producir diversos desplazamientos y sustituciones. Por ejemplo, un hombre puede identificarse con otro hombre porque éste representa la femineidad de la madre o la virilidad del padre; o puede llegar a identificarse con una mujer porque ésta le recuerda al padre o a la madre. En estos casos es difícil definir su deseo como heterosexual, homosexual o lesbiano porque, como señala Butler, «las identificaciones son múltiples y contestatarias». Ver: Judith Butler, ob. cit., p. 99.

87 El término *queer*, que se podría traducir como «raro» o «extraño», ha sido empleado para designar a todo aquello considerado abyecto porque se opone al orden social definido por la diferenciación de géneros, como mujeres lesbianas y hombres gays.

desafío y legitimidad. Este argumento no llega a ser un *discurso-invertido* en el cual la afirmación del *queer* reinstala lo que ha sido vencido. Más que nada, es una politización de la abyección en un esfuerzo de reescribir el término y de forzar resignificación desde dentro»<sup>88</sup>.

Esta revisión de los términos afectaría al sistema representativo burgués apoyado en esas oposiciones binarias que han diseñado autoritariamente territorialidades de exclusión encadenadas en la diferencia de género y así, podrían ser reconsideradas otras soluciones sociales menospreciadas y marginadas. Para la crítica feminista que considera el género sexual como construcción social, esta teoría abre perspectivas inclusivas pues permite incorporar a otros sujetos en el debate político, como ha ocurrido en Chile, donde se asocian ambos problemas para ampliar la reflexión sobre la marginalidad<sup>89</sup>.

Paz Errázuriz selecciona a los travestis como identidades fragmentadas y negadas por el modelo de nación —a partir del testimonio visual y escrito de unos individuos que han sido víctimas del aparato opresor— de modo similar al rol femenino expuesto a un proceso destructivo por Diamela Eltit en *Lumpérica*. Estas representaciones aluden al quiebre del modelo nacional en la medida en que descubren el vacío de una constante puesta en escena. El orden familiar y social chileno muestra así sus fisuras por medio del cuerpo de la mujer y ahora, del travesti.

Frente al orden familiar que ha intentado reforzar el aparato político dictatorial, el travesti, con su «otra» moral, es rechazado porque su condición particular no asegura la reproducción de la especie. Además, su propia experiencia marcada por la orfandad, el abandono y el rechazo —en los testimonios siempre está ausente la figura del padre— denuncia el evidente fracaso de ese orden. En este sentido, el

---

88 Judith Butler, ob. cit., p. 21.

89 Ver: Jean Franco, ob. cit., p. 124.

travestismo representa la imposibilidad de identificarse con un género sexual fijo y podría también sugerir la dificultad de adaptación respecto a una nacionalidad o clase social determinada. Su identidad está sustentada en un descontento, y en ello radica el valor subversivo que ha adquirido frente a los modelos hegemónicos. Como señala Jean Franco: «lo homosexual y lo travestido se han convertido en metáforas de la marginalización»<sup>90</sup>.

El travesti, sujeto sometido al enmascaramiento y a la burla de los procesos de subjetivación de la burguesía con su cadena representacional, se asume como metáfora de todos aquellos individuos que han perdido organicidad social y no pueden articularse a los deseos colectivos de los grupos socialmente aceptados. Sobre esa invisibilidad que le otorga el sistema y desde esa posición de desterritorializado, condenado a su soledad, marcado por cicatrices, asume el propio enmascaramiento de la sociedad burguesa chilena, conservadora del orden y la moral, para hacer estallar esas máscaras. Por medio de la parodia subvierte el orden porque oscurece los procesos de subjetivación de la tradición burguesa e ilumina —como L. Iluminada en *Lumpérica*— las verdaderas zonas que configuran la nación. Su cuerpo herido representa el cuerpo social dislocado, marginado y negado durante el período de la dictadura, que ya no posee un mundo referencial capaz de concentrar los deseos colectivos.

En *La manzana de Adán* se hace visible la desarticulación familiar —y de la nación— en la ausencia del padre. En cambio, las madres asumen la presencia dominante, aludida al comienzo y al final del libro. Se redimensiona la maternidad porque en la mujer queda asegurada la supervivencia del margen como eje de ese mundo y cuando no existe su presencia real, queda sustituida por la dueña del prostíbulo. Así, el travesti y su contexto funcionan como una metáfora del país,

---

90 Jean Franco, ob. cit., p. 124.

pues se manifiesta la ausencia de una figura paterna y protectora, y en cambio, se cuenta con un poder dominante, patriarcal y castrador, representado por el régimen militar y sus mecanismos opresores.

Pero la desintegración de la nación se percibe no sólo en la violencia visible en los cuerpos, sino también en esa otra violencia entramada en el culto a la forma que caracteriza a los convencionalismos de género y han reforzado los procesos de subjetivación. El orden burgués se muestra como una máscara cuando se revelan las categorías bipolares, como la pureza, diseñadas para crear el espacio de lo «otro» y someterlo. Mientras lo «propio» ocupa un lugar de privilegio incuestionable. El sujeto nacional se descompone porque se han reprimido sus deseos más primarios, sus pulsiones y anhelos personales. La imagen del travesti se nos presenta hoy como una estrategia para frenar el olvido o ese «espacio amnésico», como diría Eltit, instaurado con las políticas de mercado y de consumo de una economía neoliberal que olvida al cuerpo en sus más intensos deseos. Así, Paz Errázuriz rescata al travesti como figura emblemática, representativa de un cuerpo social herido, suerte de «alegoría nacional»<sup>91</sup>, y estrategia fundadora de un cuerpo de memoria. Y de modo similar a *Lumpérica* de Diamela Eltit, *La manzana de Adán* se presenta como una obra compleja, armada después de un proceso de reflexión sobre zonas oscuras que traman los códigos del arte y los deseos colectivos de una nación fracturada.

---

91 Para Fredric Jameson, la alegoría nacional es «la forma en que una obra de arte remite, a veces instintiva o inconscientemente, a su propia situación colectiva. Es la base sobre la cual, necesariamente, se construye cualquier arte más abiertamente político o comprometido». Ver: Fredric Jameson, «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 6, mayo 1993, p. 24.



CAPÍTULO IV  
*EL INFARTO DEL ALMA:*  
LA LOCURA DE LA NACIÓN

No se acuerdan cuánto tiempo están juntos: «Mucho... mucho», dicen. No saben ver la hora, no saben leer, no saben cuántos años están internados en el hospital, no saben nada de sus familiares. Pero él le da té y pan con mantequilla. Ella lo cuida.

DIARIO DE VIAJE<sup>1</sup>

SEGÚN SE ha podido apreciar, *Lumpérica* y *La manzana de Adán* realizan una incisiva desconstrucción de elementos representacionales relativos a la fijación de identidades y a la nación como espacio simbólico capaz de articular a los sujetos en torno a un ideal en común.

Cuando Diamela Eltit y Paz Errázuriz se propusieron elaborar conjuntamente el libro *El infarto del alma*, estaban acrisolando las preocupaciones manifestadas individualmente en los trabajos mencionados, con el objetivo de profundizar en el cruce de géneros artísticos representado por la alianza entre imagen visual y palabra. Este libro, concebido como una gran foto-texto —con fotografías de parejas amorosas de pacientes psiquiátricos, ensayos y testimonios sobre

---

1 En Diamela Eltit, *El infarto del alma*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1994. Debido a que *El infarto del alma* no cuenta con paginación, cada vez que se cite algún fragmento del libro, se identificará con el subtítulo de cada uno de los textos.

la locura y el amor— desconstruye críticamente tanto el canon literario como el fotográfico para instaurar una nueva postura literaria. La actuación de la imagen enriquece las posibilidades narrativas de la palabra hacia una reorientación política más comprometida con los lineamientos de la «nueva nación». Aquí se problematiza de manera más compleja la ruptura del sujeto nacional, representado en los trabajos anteriores por la mujer, el travesti y sus respectivas alusiones a la ruptura de la familia nuclear. El amor y el espacio psiquiátrico, dos elementos aparentemente en disputa, permiten a estas artistas reflexionar sobre las representaciones de la pareja contractual y la disolución de utopías sociales en el ámbito local chileno. *El infarto del alma* enriquece las experiencias previas comentadas en los capítulos anteriores porque se manifiesta como un trabajo más condensado hacia la representación de la intertextualidad.

#### LA LOCURA Y EL CUESTIONAMIENTO DEL CANON

El proyecto del libro adquiere cuerpo después de varias visitas de Paz Errázuriz al Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, en Putaendo<sup>2</sup> (ver imagen 42), que se materializaron en un amplio registro fotográfico de los pacientes reclusos, especialmente de las parejas amorosas que allí se han conformado por efecto de una solidaridad contingente. Mientras Errázuriz seleccionaba las imágenes, Eltit elaboraba los textos. Aquí la locura simboliza el espacio de la periferia, de modo similar al rol que cumple lo femenino en *Lumpérica* y el travestismo en *La manzana de Adán*. El espacio psiquiátrico funciona como me-

---

2 Putaendo es una pequeña ciudad próxima a la cordillera, ubicada a unos 150 kilómetros de Santiago. Aunque el nombre oficial de este recinto fue dado en 1990, a lo largo del texto será referido como Hospital de Putaendo porque la colectividad lo sigue llamando así, incluyendo a Diamela Eltit y Paz Errázuriz en *El infarto del alma*.



Imagen 42

Interior del Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, Putaendo

Reproducción tomada de Eltit y Errázuriz, 1994, s.p.

(Nota: en adelante, todas las fotografías correspondientes a *El infarto del alma* aparecerán sin identificación, pues en el libro carecen de títulos y de paginación).

táfora de la nación en la medida en que representa el confinamiento donde el loco «enamorado» encarna un segmento de la sociedad chilena que reproduce los modelos conductuales, aunque la parodia en este caso más que exacerbar los signos, se sustenta en la precaria imitación signada por la diferencia frente a los parámetros de la normalidad.

Ambas autoras coinciden nuevamente en reflexionar sobre los márgenes sociales y la construcción de subjetividades, guiadas por un interés en las nociones del amor, las solidaridades y la estructura familiar burguesa que dialogan referencialmente con las parejas amorosas del Hospital de Putaendo. El amor, un elemento ausente en *Lumpérica* y en *La manzana de Adán*, se convierte en el eje aglutinador de las experiencias, porque representa el proceso de subjetivación en el cual el «yo» se articula al sistema cultural y a la vez, como «amor

loco», simboliza un desgaste sónico opuesto a la economía del capitalismo burgués que se reactiva notablemente en Chile desde el proceso dictatorial iniciado en 1973.

Pero cabe preguntarse: ¿por qué la locura? Porque la locura representa la razón de la sinrazón y la razón de la periferia. La locura permite problematizar la alienación que no tiene conciencia de sí, como sucede con las sociedades contemporáneas y las dificultades que atraviesan en el reconocimiento de sus objetivos y en el diseño de utopías e ilusiones capaces de aglutinar los deseos colectivos. Y aunque muchos individuos son capaces de soportar las contradicciones sociales y vivir con ellas, debe tomarse en cuenta este primer nivel de alienación, porque «la enfermedad se sitúa específicamente entre la contradicción en las estructuras de la experiencia social y la conciencia lúcida de esta contradicción: se inserta en esa zona en la que la contradicción no es aún vivida conscientemente sino sólo en las formas del conflicto»<sup>3</sup>.

En la tradición literaria es común encontrar que la locura actúa como contradiscurso de un espíritu histórico particular. Generalmente se plantean problemas relacionados con la locura como enunciado discursivo, es decir, con sus implicaciones morales habituales más que como intento de descifrar su propia verdad:

la tradición humanística (atacada hoy a tontas y a locas) es la que ha mantenido entre nosotros ciertos grandes modelos heredados del mundo grecolatino y en los que se encuentra exaltada una locura divina, una *furia* liberadora, superior a las normas y a las restricciones impuestas por una razón de cortos alcances<sup>4</sup>.

---

3 Michel Foucault, *Enfermedad mental y personalidad*, Ediciones Paidós Ibérica, 3ª reimpresión, Barcelona, 1991, pp. 103-104.

4 Jean Starobinski, «Locura y literatura», en Jacques Adout, *¿Las razones de la locura?*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986, p. 24.

Entre los ejemplos más conocidos se pueden mencionar *Las bacantes* de Eurípides, *Elogio a la locura* de Erasmo de Róterdam, algunas obras de Shakespeare y de Balzac, como *Louis Lambert*, cuyo protagonista alcanza el ensimismamiento impulsado por las represiones sociales. También debería mencionarse *El diario de una loca* de José Victorino Lastarria, que narra la reclusión psiquiátrica de Petra como exilio político, causada por su hermano José Ballivián, presidente de Bolivia entre 1841 y 1847.

Los locos cumplen funciones muy específicas asociadas con la proclamación de una verdad que no se adscribe a la cordura defendida por el pensamiento dominante. Es una verdad «otra» que puede ser dicha solamente por el loco, en tanto iluminado. Pero este loco ya no habita el mundo contemporáneo y su palabra ha quedado signada por lo literario.

*El infarto del alma* retoma esta tradición metafórica de la locura con el fin de juzgar la razón en un tiempo y espacio determinados, porque va más allá de las contradicciones que presentan los mecanismos terapéuticos de la enfermedad y rescata la condición imaginaria del confinamiento como destino de lo incorrecto en su condición de sin-razón. El loco queda descalificado como sujeto razonable frente a una búsqueda de la verdad. Esta alienación no es tomada en cuenta por la medicina que ha ido despojando a la locura de su fuerza simbólica para dejarla desnuda. La enfermedad, como la pérdida de la voluntad o de la conciencia, permite que el aparato jurídico recluya al sujeto alejándolo del centro de la sociedad, y la transferencia de la personalidad social, dada a un tercero, se continúa practicando hoy en día, según se observa en los pacientes recluidos en Putaendo, incapaces de ejercer sus derechos ciudadanos. El Estado es el encargado de «velar» por los enfermos ya que ellos aparentemente no tienen familiares identificados. Al estar alejado de la sociedad concreta, el enfermo queda internado en una abstracción debido a que incluso ha perdido el carácter de «otredad» que podría ejercer en el seno social.

Actualmente, la ciencia médica se resiste a emplear el vocablo «locura» por las connotaciones simbólicas que conlleva y prefiere referirse a «enfermedades mentales». Pero subrepticamente se siguen aplicando las operaciones tradicionales de la marginación. La locura como término aún se aplica para deslegitimar alguna posición del individuo frente a lo que se considera correcto y el confinamiento continúa actuando simbólicamente como espacio de exclusión.

En general, en América Latina no existen verdaderas políticas médicas y sociales en torno al problema de la institucionalidad psiquiátrica. Por una parte, la disciplina aún presenta muchos vacíos para comprender las variantes de las enfermedades mentales, y por otra, no se ejercen verdaderos esfuerzos ideológicos en analizar desprejuiciadamente la situación de la locura y de la reclusión. El caso específico del Hospital de Putaendo, que podría considerarse un establecimiento privilegiado dentro del propio sistema, presenta muchos problemas a resolver antes de lograr una atención digna a sus pacientes<sup>5</sup>.

---

5 Desde 1968, cuando el Estado chileno decidió que el Sanatorio de Putaendo fuera transformado en establecimiento para enfermos mentales, de tipo asilar, allí fueron trasladados pacientes psiquiátricos del Hospital Sanatorio El Peral y el antiguo Hospicio de Santiago. Así, su población quedó signada desde sus inicios por la mezcla de enfermos e indigentes. Desde entonces se ha intentado humanizar la labor médica, según material documental proporcionado por el personal del hospital. Por ejemplo, desde fines de los años 90 se está implementando el plan Hogar Protegido que promueve la independencia de un grupo de pacientes fuera del hospital, asistido por un personal especializado. Se aclara que con los recursos materiales sólo podrían atender a 200 pacientes. Sin embargo, la población suma más del doble y por ello la calidad de vida de los internos no puede ser óptima. En una entrevista realizada al terapeuta Eugenio Cabezas, en julio de 1998, él aclaró que en 1989 habían sido organizados los pabellones mixtos, con el propósito de estimular la rehabilitación debido a que la convivencia en parejas permitía estimular la ayuda mutua entre los pacientes. Respecto a la esterilización efectuada a las mujeres, comentada por Diamela Eltit en *El infarto del alma*, el señor Cabezas señaló que eran realizadas previa consulta a las afectadas, lo cual es difícil de probar por medio de una entrevista. Durante esa visita al hospital pude apreciar que

A pesar de todos los esfuerzos hasta ahora realizados, según señala la historia del Hospital de Putaendo y de otros similares existentes en nuestro continente, los pacientes siguen sufriendo la condición de enajenados y es probable que muchos no quieran abandonar el recinto y reinsertarse en la sociedad, aunque estén en condiciones de hacerlo, porque su mundo simbólico está concentrado en el interior de esas instituciones. El hospital se convierte en el hogar que nunca tuvieron y tal vez por ello imitan algunas conductas y sustituyen simbólicamente los roles familiares. El espacio psiquiátrico como metáfora de la nación se torna más palpable cuando se observan los esfuerzos estatales por mejorar el régimen institucional con la aplicación de políticas que no consideran las propias contradicciones del sistema.

La locura, con sus implicaciones, les permite a Diamela Eltit y Paz Errázuriz poder ejercer una crítica hacia los principios de orden social que reactivaron el modelo de nación desde el período dictatorial. La figura del confinamiento actúa como metáfora de un espacio en el que se puede hablar aunque se esté condenado a la soledad. El confinamiento también recuerda el aislamiento del intelectual que no puede acceder al orden interpretativo por estar fuera de la ley, por ser un marginado frente a las razones o lógicas imperantes.

*Lumpérica* asume una intensa confrontación con el lenguaje a partir de la mirada sobre la representación y sus

---

entre los programas de terapia ocupacional se ha implementado el cultivo de aceitunas y un taller de tejido y telar. El trabajo es asalariado y los pacientes manejan de manera independiente sus ingresos. Los enfermos agudos pueden desplazarse libremente por los espacios del lugar y sus alrededores, salvo el pabellón en el cual están encerrados los pacientes crónicos. En el pabellón mixto, muchos de los recluidos realizan sus propias labores como lavar la ropa en una lavadora al servicio de todos. Tienden sus camas y organizan sus objetos personales. Hay un cuarto de recreación en el cual pueden ver televisión, leer o practicar juegos de mesa. Sin embargo, persiste la noción de confinamiento pues están constantemente controlados y medicados.

recursos, relacionada con una experiencia directa con la trama social de la periferia. *El infarto del alma* se manifiesta como otro de los trabajos más rupturales de Eltit y creo que no es posible atribuirle el término experimental pues en él se articulan muchas de las experiencias previas. Se puede afirmar que es producto de una reflexión encadenada sobre las relaciones existentes entre alta y baja cultura, apuntando hacia los márgenes.

Uno de los primeros aspectos a destacar es la experiencia autoral compartida que invita a construir un solo discurso a partir de dos lenguajes distintos. Por ello, cuando se haga referencia a la autoría, se hará mención a «las autoras» porque finalmente el proyecto se comporta como unidad estética.

*El infarto del alma*, de modo similar a *La manzana de Adán*, fue parte de un proceso de elaboración que duró varios años. Se culminó en 1994, como una labor conjunta, después de las visitas consecutivas de Paz Errázuriz al Hospital de Putaendo. Aunque ambas autoras profesaban interés por el tema, fue la fotógrafa quien estimuló a Diamela Eltit a trabajar juntas.

El libro incluye catorce textos correspondientes a diferentes géneros como: la carta, el ensayo, el testimonio, la crónica de viaje y pasajes poéticos, que apuntan hacia una intertextualidad reafirmada por medio de su distribución reiterativa a lo largo del libro. Por ejemplo, las cartas (cinco en total), llevan como título «El infarto del alma» y se distribuyen de manera sistemática, generalmente antecediendo la escritura más objetiva representada por: «Diario de viaje» (crónica), «El otro, mi otro» (ensayo sobre la construcción del sujeto), «El sueño imposible» (testimonio de una paciente), «El amor a la enfermedad» (ensayo sobre la enfermedad). Después de cada uno de estos textos más reflexivos se organizan los fragmentos poéticos. Cuatro de ellos son bastante breves y llevan el mismo título: «La falta». También se incorpora uno más largo titulado «Juana la Loca», que introduce

una visión poética sobre la femineidad como marginalidad próxima a la locura.

Aunque los textos no están numéricamente organizados, se puede establecer el siguiente orden:

1. «El infarto del alma»
2. «Diario de viaje (Viernes 7 de agosto de 1992)»
3. «La falta»
4. «El infarto del alma»
5. «El otro, mi otro»
6. «La falta»
7. «El infarto del alma»
8. «El sueño imposible»
9. «Juana la Loca»
10. «La falta»
11. «El amor a la enfermedad»
12. «El infarto del alma»
13. «La falta»
14. «El infarto del alma»

Se privilegia el número 14 en la estructura, como posible alusión al soneto (conformado por 14 versos), y crea un ritmo simétrico a partir de «El infarto del alma» que actúa como elemento reiterativo desde el comienzo hasta el fin, ubicándose también en el centro (1, 4, 7, 12 y 14). Este recurso lírico anafórico y próximo a un *leitmotiv* musical, se ve sostenido por «La falta», que establece, a modo de complemento, un contrapunto de dos discursividades. Por una parte, «El infarto del alma» (la carta) representa la exacerbación de la subjetividad como protagonista de la enunciación en un tiempo presente y dialoga con «La falta» (poesía) que, a modo de lamento, introduce el paso del tiempo (en aumento) y el hambre, con sus diferentes alusiones simbólicas. Esta relación crea una metáfora temporal múltiple que privilegia el cuerpo como medida del mundo a partir de la experiencia del «yo».

La estructura reiterativa de *El infarto del alma* permite insertar diferentes registros con el fin de conformar una gran trama discursiva con muchas entradas y salidas en la medida en que no presenta principio ni fin. Domina una pluralidad comunicacional pues se accede a la lectura por cualquiera de sus partes. Esta estrategia se relaciona directamente con un libro anterior de Eltit, titulado *Padre mío*, de 1989, donde domina enteramente la palabra «lumpérica» de un vagabundo esquizofrénico<sup>6</sup>, signada por la reiteración constante de los mismos sucesos y personajes. De modo similar, *El infarto del alma* incorpora esa circularidad del lenguaje que rompe con la narrativa consecutiva tradicional que definen un inicio y un desenlace. La palabra que se desborda por el solo deseo de hablar y de ser oído, privilegia el derroche —o el sin sentido— frente a la economía estructural privilegiada por la narrativa inscrita en los parámetros del canon literario.

Aunque las autoras incorporan reflexiones próximas a planteamientos teóricos, *El infarto del alma* excede la posibilidad de ser asumido como un libro ensayístico. De igual modo sucede con los otros géneros incorporados. Todos ellos adquieren la misma intensidad. Sin embargo, puede señalarse que la escritura poética y las imágenes intercaladas sistemáticamente entre cada uno de los textos, favorecen una organización discontinua que privilegia una lectura lúdica. Esto se ve reforzado por los recursos tipográficos y la distribución espacial de los textos que dificultan el posible reconocimiento de un género preponderante.

En el caso de Diamela Eltit, la afiliación más próxima de este libro es *Lumpérica*, por su particular condición de re-

---

6 El testimonio de este individuo fue registrado en video consecutivamente por Eltit y Lotty Rosenfeld entre 1983 y 1985, hasta que finalmente no pudieron volver a localizarlo. Esta propuesta de *Padre mío* es también inclasificable desde una clasificación de género, porque a pesar de estar enteramente conformado por la voz testimonial, no llega a conformar un planteamiento autobiográfico.

flexionar sobre la puesta en escena de la escritura, derivada de una experiencia directa con la realidad social. Su centro es la revisión del lenguaje literario en sí. En *El infarto del alma* esa experiencia de proximidad con el margen está mediada por la distancia que ofrece el confinamiento. Sin embargo, la preocupación por el campo representacional se amplía cuando incorpora otro nivel relativo al lenguaje disciplinatorio que define tanto el amor como la enfermedad. Con este trabajo se desea otorgar a lo literario un rol político, más definido que el destinado a reflexionar sólo acerca del lenguaje.

*El infarto del alma* carece de índice, negando así la concepción de capítulos. Está conformado por la secuencia de varios enunciados que no presentan una continuidad narrativa entre sí, de modo similar al ordenamiento expuesto en *Lumpérica*. Asimismo, en esta novela el eje lo representa el personaje L. Iluminada con sus diferentes acciones —o actuaciones—. En *El infarto del alma* no existen personajes ficcionales específicos; pero el hilo conductor está dado por una voz en primera persona que se desdobra para asumir el ensayo, la carta amorosa, hasta llegar a confundirse con el testimonio. Este mecanismo que privilegia la expresión del «yo» queda reforzado con la estructura organizativa de textos e imágenes: las páginas a la izquierda (el lugar del corazón) están destinadas a la reproducción de las fotografías de los «locos enamorados», carentes de identificación; mientras que en las páginas del lado derecho se despliega la escritura (el lugar del logos y de la gramática).

Según se señaló, los textos aparecen intercalados por las imágenes fotográficas de parejas amorosas pertenecientes al hospital psiquiátrico mencionado. De un total de 38 fotografías, 35 son retratos y 3 corresponden a algunos registros del interior del hospital. Al igual que en *La manzana de Adán*, el tratamiento fotográfico recrea el esquema representacional del retrato burgués como reposicionamiento discursivo de orden crítico. Predomina la frontalidad, el centramiento de la

imagen y la pose estereotipada, porque los fotografiados seleccionan su encuadre, generalmente en actitud hierática. En contadas ocasiones la cámara los ha registrado de manera desprevenida. Respecto a la imagen, se sostienen las mismas premisas que articulan una mirada irónica sobre la representación burguesa inscrita en los parámetros del álbum familiar. Por ejemplo, las fotografías que presentan un formato apaisado (24) responden a la estética familiar que aspira registrar el contexto y las verticales (9) están más orientadas a la solemnización de los personajes, pues se hacen más notorios los convencionalismos de la pose.

En el diseño de la carátula de *El infarto del alma* fue seleccionado uno de los retratos reproducidos en el interior (ver imagen 43), subdividido en dos partes para ubicar a la figura femenina en la portada (ver imagen 45), oponiéndose a la imagen masculina en la contraportada (ver imagen 44). Esta alusión a la pareja nuclear, simbólicamente separada, ha privilegiado el rostro femenino para identificar el libro con una feminización de la escritura representada por el descentramiento y los signos corporales desbordados. El cuerpo de la mujer, como el lugar donde se hace más palpable la ruptura del orden enunciado, es la materialidad ideológica sobre la cual se diseña una nueva utopía de ciudadanía, más afectiva.

Nelly Richard llama la atención sobre el gesto crítico representado por el libro, que:

se trama desde la mirada oblicua, furtiva, de un rostro extraviado de mujer que mira hacia fuera de la portada que introduce dicho libro —minoritariamente— en las redes del mercado editorial chileno de la Transición; una mirada vaga, divagante, que se sale de la tapa y desborda sus límites confinatorios<sup>7</sup>.

---

7 Nelly Richard. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 245.



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45

Este señalamiento apunta hacia esa posición crítica, feminista y descentrada, que además de cuestionar el androcen-trismo cultural dominante, favorece el pluralismo de voces con el fin de ampliar el espectro constitutivo de la nación, según se comentó en el capítulo sobre *Lumpérica*.

Además, se produce una relación compensatoria con el título del libro debido a que el infarto del alma fue una expresión empleada por una de las pacientes para manifestar su estado anímico, según ha explicado Diamela Eltit:

En una de las cartas Paz me contó que una de las pa-cientes, una enferma le había dicho que le había dado «un infarto al alma». Ese fue un comentario entre muchos de los que tenían las cartas con Paz. Entonces yo pensé que ese era el título del libro: *El infarto del alma*. Así el título salía del mismo espacio y más o menos así se fue gestando ese texto, entre muchas lecturas<sup>8</sup>.

Es la voz femenina, lumpérica, la que se apropia del espacio literario para nombrar la ruptura de la identidad y del orden familiar sustentados en el amor. El término «infarto» introduce una alteración corporal como signo del dolor del alma o dolor emocional, revelando que la materia sobre la cual actúa el poder cultural es primeramente el cuerpo.

El cuestionamiento de los mecanismos disciplinatorios fundados en el pensamiento burgués con sus diferenciaciones de roles y espacios de exclusión, también alcanza lo literario como universo cerrado. Diamela Eltit, al igual que en *Lum-périca*, apuesta al travestismo de los géneros y, por ello, crea un cruce escritural imposible de adecuarse a una solución

---

8 Diamela Eltit entrevistada por Carmen Hernández, Santiago, 30 de julio de 1998. Entre 1989 y 1993, mientras la escritora residía en Mé-xico como Agregada Cultural, sostenía una correspondencia continua con Paz Errázuriz.

definitiva. La novela, el ensayo o la poesía rompen sus fronteras para dar paso a una narrativa pluridimensional que reafirma su flexibilidad con la incorporación complementaria de la imagen fotográfica. De modo similar a la propuesta de *La manzana de Adán*, este recurso permite convocar un género híbrido y una lectura plural producto de una gran foto-texto o fotomontaje. Llama la atención que las autoras retomen las estrategias deconstructivas de escritura empleadas por Jacques Derrida y Julia Kristeva<sup>9</sup>, en las cuales se crean dos registros en tensión en un mismo espacio, obligando al lector a realizar una lectura complementaria, dual, o paralela. Este doble registro define la existencia de un escenario dividido —asociado con la noción de lo propio y lo ajeno— porque conforman miradas de diferente perspectiva —una externa y otra interna— como las caras de una misma moneda que permiten comprender la construcción de lo real en sus entramados desiguales.

Se debe señalar que la tipografía empleada a lo largo de *El infarto del alma* corresponde a un modelo de letra empleado comúnmente en las máquinas de escribir (Times New Roman, normal), con las cuales se elaboran documentos públicos relativos a la identificación de los individuos, como fichas médicas, jurídicas, policiales, entre otras. Esta tipografía generalizada introduce el carácter no literario de la palabra que contrasta con el tipo de letra seleccionada para los fragmentos poéticos (Arial, en negritas), que resulta más atractivo a la vista por la lisura de su forma.

Los textos que presentan cambios tipográficos son: «El otro, mi otro» (ensayo reflexivo construido en dos registros:

---

9 En los libros *Márgenes de la filosofía* e *Historias de amor*, de Derrida y Kristeva respectivamente, se observa la incorporación de textos que muestran el doble registro sobre un tema. Este procedimiento diseñado verticalmente, permite abordar un problema desde dos posturas diferentes que pueden establecer diálogos, pero también oposiciones.

Times New Roman se destina a la escritura sobre el sujeto y Arial se emplea en el pasaje sobre la madre) y «El amor a la enfermedad» (ensayo reflexivo también construido en dos registros: Times New Roman define la enfermedad y Arial se emplea para la voz del enfermo). Ambos textos se presentan intercalados equidistantemente dentro del libro.

Además de este ejercicio tipográfico, se manifiestan diferencias en la manera de ocupar la página. Algunos textos se despliegan «normalmente» desde la parte superior, otros ocupan el espacio central y unos cuantos comienzan en la parte inferior. Incluso se producen desplazamientos a lo largo de la estructura. Por ejemplo, «Diario de viaje», que distingue la crónica de las autoras, se ubica en un tercio inferior de la página. Los ensayos y los testimonios de los pacientes que adquieren tono poético, comienzan desde la parte superior, como «El otro, mi otro», «El sueño imposible», «Juana la Loca» y «El amor a la enfermedad». La ubicación más privilegiada se destina a las presentaciones de «La falta», siempre centradas y destacadas visualmente pues sus dimensiones son breves, marcando así su función centralizadora. Como contrapunto, según se comentó anteriormente, «El infarto del alma» cambia de posición: varias veces se inicia desde el extremo inferior y puede llegar hasta la parte superior para finalmente descender. A diferencia de «La falta», que se presenta entonces como un sentimiento constante, el dolor representado por «El infarto del alma» puede oscilar su posición ideológica, ubicarse al margen o dominarlo todo.

Frente a la economía escritural que determina el canon literario con sus modelos imperantes en el mercado, que reproducen formas y estructuras convencionales para atender la demanda de una gran mayoría de lectores, Diamela Eltit y Paz Errázuriz favorecen un modelo heterogéneo e híbrido. Al respecto, Nelly Richard ha comentado:

Por su lado, la fotógrafa y la escritora sólo quieren hacer brillar *la carga de un absoluto deseo* de precisión estética que se juega *muy lejos, muy apartado de los inversionistas*, un deseo también incondicional que no transa con los standards de recepción del pluralismo democrático llamados a reconfirmar las tipologías del gusto dominante, sino que pretende fracturar la uniformidad de visión del mercado cultural —su ley— del número y de la cantidad con la provocación de residuos estéticos furiosamente contrarios a la banalidad de la serie<sup>10</sup>.

Al parecer, Eltit y Errázuriz pretenden «enloquecer» la razón del canon estético con sus parámetros de mercado. Así, ambas autoras vuelven a estallar los signos que conforman el campo literario y fotográfico con una propuesta que no puede ingresar en ninguna de las clasificaciones de género establecidas. Julio Ramos destaca esta condición: «En los momentos más radicales de sus recorridos, la literatura, como la demencia, también atravesará los límites, sometiendo el orden de las articulaciones, de la lengua misma, a la tensión más plena de la errancia y el extravío»<sup>11</sup>.

La incorporación de recursos formales alusivos a la escritura teórica —como las referencias a la dualidad practicada por Derrida y Kristeva— alude a la necesidad de ampliar el campo literario hacia estrategias políticas de la escritura, capaces de indagar en los sistemas representacionales que modelan subjetividades, como se demuestra también con las reflexiones amplias sobre el amor y la locura, temas también recurrentes en la tradición literaria.

La reiteración organizativa y la abundancia de imágenes y palabras aparentemente inconexas parecen adquirir un doble

---

10 Nelly Richard, ob. cit., pp. 262-263

11 Julio Ramos, «Dispositivos del amor y la locura», *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, N° 11, enero-junio, 1998, p. 220.

sentido. Introducen la predominancia del deseo cuya forma dominante es la escritura. Es el derroche expresivo que domina en el estado del enamorado: *El infarto del alma* afirmarí­a la *gratuidad* del deseo de querer realizar un gesto estético que mezcle rigor conceptual y brillo expresivo para disparar emociones *porque sí*, por amor al arte»<sup>12</sup>. Pero este exceso s­ignico también se relaciona con el discurso no-verbal de aquellos sujetos pertenecientes a la periferia y que no pueden expresarse dentro de los términos considerados «normales», como sucede con el vagabundo del *Padre mío* y los locos enamorados de *El infarto del alma*. Podría ser entonces una manera de incorporar dentro del campo de lo literario, de la alta cultura, esa «huella» derridiana correspondiente a las voces marginales, por medio de la valoración de la gestualidad que domina a los pacientes psiquiátricos. Esas convulsiones corporales que obedecen a problemas estructurales incontrolables, también pueden actuar como crítica a la reproducción vacía de las representaciones modélicas articuladas en el seno social.

Con estas estrategias, las autoras intentan subvertir las nociones de pérdida y ganancia respecto al lenguaje literario, que también pueden ser apreciadas en el proceso de la enfermedad mental, en la medida en que se «pierden» algunas funciones pero se «ganan» otras. Michel Foucault ha descrito esto: «En realidad, la enfermedad borra pero subraya; anula por una parte, pero por otra exalta; la esencia de la enfermedad no reside sólo en el vacío que provoca, sino también en la plenitud positiva de las actividades de reemplazo que vienen a llenarlo»<sup>13</sup>. En estos procesos se anulan ciertas funciones complejas que requieren un mayor estado de conciencia y se privilegian otras más simples e involuntarias. Esta valoración de la impulsividad parece ser enriquecedora para la experiencia literaria.

---

12 Nelly Richard, ob. cit., p. 264.

13 Michel Foucault, ob. cit., p. 30.

Nelly Richard, basándose en la reflexión de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre Franz Kafka, le adjudica a *El infarto del alma* la categoría de literatura menor porque integra las tres características que la colocan en un estado de marginalidad respecto a los modelos hegemónicos. Esta literatura está afectada por el signo de la desterritorialización, en ella todo es político y alcanza un valor colectivo<sup>14</sup>. Las alteraciones formales parecen cumplir la misma función descentralizadora que ejerce el «coa»<sup>15</sup> o lenguaje marginal en los diferentes trabajos de Eltit, comenzando con *Lumpérica*. Estos recursos desestabilizan la tarea ordenadora del significante y, por el contrario, exaltan una fluidez plural que se desliza por medio de formas delirantes y de reiterativas acciones de los sentidos. El énfasis en el supuesto sin sentido de lo alucinatorio sostiene el protagonismo del deseo como instancia rebelde: «el signo del deseo nunca es significativo, está en los mil cortes-flujos productivos que no se dejan significar en el rasgo unitario de la castración, siempre un punto-signo de varias dimensiones, la polivocidad como base de una semiología puntual»<sup>16</sup>. A diferencia de la estrategia reiterativa mimética que ha promovido y promueve el sistema cultural sobre la modelización de subjetividades con sus formas este-reotipadas, la reiteración que propician Eltit y Errázuriz favorece la coexistencia de enunciados similares pero siempre distintos, capaces de generar nuevos signos y constantes

---

14 Ver: Nelly Richard, ob. cit., p. 263.

15 Diamela Eltit describe el coa como «la jerga delictual chilena (...) cifra rebelde y agresiva, una jerga que segmenta y reterritorializa la lengua, la hace estallar en partículas de sí misma y la vuelve creación, instrumento y significante del social excluido, que va a rearticular su ser en y desde la jerga». Ver: Diamela Eltit. «Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia», en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 14, junio de 1997, p. 49.

16 Gilles Deleuze y Felix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 117.

desplazamientos. Ese excedente construye identidades complejas y plurales y a la vez, desenmascara el vacío formal y sólo imitativo que se oculta detrás de los modelos totalitarios promovidos por la cultura hegemónica.

Al estar ubicadas en los límites del campo literario, las autoras se encuentran en una situación potencialmente comunicativa con la periferia de la ciudad letrada, conformada por aquellos sujetos que no se identifican con los modelos hegemónicos, y que representan esa otredad desplazada. Esta condición facilita los cruces de textualidades, más aún cuando la autoría queda compartida entre imagen y texto.

EL AMOR Y LA PAREJA:  
ENTRE EL ORDEN Y LA CONTINGENCIA

*El infarto del alma* actúa como metáfora del fracaso de la nación que se articula en una crítica sobre el modelo de la pareja nuclear sustentada en la pasión que trama el idilio amoroso. Este libro intenta revisar la evolución histórica del amor como producto cultural —y no derivado de una determinación biológica natural, según ha pretendido fijar el pensamiento eurocéntrico— a partir del cuestionamiento de la institución que lo representa: la pareja heterosexual del matrimonio burgués. A la vez, el amor es un pretexto para poner en juego la construcción del sujeto como identidad en conflicto frente al orden y sus mecanismos disciplinarios. Los textos con sus cruces apuntan hacia ese entramado complejo y descentrado que ha terminado por desmoronar el mito de la modernidad con su fe en el progreso y la ciencia, porque la evolución del hombre parece mostrar que la locura se ha subvertido hacia el interior del sistema.

*El infarto del alma* es una representación del amor loco en varios niveles. Comienza con una carta como máxima expresión de esa pasión que ha adquirido una particular fuerza

en la cultura occidental, y sobre todo en el campo literario. Desde un inicio se yuxtaponen dos texturas muy disímiles: la locura y esa imposibilidad de alcanzar las formas del amor, y el amor como máxima expresión del «yo».

Esta carta inicial, que se repite a lo largo del texto, está escrita por un sujeto femenino, en primera persona y en un tono de diálogo hacia alguien ausente a quien se le confiesan sentimientos atormentados. Es la expresión de un sujeto dividido entre un sentimiento avasallador y la conducta impuesta por la cultura. El texto reclama la figura del otro en un tono desesperado por la no consolidación de los lazos. Es el amor que se basa en la pérdida, el amor loco que sufre por la ausencia: «Ah, tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro»<sup>17</sup>.

Uno de los registros destinados al amor es el género epistolar, personal e íntimo en el cual se manifiestan los sentimientos a partir de una expresión del yo. Julia Kristeva en el comienzo de su libro *Historias de amor*, comenta que: «el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura. Singular, no lo concibo más que en primera persona»<sup>18</sup>. En primer lugar, el amor es un constructo cultural y su lenguaje debe mucho al campo literario porque está constituido básicamente por la palabra, y más aún, por la palabra escrita. En segundo lugar, el amor parece ser la expresión individual que involucra de manera ilusoria a dos personas, pero finalmente tiene que ver con el proceso de subjetivación debido a que el amor actúa como espejo donde el sujeto se reafirma:

El amor es el tiempo y el espacio en el que el «yo» se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado;

---

17 «El infarto del alma»

18 Julia Kristeva, *Historias de amor*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1987, p. 1.

pero también por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico? Estoy, en el amor, en el cenit de la subjetividad<sup>19</sup>.

Si en la actualidad las personas se muestran en crisis afectiva —o falta de amor—, es porque se ha producido una crisis del «yo» en el proceso de subjetivación.

El amor cortés y la carta amorosa van de la mano en el tiempo. Ese amor de pareja, como hoy lo conocemos, emergió en el espacio cortesano como un desplazamiento en segundo término de la sublimación amorosa hacia Dios y por ello, se entronca con la idealización. Fernando Mires aclara que este amor era vivido como forma estética y por ello, impulsó la gestación de toda una gramática amorosa que incluye el género epistolar. En esta tradición se distinguen las cartas entre Heloísa a Abelardo del siglo XIII, que permiten comprender la subyugación del cuerpo por el ideal. Mientras Heloísa muestra una total entrega que involucra el sentir de todo su cuerpo, Abelardo apela a la conciencia, a la razón de la fe y justifica la separación entre ellos. Heloísa en cambio escribe: «Eras tú únicamente lo que yo deseaba, no lo que te pertenecía o lo que representabas. No esperaba ni matrimonio, ni conveniencias materiales, no pensaba ni en mi placer ni en mis deseos; no traté más que de satisfacer los tuyos»<sup>20</sup>. Desde la perspectiva contemporánea, Heloísa representa la rebeldía ante las normas culturales aunque por ello, haya sido condenada a la soledad. En ella el amor se manifiesta tramado por una pasión que lo arrastra todo: «Heloísa se vanagloria ante Abelardo de desa-

---

19 *Ibíd.*, p. 4.

20 Heloísa citada en Carme Riera, «A favor de Heloísa», en *Cartas de Abelardo y Heloísa*, Hesperus, 3ª edición, Barcelona, 1997, p. 95.

cralizar lo religioso para sacralizar su pasión»<sup>21</sup>. Sin embargo, este privilegio sólo está permitido en el discurso amoroso en la medida en que ese enamoramiento —situación que involucra el cuerpo— debe institucionalizarse, transformarse en cultura. He recurrido a la imagen de Heloísa porque representa el amor loco y ciego, atento a sus propios signos, según advierte el mito de Psique y Eros. La razón de este amor es justamente una sinrazón que paradójicamente se muestra derivada de un exceso de razón individualista.

El amor loco y apasionado se sustenta sobre un extremo individualismo. Más que actuar como estrategia conciliatoria entre las personas, estimula el distanciamiento y por ello, podría considerarse como una «deformación» cultural. En la pasión hacia el otro se puede llegar al desenfreno y «perder» la condición del «yo» para caer en un sentimiento de falta o carencia, muchas veces signada por una desesperación próxima a la muerte. En las diferentes cartas tituladas «El infarto del alma» queda expresada esta condición de pérdida:

Te escribo: Nunca hube de encontrar una sola palabra que te retuviera. Mi espalda es la que me infama todo el tiempo. Mi mano me obedeció con brusquedad, mis ojos se nublaron con sólo contemplarte. El barrio se hizo tosco cuando recibió tus pasos. Una pálida vidente me dijo que el abandono regía el simulacro de mis días (...) El único mundo posible es aquel que comparto contigo. Mi piel pierde su sentido si no la califica tu mano (...) Cuando tú te negaste a formar parte de mi vista, el instante en que te perdiste entre la perniciosa bruma, cuando dejaste de lado las constantes promesas, algo se trizó en el compacto universo<sup>22</sup>.

---

21 *Ibíd.*, p. 10.

22 «El infarto del alma» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *ob. cit.*, 1994.

El amor loco podría ser entendido como un desbordamiento del narcisismo que deja velada la posesión del otro basada en el deseo de afirmación del yo. Al respecto, Kristeva comenta que «el amor que llamamos *loco* se compagina sin embargo muy bien con una lucidez aguda, superyoica, feroz, aunque es el único que puede, provisionalmente, interrumpirla»<sup>23</sup>. Esta autora aclara que en el caso de los amores pasionales como los de Romeo y Julieta (yo añadiría los de Heloísa y Abelardo) está implícito el odio derivado de la posibilidad de atentar contra la integridad individual. Emerge el yo reprimido desde el proceso de subjetivación primario y su lenguaje es el signo de esa contención en donde la voz de la primera persona lo domina todo. Así, la pasión sustentada sobre el deseo reprimido implica una relación amorosa de dominación entre un dominante y un dominado.

Tal como comentaba en el capítulo anterior, en nuestra época, con la conjunción entre el matrimonio y el amor, se termina de fragilizar esa noción de unidad «en el amor». La materialidad de la pasión es breve y no puede sostener una relación impregnada de exigencias como el matrimonio. La realidad de la pareja contractual debería afirmarse entonces sobre otros sentimientos.

¿Podría pensarse que el amor es una de las máscaras culturales que se han utilizado para hacer creer que es posible trascender la individualidad y ser en el otro? Al parecer, los individuos estamos atrapados en la noción de identidad del «yo», en lo propio y no es posible desplazarse hacia el otro sin contar con una instancia ficticia como la amorosa. La verdadera armonía con el otro tendría que considerar una redimensión plural del «yo», capaz de traspasar las fronteras de la individualidad apoyada en la diferenciación de un yo —y otro— cerrada y única. El amor se basa en una actitud narcisista y en

---

23 Julia Kristeva, ob. cit., p. 1.

la idealización de la subjetividad, en un modelo. Es por ello que la noción del amor pasional, con su raíz en el amor cortesano, como posibilidad de perpetuar el paraíso perdido, se muestra utópico después de ser incorporado en la pareja nuclear.

Frente al amor loco, acrisolado por el orden cultural y reproducido constantemente en variados géneros discursivos, Eltit y Errázuriz favorecen la gestión de un sentimiento incapaz de reproducir los signos convencionales de la cultura amorosa, porque los individuos que lo ejercen muchas veces no pueden comunicar ni siquiera sus necesidades básicas. Sin embargo, el amor que ellos practican tiene sus códigos, sumamente precarios y fundados sobre gestos corporales asociados al dolor o al placer sin mayores mediaciones (ver imagen 46). Las autoras favorecen el derroche que representa el amor-pasión, pero como forma representativa de esa verdadera «sinrazón» manifestada en el amor de los pacientes del Hospital de Putaendo, porque allí es imposible sostener cualquiera de las economías relativas al amor que dicta el orden cultural.

Como contradiscurso al modelo amoroso representado por el matrimonio burgués, las autoras redimensionan la afectividad ejercida en el interior del hospital psiquiátrico, como un amor producido por la contingencia y basado en las necesidades más primarias que pueden emerger de esos cuerpos heridos (ver imagen 47). La escritora ha comentado este interés específico:

Lo que me interesaba de Putaendo era en parte esa alianza que uno llama amor, esas alianzas en las que después no queda nada, porque no tienen nada. Esa nada que había allí, la encontraba bien conmovedora porque ni siquiera había yo. Entonces, que se aliaran esos sujetos, digamos, horadados, sin fondo, lo encontraba maravilloso. Era poner toda la sociedad que hace de la pareja una empresa, en contrapunto con otras alianzas basadas en el cuerpo, no como sexualidad



Imagen 46

sino como capital. Porque el único capital es el cuerpo, no hay ningún bien más que ese cuerpo que es un valor horadado, un valor roto. Mi interés era poner esa metáfora no sobre la pareja con automóvil y casa en la playa, sino sobre la otra pareja, erial, que además no tiene hijos porque todas las mujeres están esterilizadas, sin excepción. Entonces, era el amor puro, el amor sin disyuntivas más allá del deseo porque no hay posibilidad de tener hijos. Hay un pabellón donde esterilizan a las mujeres apenas llegan y sin consulta. Eso asegura que no haya ningún conflicto a nivel sexual, pero por otra parte, el impulso sexual está bien atenuado por las drogas que disminuyen la libido. Entonces las afectividades son muy precarias, más infantiles porque el deseo está controlado. Las uniones están menos determinadas por el im-

pulso sexual, son cuestiones mucho más finas, más primarias, son muy conmovedoras, diría yo<sup>24</sup>.

Luego de observar ese universo afectivo en el cual la alianza amorosa se basa en la solidaridad de la sobrevivencia diaria, como el alimento y el cuidado físico mutuo, se tornan más palpables las contradicciones del amor privilegiado por el orden cultural. Cuando Julia Kristeva señala que los psicóticos recuerdan que las máquinas representacionales reposan sobre el vacío, porque ellos han roto con los mecanismos que permiten articular el universo simbólico, es que parece necesario repensar los parámetros con los cuales se han definido el amor y la locura. El vacío de la representación no encuentra su sentido en el ámbito de la locura. Allí la realidad inmediata se impone. En el «Diario de viaje» se describe a estos enamorados:



Imagen 47

---

24 Diamela Eltit entrevistada por Carmen Hernández, Santiago, 30 de julio de 1998.

Perdidos en distintas ensoñaciones, consumidos en un diverso delirio, se quedan sentados en el banco, aferrados a una inexplicable cercanía, conectados estrechamente por el paso de un cuchillo en el estómago que los hace el uno para el otro, pues uno y otro ya sea por la operación o por el encierro definitivo, enfrentan el fin de su especie genética (...) Pero, claro, se trata de un amor total, único, un amor loco (...) ¿Cuál es el lenguaje de este amor? (...) ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva. Después de todo los seres humanos se enamoran como locos<sup>25</sup>.

Los pacientes psiquiátricos, con sus diferentes padecimientos, representan al sujeto que ha roto con el orden cultural y básicamente con el nombre del Padre, como eje que organiza la cultura. Por su condición de anormalidad, han sido marginados del centro de la nación y condenados a la reclusión-exclusión de los espacios disciplinarios, como un castigo metafórico. Además de mostrar en sus cuerpos las marcas de las fragilidades y contradicciones del sistema, ellos encarnan esa rebeldía que caracteriza a todos aquellos individuos enfrentados a la severidad del padre simbólico —articulado con el poder patriarcal de la dictadura chilena— cuyo castigo es la orfandad, porque han sido obligados a reconstruir subjetividades precarias, contradictorias, sin ideales a que adscribirse.

---

25 «Diario de viaje» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

La capacidad de amar no parece ser una cualidad innata del cuerpo en tanto organismo, sino más bien una actividad intrínseca del «yo». Pero el amor permite introducir al sujeto en la cultura si se piensa como primer paso de identificación. La relación amorosa constituida por tres elementos: un yo enamorado, un objeto de amor y un otro idealizado, es muy importante en el proceso de subjetivación, porque el sujeto existe frente a la posibilidad de identificarse con otro ideal. Ese otro simbólico es a la vez el ideal del «yo» y en este proceso, la imagen del espejo cumple un rol importante para que se produzca la identificación.

El título del texto «El otro, mi otro»<sup>26</sup>, incluido en el libro en un lugar central, apunta a la construcción del «otro» como territorio a poseer a partir de la activación «amorosa» del proceso de subjetivación, pues para el sujeto (la identidad del «yo») conformado por una imagen especular, el otro (amoroso e ideológico) puede existir bajo dos condiciones, como afirmación o negación, es decir, en calidad de dominado o dominador porque si el otro es mi enamorado (yo lo domino) y si yo me enamoro (puedo ser dominado). Por ello, la pasión o enamoramiento propio hacia el otro soporta el sufrimiento que representa la posibilidad de perder la identidad. Sin embargo, el deseo del amor está fundado en una ilusión de complementariedad, puramente ficcional en la medida en que el «yo» no puede permitir ese atentado hacia sí mismo, sobre todo si está bien constituido culturalmente. Este proceso explica la configuración del «otro» como aquello (distinto a lo

---

26 Podría pensarse que «mi otro» es una alusión a la madre, de manera velada e inversa si se relaciona con el término en inglés «m / other», tal como lo ha acotado Julio Ortega en una entrevista realizada a la autora en la cual también le advierte que en sus novelas la madre en plural es bastante común «(mad-res, loca cosa...)». Ver: Julio Ortega. «Residencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit», en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Vol. 4, N° 14, abril-junio 1990, p. 237.

propio) a ser dominado porque representa lo que rechaza la identificación (no se deja poseer por el principio de identidad) y por ello, está condenado a ser marginado, excluido del orden cultural como el loco o el salvaje. Así, el amor se presenta como una dimensión ficcional —¿literaria tal vez?— y posible de ser concretada «amorosamente», es decir, materializada en el cuerpo, solamente en un estado de locura en el cual no existe la identidad del «yo».

A partir de esta reflexión, las autoras enlazan el otro amoroso con el otro excluido por la dictadura, debido a que en el seno de la sociedad chilena se han afianzado los modelos tradicionales relativos al orden familiar y la pareja «amorosa» que, en sus más profundos mecanismos, conllevan los parámetros de exclusión de la otredad.

«El otro, mi otro» define el proceso de subjetivación desde el amor hasta llegar a la locura. Se anuncia la imposibilidad de acceder al otro: «En todas las expresiones apasionadas yace el otro, que a la vez que lo conforta lo amenaza»<sup>27</sup>. Esto se produce por la dificultad de traspasar las fronteras del «yo». La ilusión de complementariedad que impulsa el amor es un: «deseo siamés en el que lo idéntico se complementa»<sup>28</sup>, que no puede darse pues el sujeto se encuentra «enclavado en su unidad»<sup>29</sup>. El sujeto es entonces un «Perseguidor de una alienación»<sup>30</sup>, porque ese impulso está modelado por la cultura aunque puede tener orígenes en su naturaleza biológica. La diferencia (dada por el orden cultural) «es la victimaria pues termina por resquebrajar el ilusionismo del simbólico cuerpo siamés»<sup>31</sup>. La narradora recurre a la imagen fetal en el útero

---

27 «El otro, mi otro» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.

materno como posible paraíso originario: «El sujeto sólo surge como tal en la ruptura, con la separación del otro cuerpo que es su primigenio»<sup>32</sup>.

En el seno de la familia se produce el proceso de subjetivación y la configuración del deseo por medio del lenguaje que nombra y separa. Los padres orientan las pulsiones infantiles hacia la fijación de sus propios roles para que consecutivamente puedan acceder al orden cultural: «el deseo del sujeto no es inicialmente más que aquél que sus padres le asignan inconscientemente, es decir, su propio deseo»<sup>33</sup>. El proceso amoroso primario se basa en transmitirle al niño la identificación con el «otro» ideal, o padre imaginario, para que se constituya el «yo». Según el psicoanálisis, el ingreso al sistema cultural simbólico, representado por la figura del padre (o el falo deseado por la madre), implica que la madre rompa la relación pre-edípica con el niño y se constituya como lo abyecto. Julia Kristeva reconoce que esta correlación (entre el padre imaginario y la madre abyecta) activa el narcisismo frente al vacío de la separación que implica esta transferencia, y está marcada por la fascinación del espejo. El temor frente al vacío (y camino hacia la construcción del Yo) activa al narcisismo como defensa. En *El infarto del alma* se privilegia justamente esta posibilidad de fusionar las identidades más allá de la representación del «yo», con la valoración positiva de la afectividad corporal que representa la abyección.

Pero en el seno familiar se pueden producir diferentes variantes amorosas más allá del amor-odio característico de la pareja clásica sobre la cual se ha constituido el matrimonio contemporáneo con sus diferenciaciones de roles y una pasión constantemente insatisfecha. La pareja estable puede existir a partir de un desplazamiento de funciones psíquicas

---

32 Ibid.

33 Silvia Tubert, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1998, p. 196.

capaz de activar compensaciones, como ocurre cuando se sustituye la autoridad paterna por la bondad materna y el hombre se «feminiza» mientras la mujer asume el rol del falo. Esto implicaría dejar fuera la actividad de la pasión como sentimiento privilegiado por la modernidad para investir a la pareja. Es decir, se debería renunciar a la «familiarización del amor» o la «romantización del matrimonio»<sup>34</sup>, según términos de Mires. Tal como se acotó en el capítulo anterior, al matrimonio moderno se le exigió un rol contradictorio, difícil de ser llevado a cabo a plenitud.

Esa feminización capaz de introducirse en el sistema y afectar los desplazamientos de roles, estaría representada por la materia orgánica previa a la conceptualización del lenguaje. La aventura del ser comienza con la palabra que nombra y diferencia (desde la sexualidad) a partir de límites preestablecidos que rompen: «la confusión de los cuerpos, de los fluidos»<sup>35</sup>. En este proceso aparecen las figuras de la familia: «La madre como primer cuerpo, el padre como primera ley»<sup>36</sup>. Pero ese cuerpo de la madre que representa el estado originario de la «modalidad siamesa» —o unión de la materia orgánica y sus fluidos— es negado por «el conjunto de leyes que reprimen y niegan la modalidad siamesa pues su resultado es siempre monstruoso, intolerable para la razón social»<sup>37</sup>. El «yo», frente a la separación producida por el miedo al incesto, queda solo, expuesto a ese otro que lo va a conectar con ese territorio amoroso perdido, ya sea por medio del dominio

---

34 Como reacción a la doble moral de la burguesía —que enmascarada tras el rostro de la respetabilidad, liberaba sus impulsos en la periferia prostibular—, el romanticismo rescata los valores del amor cortesano y lo naturaliza, combinando sexualidad con el amor, lo que sigue estando vigente en el imaginario social pues todavía se piensa que el matrimonio —unión contractual de base reproductiva— debe sustentarse en el amor.

35 «El otro, mi otro» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

o de la entrega: «Será su siamés o su superior. Si siamés, su enamorado»<sup>38</sup>.

Pero el verdadero siamés es la «Madre loca», aquella que ha dado «el interior de un cuerpo que ha debido enloquecer somáticamente para conseguir ampliar el trazado de sus fronteras»<sup>39</sup>. Ese cuerpo que ofrece su organicidad o estado primario, sin límites, que no es la madre como tal, es la madre sin razón, es decir, su cuerpo. En esta parte del texto deja de intercalarse el registro correspondiente a la reflexión sobre el rol de la madre, que ha venido dialogando «perversamente», y se deja un espacio para ingresar a la dimensión de la locura, comenzando con la pregunta: «¿Cuál es el otro en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo?»<sup>40</sup>.

La locura representa una otredad peligrosa para el orden cultural como posible fuente de saberes fuera de la lógica dominante. Así, las autoras se aproximan a la visión de la locura que predominaba en la época medieval y descrita por Erasmo de Róterdam como un estado de revelación. Para las autoras, el loco: «En medio del delirio se hace parte de todas las catástrofes y recibe, con la certeza que le otorga su incommensurable sabiduría, ciertas precisas iluminaciones»<sup>41</sup>. Además, este sujeto, al no contar con la identidad del «yo», es propenso al amor: «Los asilados del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, ponen en movimiento la divinidad de su amor y buscan al otro bajo la forma de un ampliado paraje de ellos mismos»<sup>42</sup>.

Dentro del espacio de exclusión estatal y legitimado por la disciplina psiquiátrica, este amor se convierte en un espejo invertido de la sociedad que los ha condenado: «Y en el encuentro construyen una escena que no puede ser sino paródica.

---

38 Ibid.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid.

42 Ibid.

Un símil extraviado, desbordado, confundido, que parece ser la ilustración resonante de la afirmación del poeta francés Arthur Rimbaud: *Yo es otro*»<sup>43</sup>. Esto se hace palpable en el deseo de alcanzar una identidad que expresan los pacientes cuando buscan la cámara para que Paz Errázuriz los fotografíe en las poses más próximas a los convencionalismos del género retratístico (ver imágenes 48 y 49). Las autoras rescatan este deseo de jugar a posar en la medida en que estos individuos representan una ruptura frente al orden cultural y se muestran amorosos respecto a los límites restrictivos de la pasión.

En este apartado, las autoras se preguntan por las causas de la locura, y entre éstas mencionan: el rechazo al orden cultural tramado por la ley, el haber sido víctimas de una pasión que los llevó a perder su identidad, o el haberse quedado en la dimensión primigenia del cuerpo materno. En cualquiera de estas opciones está presente la ruptura con el orden: «Resultaron los vencidos, los devorados en su confrontación



Imagen 48

---

43 *Ibíd.*

prematura e imaginaria con el otro (...) Enviados por la demanda de una necesidad imposible, transitan en medio de un mundo que se les ha vuelto incomprensible porque se negó a obedecer sus órdenes. Sus órdenes de amor»<sup>44</sup>. El loco representa entonces un hambre insaciable de amor, de identidad, una falta de afecto constante que los lleva a buscar esas uniones precarias.

Frente a la derrota del sujeto, el hospital psiquiátrico se alza como el signo doloroso que representa la derrota del sistema cultural y de la nación que en su afán febril de reiterar sus modelos, propicia la reproducción del error de la razón. Irónicamente la narradora describe esto: «El hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo es el resultado del triunfo de la razón, de la economía de lo racional, cuyo empeño mayor es dilucidar los límites y especialmente los límites de la



Imagen 49

44 Ibid.

propiedad»<sup>45</sup>. Para el orden cultural hegemónico, el hospital representa lo otro y, sin embargo, es un duplicado paródico de sus propios modelos que se muestran —en la pose fotográfica— como formas de confinamiento.

Si se acepta que a partir del proceso de subjetivación emerge el amor narcisista como una manera de no *caer* en la abyección representada por el cuerpo de la madre, puede entenderse que la postura de las autoras asume el carácter de contradiscurso que valora positivamente ese lugar primario, habitado antes de ingresar a la cultura. En *El infarto del alma* se hace presente esa *falta* que, además de anunciar el hambre de alimento sufrido por los pacientes reclusos, alcanza esa separación primordial. Frente a esa falta central, las autoras contraponen el derroche de la palabra polisémica y del afecto, distanciándose de los parámetros hegemónicos del orden cultural. Redimensionan así la configuración de subjetividades desde lo literario.

#### LA LOCURA Y SUS IMÁGENES

Además de reflexionar sobre la poética amorosa literaria, *El infarto del alma* dialoga con la representación tradicional de la locura. De modo similar a la estrategia empleada por Errázuriz en *La manzana de Adán*, se intenta subvertir el tráfico de signos visuales entre la cultura y la ideología de la psiquiatría que remarcó una visión tipológica de los sujetos. Contrariamente a esta objetivación, se favorece el espesor polisémico de la imagen al privilegiar la visión que los individuos tienen de sí mismos y se enfatiza: «el carácter narrativo de la palabra en un nivel más poético que descriptivo»<sup>46</sup>.

---

45 Ibid.

46 Carmen Hernández, «Paz Errázuriz. Metáforas de una nación fracturada», en *Extracámara. Revista de fotografía*, Caracas, Conac, N° 17, enero 2001, pp. 38-42.

Nelly Richard comenta que la fotografía permite el ingreso de la locura al centro del sistema cultural:

La serie de imágenes publicada en *El infarto del alma* opera un re-centramiento de lo precario que traslada sus corporalidades hacia el interior del recuadro de honor de la fotografía, corrigiendo así las asimetrías y desigualdades de las que son regularmente víctimas estos habitantes de terceros y cuartos mundos ahora favorecidos por la penetrante e incisiva mirada del arte<sup>47</sup>.

Si los sujetos se *dignifican* por medio del encuadre, es porque la mirada documental de la fotógrafa permite que domine la pose escogida por el fotografiado, es decir, deja que el sujeto *elija* o seleccione el lugar que quisiera ocupar en la centralidad y la frontalidad de una estética retratística de orden burgués.

A partir del deseo de los retratados, la fotógrafa enmarca la imagen con un borde negro, alusivo a un territorio de doble confinamiento —los espacios cerrados del manicomio y los esquemas perceptivos del álbum familiar— y selecciona el encuadre que termina por revertir el significado, tornándolo paródico porque finalmente los personajes lucen sin maquillaje las desigualdades de su condición. El vestuario se muestra discordante y en muchos casos parece más pequeño que los cuerpos a cubrir. El equilibrio corporal se tuerce por los gestos imposibles de controlar. Las parejas se muestran disparejas debido a que no pueden *simular* la supuesta armonía ambicionada por el género del álbum de familia (ver imágenes 50 y 51). La asimetría de estos *enamorado*s, que «imitan» precariamente los modelos dominantes, se extiende más allá del espacio de reclusión y se muestra como un espejo «en negativo» —según ha advertido Nelly Richard— de esa falsa ilusión de solidaridad que representa el álbum familiar y de manera más

---

47 Richard, ob. cit., p. 251.

extensiva, la nación. Finalmente, las parejas amorosas con sus diferentes poses se ubican en una dimensión ambigua, que no se ajusta totalmente a los parámetros favorecidos por la estética burguesa ni a las tipologías «científicas» de la fotografía psiquiátrica definidas sobre todo desde mediados del siglo XIX.

Se debe recordar que la evolución de la fotografía psiquiátrica, en su rol descriptivo de la patología orgánica y mental de la enfermedad, tiene sus raíces en los postulados fisonómicos basados en estudios comparativos con los animales, cuyos antecedentes se remontan a la Edad Media y al Renacimiento. Posteriormente se insertaron las observaciones corporales de las emociones según la teoría de los humores. Entre los diferentes estudios realizados a lo largo de los siglos XVIII y XIX, destaca la influencia que ejerció la perspectiva de Jean Étienne Dominique Esquirol<sup>48</sup>, discípulo de Pinel, quien valoraba la expresión facial y la estructura física de los pacientes. Sus análisis estimularon la descontextualización del sujeto a modo de un espécimen. Los retratos no tomaban en cuenta las variantes de los gestos ni el contexto. Esta mirada, que sintetizaba la representación de los individuos, contribuyó a que se expandiera una visión estereotipada de la enfermedad y a su vez, se encadenaran todo tipo de patologías alejadas de las nociones de «normalidad».

Según ya se ha comentado, desde sus inicios, en 1839, la fotografía representó el medio de reproducir fielmente la realidad y por ello, muy pronto sustituyó a la pintura: «La fotografía llegó a ser la llave de una nueva fisonomía científica durante la última mitad del siglo XIX»<sup>49</sup>. Sin embargo, no fue

---

48 Entre 1812 y 1822 se publican algunos de sus ensayos sobre psicopatologías en el *Diccionario de las Ciencias Médicas*. Posiblemente estos estudios derivados de las observaciones psiquiátricas influyeron en las especulaciones tipológicas de la delincuencia de Lombroso que, según se comentó en el capítulo anterior, tomaron cuerpo alrededor de 1876.

49 Sander L. Gilman. *Seeing the Insane*, University of Nebraska Press (1ª edición 1982) Nebraska, 1996 (1ª reimpresión), p. 164.



Imagen 50



Imagen 51

sino hasta mediados del XIX cuando la fotografía fue implementada como herramienta al servicio del estudio de la locura. Uno de los pioneros en este campo fue el doctor Hugh Welch Diamond, superintendente del departamento de mujeres del Surrey County Lunatic Asylum entre 1848 y 1858 (ver imagen 52). El mismo fotografiaba a sus pacientes como una manera de registrar la fisonomía de las enfermedades y contribuir así a definir posibles diagnósticos. También creía en el poder terapéutico de este procedimiento porque se imaginaba que podía estimular en las mujeres la necesidad de adoptar un modelo de femineidad próximo a los patrones de normalidad. Así, la fotografía se convirtió en una aliada en la representación de la locura femenina, contribuyendo a su control por medio de la fijación de estereotipos a imitar.

Tal vez la mayor manipulación de las representaciones realizadas en esa época deriven de los trabajos de Jean-Martin Charcot, considerado el primer gran teórico europeo de la histeria, porque le atribuyó orígenes psicológicos. Entre sus

terapias se encontraba la práctica de la hipnosis, que se convirtió en una suerte de espectáculo fotográfico<sup>50</sup>. Elaine Showalter señala: «Así fue como el hospital de Charcot llegó a ser un ambiente en el cual la histeria femenina fue constantemente presentada, representada y reproducida»<sup>51</sup>. Las terapias de



Imagen 52

Litografía basada en las fotografías de Hugh W. Diamond sobre cuatro fases de un caso de manía pueril (cerca de 1856)

Reproducción tomada de Gilman, 1996, p. 165.

50 En 1875, con ayuda de uno de sus asistentes, instaló un taller tipo estudio con el fin de fotografiar las distintas fases de la histeria sufridas por sus pacientes y recopiló un amplio álbum de fotografías, que fueron publicadas entre 1877 y 1880, en tres volúmenes titulados *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

51 Elaine Showalter. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Pantheon Books, Nueva York, 1985, p. 150.

Charcot rozaban la experiencia teatral. Esto se observa en las imágenes de Augustine (ver imagen 53), una de las pacientes más retratadas, cuya afectación corporal también permite reconocer la influencia de los esquemas pictóricos que en la época favorecían representaciones femeninas místicas, próximas a la sumisión. Todos estos ejemplos conforman parte de la definición de una verdadera iconografía de la locura, especialmente de la mujer loca.

El supuesto descriptivo de la fotografía de representar «fíelmente— la realidad, se prestó para verificar la verdad de muchos discursos científicos, entre los cuales se cuentan el campo policial con el registro de los delincuentes —según se anunció en el capítulo anterior— y de todos aquellos sujetos que han requerido ser identificados, ordenados y clasificados. Además de contribuir a fijar las características de la enfermedad mental, la fotografía se ha empleado como mecanismo de control bajo el pretexto del conocimiento objetivo. Sobre la historia de la locura hoy contamos con registros fotográficos más que con testimonios verbales o escritos de los pacientes. ¿A qué responde esta particular omisión de la voz de los pacientes? Showalter advierte que finalmente el



Imagen 53  
*Agustine, Supplicación amorosa*, 1878  
Reproducción tomada de Showalter,  
1985, p. 151

poder de definición del panorama de la locura ha quedado en manos de la mirada masculina<sup>52</sup>.

De manera contraria a esta tradición, Errázuriz construye «otra mirada» sobre la visión de la locura, que deja al descubierto las contradicciones de la supuesta verdad científica y de los modelos del orden familiar, debido a que sus retratados son difíciles de clasificar según los estatutos convencionales de lo normal y anormal, más aún cuando en el libro no aparecen identificados (ver imagen 54).

En este proceso de definición de un campo sintomológico la figura femenina juega un rol importante. Desde el siglo XVIII, cuando la dialéctica de la razón y la sinrazón asumen características sexuales, la sinrazón queda asociada a lo femenino y las imágenes masculinas de colérico aspecto —relacionado con la furia animal— son sustituidas por las figuras femeninas relacionadas con mitos y formas literarias. Entre estas imágenes, son famosas Ofelia, uno de los personajes de *Hamlet* de William Shakespeare, quien representa la falta de voluntad y la tendencia al suicidio. Según Elaine Showalter, la figura femenina más popular asociada a la locura romántica fue Juana La loca, también llamada Ana la Loca o Kate la Loca, según diferentes interpretaciones relacionadas con el estado melancólico.

Juana la Loca parece sintetizar varias fuentes. En Inglaterra se inspiró en un relato popular sobre una joven sirvienta que se volvió loca después de ser abandonada por su amante. Esta historia, recreada en novelas y representaciones teatrales, describía a la figura femenina con ramas secas y flores silvestres sobre su cabeza (ver imagen 55). Según Showalter: «Para los escritores románticos, Juana La loca fue una imagen palpable de la vulnerabilidad femenina y una advertencia especial de la dependencia femenina frente al afecto masculino»<sup>53</sup>.

---

52 Ver: *Ibíd.*, p. 97.

53 *Ibíd.*, p. 13.

En *El infarto del alma* el texto titulado «Juana La loca» introduce la descripción de una de las pacientes del Hospital de Putaendo y la vincula con las representaciones literaria y visual mencionadas. Esta «Juana La loca» se ubica en un lugar alejado del recinto psiquiátrico —distante del resto de los pacientes y de los vigilantes— para esperar a su amado José, quien está castigado. La voz de la narradora se pregunta si ella está loca y señala: «Lo que se puede asegurar es que si en este mismo instante se abrieran para ella las puertas del hospital y le pidieran que saliera, Juana no lo haría. Su lucha es por permanecer en el manicomio, por sobrevivir allí. Se trata de un cuerpo político»<sup>54</sup>. Las autoras le otorgan un carácter de resistencia signado por una espera que se ejerce en el interior del recinto y que está marcada por la soledad frente a los otros.



Imagen 54

---

54 «Juana La Loca», en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

El texto «Juana La loca» está precedido por «El sueño imposible», que es un testimonio de Juana, la misma paciente, cuya voz narra un sueño relativo al matrimonio y al orden familiar como situación de felicidad. Posiblemente con esto, las autoras quieren introducir el deseo de esta mujer por aproximarse a los modelos del orden burgués. En el sueño, el personaje encuentra un bebé y junto a su pareja, José, deciden asumir el rol de padres. El doctor les regala una casa:



Imagen 55

Richard Dadd: Boceto de una idea para Juana La Loca, 1855

Reproducción tomada de Showalter, 1985, p. 16.

Y me decía el médico: «Esta casa va a ser pa usted sola con su marido y va a tener ahí su guaguüta<sup>55</sup> y va a estar tranquila». Y yo le decía: «Gracias papito-doctor, ¿aquí va a ser mi casa?». «Sí, aquí mismo. Esta va a ser su casa propia y no se va a salir pa fuera». Y me regalaba de todo, todo para la casa y que yo estaba contenta<sup>56</sup>.

El sueño continúa con la descripción del matrimonio y del bautismo, que culminan con una fiesta en la cual todos se manifiestan muy contentos.

«El sueño imposible», además de introducir la voz popular con sus términos coloquiales, parece apuntar a la imposibilidad de adquirir la libertad física y mental, en la medida en que evidencia la internalización de los esquemas sociales, con las sustituciones necesarias de la figura del padre por la del doctor y el resto de la familia por los demás integrantes del espacio psiquiátrico. Existe un paralelismo entre los espacios y las estructuras sociales: el recinto de reclusión es la casa-cárcel, de la que no se puede salir y el psiquiatra es la autoridad paterna encargada de ofrecer seguridad y, simbólicamente, de devolverles el estatuto de «normalidad». Por ello, la narradora se pregunta si Juana estará loca o no, como si su locura estuviese simbolizada por el deseo de quedarse en ese hogar ficticio. Para David Sibley, la vigilancia sobre los cuerpos fue fundada como una prisión/fábrica específica y sin embargo: «se extiende más allá de esto. Como una metáfora, para el control, el panóptico insertó el poder de castigar de manera más profunda en el cuerpo social»<sup>57</sup>. El Hospital de Putaendo representa una parte de un sistema mayor diseminado en todos los espacios sociales, visible en el proceso de internalizar los mecanismos

---

55 Este es un localismo para distinguir a un bebé.

56 «El sueño imposible» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

57 David Sibley. *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West* k (1ª edición 1995), Routledge, Nueva York, reimpresión, pp. 82-83.

de exclusión. A pesar de su rebeldía, Juana La loca también ha hecho suyos estos ideales implantados por el orden cultural dominante, convirtiéndose en un eslabón más de la cadena de representaciones de la legendaria figura literaria.

Eltit y Errázuriz también intentan subvertir el vínculo tradicional entre la locura y lo femenino, y ubican la enfermedad en el orden masculino de la nación, cuyo síntoma es el privilegio de un modelo ciudadano de carácter viril, que favorece sobre todo la capacidad de expansión. Por ello, el amor como energía libidinosa razonable y femenina en su condición ideológica transgresora, es la contrapartida de los valores de la sociedad neoliberal chilena. El amor está representado por todas esas formas discursivas que se traman e interconectan, eludiendo una posible centralidad para sostener una movilidad siempre tráfuga.

#### LA ENFERMEDAD COMO CONDENA O SALVACIÓN

A lo largo de *El infarto del alma* emergen varios rostros del amor. Además del amor de pareja, se hace referencia al amor a la literatura y el amor a la enfermedad como contradiscursos de los falsos valores defendidos por el orden burgués.

El texto «El amor a la enfermedad» introduce una contradicción ideológica en una época orientada a sobrevalorar la vida a partir de una obsesiva preocupación por la salud. Para las autoras, interesadas en el cuerpo como signo político, la enfermedad representa un contradiscurso a los valores consumistas de la cultura neoliberal, propiciados por la sociedad burguesa chilena durante las últimas décadas.

El enlace entre amor y enfermedad, dimensiones aparentemente opuestas, se convierte en una gran metáfora de esa nación olvidada, cuyo rostro habita en el Hospital de Putaendo y puede romantizarse por medio del vínculo con la tuberculosis, para revertir esa imagen perversa que de esos

sujetos ha hecho la nación dominante con sus muros de reclusión y sus vigilantes.

El Hospital de Putaendo posee un doble rostro: la nación fallida o fracturada y el amor romántico. La metáfora amorosa se sustenta en la condición originaria del hospital, concebido y construido en 1940 como sanatorio para pacientes tuberculosos. Las autoras retoman esta tradición para reactivar la complicidad entre el amor y la enfermedad que simboliza el deseo de contrarrestar tanto la muerte física como la representada por el orden burgués. Para Eltit y Errázuriz, el cuerpo enfermo del tuberculoso, del loco y de la literatura, representarían el cuerpo sano de la nación que recurre al amor como una manera de vencer la muerte.

La tuberculosis despertó fantasías en el siglo pasado porque se mostraba intratable para la ciencia médica y caprichosa a la imaginación. Por sus características particulares de abatimiento y desgaste progresivo del cuerpo hasta alcanzar la muerte, fue asociada con una pasión enfermiza capaz de consumirlo todo.

Susan Sontag advierte que, en tanto enfermedad del amor, la tuberculosis llegó a adquirir dos tipos de metafóricas: «Aplicada a la muerte de alguien demasiado *puro* como para ser sexual (por ejemplo un niño), afirmaba una psicología de tipo angelical. Pero al mismo tiempo era un modo de describir una sexualidad limpia de todo libertinaje —pues éste podía ahora achacarse a un estado de decadencia o de desintegración objetivas, fisiológicas»<sup>58</sup>. La enfermedad reafirmaba la pureza, pero también justificaba la suciedad moral en la medida en que «limpiaba» la sexualidad. Porque la enfermedad se valoró positivamente, se puso de moda la tristeza y se la asoció con la sensibilidad estética. También influyó en el

---

58 Susan Sontag, *Las enfermedades y sus metáforas*, Muchnik Editores, Barcelona, 1980, p. 40.

aprecio por los viajes a lugares exóticos, asociados con climas cálidos y favorables a la salud, ofreciéndoles a los románticos motivos para evadir las responsabilidades productivas estimuladas por la sociedad burguesa. En *El infarto del alma*, las autoras reconocen la poética del amor a la enfermedad: «El amor cae sobre la tuberculosis con la avidez del rapaz sobre el dinero para construir una inestable economía afectiva centrada en la intensidad. Esa profunda intensidad entrelazada sabiamente con el sufrimiento para instaurar la incertidumbre de la causa de muerte»<sup>59</sup>.

Parte de los postulados del movimiento romántico respondía a un rechazo a los valores del capitalismo en ascenso con sus correspondientes modelos de economía que alcanzaban los diferentes estratos simbólicos de la sociedad. La narradora reconoce esta reacción: «El cuerpo romántico es pues la contrapartida del pujante y contestatario cuerpo asalariado, cuya mejor garantía es la excelencia de sus pulmones, el vigor de su faz, el olvido de toda erótica como no sea la erótica del trabajo»<sup>60</sup>. En oposición a la economía corporal, el romanticismo se concentraba en el amor como principio vital capaz de superar los impulsos productivos orientados a la acumulación material<sup>61</sup>. En este sentido, Eltit y Errázuriz reactivan esta imagen romántica para confrontarla con las políticas neoliberales de la sociedad chilena, retomando también el rol

---

59 «El amor a la enfermedad» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, en ob. cit.

60 *Ibid.*

61 Al respecto, Fernando Mires comenta: «El romanticismo, desde la perspectiva de análisis sociosexual, representa una corriente cultural y literaria que expresa, abiertamente, un malestar frente a la cultura moderna, en el mismo período en que ésta cristalizaba como tal (...) Por una parte detesta su proyecto de maquinizar la existencia, entumecer los sentidos y programar la vida. Mucho más odia su doble moral, esa sexualidad puramente genital que es reproductiva en el matrimonio y sólo placentera en el prostíbulo pero, en ambos casos, desprovista de amor». Ver: Fernando Mires, *El malestar en la barbarie*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1998, pp. 131-132.

crítico del romanticismo. El amor como exceso se convierte en contradiscurso de una ética de la economía de los cuerpos que conlleva un desplazamiento de los roles sociales y propicia los enmascaramientos.

El exceso se impone en *El infarto del alma* por medio de una estrategia que vincula la pasión con los signos de la enfermedad. De manera paralela al ensayo reflexivo, «El amor a la enfermedad» introduce un registro femenino que destaca los síntomas corporales:

Toso y te extraño. Mi pañuelo con sangre. Ah, si te llevara conmigo hasta el otro mundo, así, aferrado como mi mano a este pañuelo de hilo (...) Mi propia palidez me sobrecoje. Estoy tan pálida. Tan pálida (...) Mi cuerpo irá a la tierra menos agitado que mis manos a tu cuerpo (...) Verá que habrá un mañana, un mañana, un mañana. La noche me parece funeraria<sup>62</sup>.

Esta voz se desplaza desde los signos de la tuberculosis hacia la locura para continuar diciendo:

Enloquecí únicamente por ti (...) Te dije: «Si me dejas me volveré loca». Nadie quiso creerme, Nadie puede aceptarlo todavía (...) Me enamoro. Me arriesgo a perder mi calidad ciudadana. Ah, un día tú y yo habremos de llegar como enfermos hasta el gran cementerio del amor. Las montañas serán las carceleras<sup>63</sup>.

Se romantiza el universo afectivo presente en el hospital de Putaendo, valorando las huellas corporales como signos de rebeldía. El amor domina y se asume como riesgo anticidadano.

---

62 «El amor a la enfermedad» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

63 *Ibíd.*

Pero la tuberculosis y la locura no sólo se relacionan por el amor y sus signos corporales. Susan Sontag aclara que algunos rasgos de la tuberculosis van a fijarse en la locura, como la huida ante un mundo insoportable. Ambas enfermedades tienen en común la reclusión representada por el sanatorio. Sontag plantea que la locura hoy asume el mito secular de la autotrascendencia, relacionándose con el enaltecimiento de la pragmaticidad de nuestra época, porque representaría una ruptura con las normas establecidas. No obstante, pienso que resulta difícil comparar las metáforas de la locura producidas en el centro de los países industrializados con aquellas correspondientes a las regiones más periféricas. Sin hacer una alusión directa, Eltit distingue el sanatorio del hospicio: «El sanatorio, figura elegante de los espacios de exclusión y de reclusión, se levanta contra el hospicio, lugar de bastardía del flagelo enfermo de la pobreza»<sup>64</sup>. El sanatorio representa el triunfo del amor como errancia del deseo. Pero el mito de esta enfermedad, que sobrevivió casi por dos siglos afirmando impulsos subversivos, desapareció después del triunfo de la ciencia que determinó su origen viral y encontró el medicamento para su cura (la estroptomicina), en 1944. La enfermedad dejó de ser un capital amoroso:

la enfermedad será nuevamente el estigma y el deshecho. El amor será desde ese momento contradictorio con la enfermedad (...) Con el desprendimiento del cuerpo tuberculoso del escenario social, adviene un insaciable apego al cuerpo productivo, a los sentimientos regulados, al completo sedentarismo del deseo.

Con esta reflexión se advierte que el amor y la enfermedad han sido víctimas de la excesiva razón burguesa.

---

64 *Ibíd.*

Así como la vestimenta marca los cuerpos en diferenciaciones de género con sus respectivos encadenamientos simbólicos en el imaginario social, según comentamos en el capítulo anterior, la enfermedad también se ha convertido en un mecanismo de identificación en negativo: «Tanto el vestido (la prenda externa del cuerpo) como la enfermedad (una especie de decorado interior del cuerpo) se volvieron tropos por nuevas actitudes ante el propio ser»<sup>65</sup>.

La enfermedad mental está basada en la construcción del «otro» como algo distinto. Pero desde la Edad Media hasta nuestros días esta condición se ha desplazado para quedar solamente signada por la separación que ejerce su propia disciplina. Desde el siglo XVIII, la locura quedó condenada a mirar hacia sí misma, obligada a abstraerse de sus conexiones con lo social. Foucault señala: «Desde entonces la locura forma parte de todas las debilidades humanas y la demencia es sólo una variación sobre el tema de los errores de los hombres»<sup>66</sup>.

Cuando Philippe Pinel liberó a los encadenados de Bicêtre, en 1793, se inauguraba una época humanista en la medida en que se brindaba dignidad a esos hombres y mujeres marginados y reclusos como animales. Pero se fueron entretejiendo contradicciones insalvables, como la libertad que constriñe a unos con el fin de proteger a otros. Así, el enfermo y sus circunstancias de encierro ejemplifican las contradicciones universalistas de la modernidad. Al respecto, Foucault comenta:

La sociedad burguesa, por los mismos conflictos que han hecho posible su enfermedad, no está hecha a la medida del hombre real; que es abstracta en relación al hombre concreto y a sus condiciones de existencia; que continuamente pone en

---

65 Susan Sontag, ob. cit., p. 44.

66 Michel Foucault, ob. cit., p. 91.

conflicto la idea unitaria que se hace del hombre y el status contradictorio que le otorga. El enfermo mental es la apoteosis de ese conflicto. Y si por el mito de la alienación mental, se lo expulsa a los límites exteriores de la ciudad, es para no ver en él la escandalosa expresión de sus contradicciones, que han hecho posible su enfermedad, y que constituyen la realidad misma de la alienación social<sup>67</sup>.

La visión tradicional de la patología clásica concibe la «anormalidad»<sup>68</sup> como un estado puro capaz de cristalizar en la enfermedad y conllevar la alienación. Contrariamente, Michel Foucault cree que la alienación se ubica en el primer lugar en esta cadena, para dar paso luego a la enfermedad con su determinación de anormalidad: «no se está alienado porque se está enfermo, sino que en la medida en que se está alienado, se está enfermo»<sup>69</sup>. Se ha juzgado la relación normal/anormal a partir de una visión esencialista y restringida de las condiciones de la enfermedad que ha excluido la alienación social, como si el sujeto fuese un ente meramente biológico.

El enfermo mental representa varios niveles de alienación. El primero está constituido por las condiciones que hacen posible la enfermedad, si se piensa que ésta es una forma de in-

---

67 Ibid, p. 116.

68 En el estudio de las enfermedades mentales se han aplicado criterios de la medicina somática con el diseño de una patología general que abarca tanto lo orgánico como lo mental. Aunque esto ha sido más o menos superado al considerar la reacción del organismo a los estímulos del mundo exterior, aún se ve en la personalidad un universo cerrado que contiene en sí las medidas de lo normal y anormal. Estas diferenciaciones pueden ser planteadas por la medicina orgánica, según definiciones estructurales y funcionales que permiten determinar las respuestas del organismo frente a la enfermedad. Pero en psiquiatría, esta distinción es más difícil de precisar pues en la reacción del individuo deben considerarse todas las implicaciones simbólicas relativas al medio social. Lo anormal puede definirse a «posteriori», como derivación de la enfermedad en su condición de proceso fallido de adaptabilidad funcional.

69 Michel Foucault, ob. cit., p. 115.

hibición generalizada producida por una reacción de defensa patológica ante una situación de conflicto que se manifiesta en perturbaciones funcionales. La enfermedad, como incapacidad de gobernar las contradicciones de las condiciones de existencia, aliena al enfermo. Éste no puede reconocerse como sujeto porque está expuesto a transformaciones temporales, espaciales e intersubjetivas que determinan una realidad de un tiempo sin diferenciaciones, de medidas proporcionales desestabilizadas, de distanciamiento del otro y de la experiencia del propio cuerpo. El enfermo ve a las personas como extraños, porque para él han perdido su condición de posibles interlocutores. La enfermedad requiere así de la intervención de dos contradicciones: social y subjetiva.

El segundo nivel de alienación se produce cuando el enfermo percibe en sí la enfermedad como una extrañeza y él mismo se aliena. Un tercer nivel estaría conformado por la alienación que ejerce la sociedad frente al enfermo con todo su sistema disciplinario. La sociedad excluye la enfermedad porque no se reconoce en este supuesto «mal» y el enfermo se siente marginado a pesar de las estrechas relaciones existentes entre su mundo simbólico y las estructuras sociales que lo conformaron como sujeto enfermo. Esta visión sobre la enfermedad que afecta al individuo y lo distancia de lo social, es una contradicción de la propia disciplina. Se intenta curar la enfermedad sin tomar en cuenta que los propios preceptos del campo implican la alienación, de igual modo sucede con imposición de la nación moderna y en particular, con el proyecto nacional chileno.

#### EL HOSPITAL PSIQUIÁTRICO: METÁFORA DE LA NACIÓN

Después de funcionar alrededor de 28 años como sanatorio broncopulmonar (entre 1940 a 1968), el sanatorio de

Putando reorientó su funcionamiento hacia la atención de problemas mentales. Este recinto emplazó en una extensión de aproximadamente 30 hectáreas al borde de la cordillera, porque aseguraba el disfrute de un clima seco. Su amplia superficie edificada, del orden de los 18.000 m<sup>2</sup>, se distribuyeron en una estructura cruciforme conformada por 4 alas de tres pisos, cuyo diseño permitía una equilibrada recepción de la luz a toda la estructura (ver imágenes 56, 57 y 58). Pero,

El sanatorio cambió de signo con la violencia de cualquier guerra territorial. De sanatorio en manicomio. La indigencia pulmonar fue sustituida por la inopia mental, la alimentación especial por la especialización de los fármacos, el libertario romántico ensueño amoroso por la camisa de fuerza ante este prohibido, ininteligible delirio (...) sitio definitivo de clausura, hospital maldito, impuesto y terror de las mentes trabajadoras (...) El Estado no se rindió ante la seducción de estos cuerpos y les impuso toda su reglamentada naturaleza hospitalaria<sup>70</sup>.

Como recinto de reclusión, y por lo tanto de exclusión, el hospital puede ser entendido como una metáfora de la nación, de modo similar al rol que asumen la plaza pública en *Lumpérica* y el prostíbulo La Jaula en *La manzana de Adán*.

En este hospital hay muchos sujetos identificados como N.N.<sup>71</sup>, lo que quiere decir «sin identidad» o sin identificación civil, procedentes de diferentes partes del país y generalmente sin familia. Tal vez por la gran falta que los marca, estos sujetos quieren ser retratados cuando perciben una persona con una cámara, según experimenté personalmente cuando visité el lugar en 1998. En ellos, el orden se

---

70 «El amor a la enfermedad» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

71 Estas siglas pueden representar ningún nombre pero también se pueden asociar a nadie o nada. Se emplea tal vez inconscientemente la letra «N» como sentido de negación.



Imagen 56

Hospital de Putaendo. Fotografía exhibida en la oficina de la Dirección de la institución.

Reproducción realizada por María Ignacia Cabrera durante la visita realizada en julio de 1998.



Imagen 57 e imagen 58

Vista lateral y central de la fachada del Hospital de Putaendo

Fotografía realizada por María Ignacia Cabrera durante la visita realizada en julio de 1998.

muestra como una muñeca que asume el carácter de lejano asidero para no perderse totalmente, y por ello se recurren a los lazos representacionales como el llamado a la «mamita», que se repite constantemente cuando llega algún visitante. Es el lugar de la carencia.

Recordemos que a principios del siglo xx desaparecen las casas de confinamiento como centros de agrupación de indigentes, para quedar destinadas a la reclusión de los enajenados mentales. En el sanatorio moderno la locura encuentra su libertad, pero también su soledad porque se hace específica en la medida en que se enfrenta a la razón como pura negatividad. Con el nacimiento de una naturaleza teórica y el espacio

concreto del asilo, la locura cuenta con un espacio propio. Sobre este desplazamiento de la locura desde el ámbito filosófico al científico, Foucault señala:

...la explicación teórica coincide con una doble proyección: la de la enfermedad por el enfermo, y la de la supresión de la enfermedad por el médico. Las enfermedades de los nervios autorizan las complicidades de la cura. Todo un mundo de símbolos y de imágenes va a nacer, donde el médico con su enfermo, va a inaugurar un nuevo diálogo<sup>72</sup>.

En manos de la ciencia, la locura pierde su misterio relacionado con el discurso de un «otro» enajenado de lo social, proscrito por no ajustarse a los valores morales. La locura es asumida sólo como enfermedad mental por influencia de la visión clásica que centró el conocimiento en la voluntad del hombre.

A pesar de la intención meramente científica de abordar la enfermedad, la práctica del confinamiento no ha perdido del todo su origen «domesticador» como medio de conservación del orden. *El infarto del alma* también cuestiona esta condición ordenadora y de castigo. En el texto «Diario de viaje», que relata la llegada de Eltit y Errázuriz al psiquiátrico, la narradora comenta: «Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos»<sup>73</sup>. Esta dualidad representa la tensión característica de esos espacios disciplinatorios, donde los personajes asumen su rol pero no totalmente convencidos de la supuesta «verdad» que representan. Esa dualidad también alcanza al mundo representacional de la pareja y a la construcción de la

---

72 Michel Foucault. Historia de la locura en la época clásica, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1ª reimpresión 1994, 1ª edición en español FCE, 1967, Tomo I, p. 320.

73 «Diario de viaje» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

subjetividad, como el «yo» constantemente expuesto a un proceso de reconocimiento personal y colectivo.

El hospital es el escenario teatral en donde se juegan roles según un guión previamente escrito —que incluye al paciente— sobre una fe científica que finalmente se muestra insatisfactoria, pues no aborda ampliamente la estructura de la enfermedad. La narradora señala:

Sin la menor discordia, me satisface dejar atrás a ese cuadro humano que ha escogido representar una de las funciones más complejas como es la de guardianes el encierro psiquiátrico. Ellos son los celadores de ese misterioso desorden simbólico que toda la esplendorosa ciencia médica aún no logra descifrar<sup>74</sup>.

Así, las autoras no participan de ese cruce simbólico que se produce dentro del hospital; se mantienen al margen.

Pero también el hospital representa el lugar de la alianza entre el amor y la locura: «Putando, lugar de encuentro de dos formas sociales en las que se establece el naufragio del sujeto; lo físico y lo mental, espacio de confrontación de dos miradas colectivas divergentes: una mirada teñida de condescendencia inducida por la simbología amorosa, la otra, inflexible ante el delito de la no pertenencia»<sup>75</sup>. Así, de la trayectoria histórica del hospital de Putaendo, las autoras rescatan el amor: «¿qué lugar común reaparece en el hospital siquiátrico del pueblo de Putaendo?: El amor. Reaparece el amor en las siluetas menos esperadas, menos refinadas por el actual deseo de la cultura, abriéndose paso a través de la pasividad de los fármacos; todo ese amor parapetado en la nebulosa descompaginada de las mentes (...) Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro. Ellos aman sólo por la

---

74 *Ibíd.*

75 «El amor a la enfermedad» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *ob. cit.*

necesidad atávica de amar»<sup>76</sup>. *El infarto del alma* se presenta como un libro circular que va a apuntar en todas sus salidas al amor, un amor que debería ser la base de una posible nueva nación y que fuese capaz de revertir los signos negativos en positivos, representados por la enfermedad.

Después del texto «El amor a la enfermedad» se suceden dos de los registros de «El infarto del alma» afirmando la importancia de la subjetividad y del cuerpo. La estructura simétrica organizada secuencialmente como contrapunto, según se ha comentado, privilegia la voz del amor de la contingencia: «Los adinerados habitan lejos de mi casa en un impresionante mundo cúbico y guardan en un tallado frasco de cristal sus monedas de plata. Se ven bellos detrás de los cristales de armiño. Pero el torso de mi amado es mil veces más apuesto»<sup>77</sup>.

*El infarto del alma*, como metáfora de la nación, introduce una amplia crítica sobre esa «propiedad» —representada por los límites del individualismo y la economía— que se atribuye para sí la condición de normalidad y es incapaz de ver su propia locura. Con esta imagen de insania, Eltit y Errázuriz intentan develar que el autoritarismo dictatorial se ha «internalizado», convirtiéndose en un imaginario hegemónico desde el período de la Transición hasta nuestros días. La realidad evidencia que las relaciones sociales derivadas de un pensamiento patriarcal, como sucede con la sociedad chilena neoliberal, resultan contradictorias porque fomentan nociones de universalidad sobre leyes que sostienen diferencias discriminatorias, bajo obligaciones de trabajos muchas veces alienantes y presiones de una vida cotidiana desenvuelta en espacios cada vez más reducidos. El ciudadano está expuesto a constantes luchas para poder adaptarse a realidades que lo objetualizan constantemente como elemento económico, productivo, jurídico, y

---

76 Ibid.

77 «El infarto del alma» en Diamela Eltit y Paz Errázuriz, ob. cit.

que deja de reconocerlo en tanto «hombre», aunque su figura está en la base de todos los estamentos de la nación. Así, sobre un discurso abstracto acerca de la humanidad es que se generan los primeros niveles de alienación social que contribuyen a crear las distancias sociales entre los individuos.

Pero *El infarto del alma*, como se ha comentado, introduce ese otro rostro amoroso de la nación, representado por solidaridades más libres frente a los modelos cerrados y restrictivos, y fundadas sobre un exceso afectivo que valora la abyección como cuerpo no representacional (ver imágenes 59 y 60). Esta nueva utopía diseñada por Eltit y Errázuriz apunta a revisar nuestros imaginarios sociales, incluyendo el mundo del arte y la literatura, con su respectiva falsa ilusión de un sujeto, de una comunidad o de una nación, conformados como identidades fijas. Las exigencias cada vez mayores de los roles asignados por lo social obligan a asumir nuevas definiciones del «yo», porque está constantemente sometido a influencias externas e internas, con el fin de adecuarse a las fuerzas que lo mueven. El reconocimiento de esa movilidad, representada por el loco, puede alcanzar el mundo representacional y ampliar así sus geografías restrictivas y reductoras.

La idea de comunidad nacional acrisolada con las ilusiones de la modernidad, ha mostrado sus contradicciones. Renato Ortiz aclara esta situación cuando comenta que

es el resultado de un doble movimiento, la desterritorialización de los hombres y su reterritorialización en el ámbito de otra dimensión. Su existencia es, por lo tanto, *precaria*, y debe ser reelaborada constantemente por las fuerzas sociales. Lejos de ser algo acabado, definitivo, la identidad nacional exige un esfuerzo permanente de reconstrucción<sup>78</sup>.

---

78 Renato Ortiz, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1996, p. 84.



Imagen 59



Imagen 60

Se deben incluir los intereses de aquellos grupos diversificados y poco privilegiados con el fin de producir sentido a partir de una conciencia de las diferencias, evitando propiciar las desigualdades y jerarquías de exclusión, como ha sucedido en Chile a lo largo de los últimos treinta años.



## CONCLUSIONES

### EL TRAVESTISMO COMO ESTRATEGIA DE INSUBORDINACIÓN

LOS TRABAJOS de Diamela Eltit y Paz Errázuriz representan la urgencia y emergencia de una nueva postura literaria en el campo cultural chileno pues se circunscriben en una lucha discursiva —que asume la complicidad entre palabra e imagen como «insubordinación»— orientada a reconstruir el sentido del lenguaje, en un momento histórico marcado por el resquebrajamiento de modelos de ciudadanías y de nación. Este período, considerado como Post-Golpe, incluye la etapa de la dictadura de Augusto Pinochet y la consecutiva etapa de transición política (desde 1973 hasta nuestros días). A lo largo de estos treinta y seis años se han sostenido políticas representacionales conservadoras, sustentadas en la reactivación de modelos de subjetividades de fines del siglo XIX, según se ha comentado anteriormente. La diferencia entre la dictadura (1973-1989) y la Transición (1989-2009) es sólo de grado, pues la ideología dominante inicial, impuesta por medio de

estrategias abiertamente autoritarias, posteriormente dio paso a un imaginario hegemónico, consolidado por medio de un proceso de internalización de las normas<sup>1</sup>.

Durante este período se han tramado tensiones culturales muy diversas, entre las cuales se encuentran algunos contradiscursos —inicialmente aglutinados bajo la figura de la «Escena de avanzada»— que han intentado contrarrestar las estrategias autoritarias del discurso oficial. Frente a las políticas del olvido instauradas desde el seno del poder dominante, como una manera de negar la violencia, emergieron voces conscientes de su particular y difícil rol político pues debían superar el silencio por medio de un lenguaje capaz de escamotear la censura y a la vez, contener el espesor de esa realidad negada.

Los planteamientos de Diamela Eltit y Paz Errázuriz forman parte de esa urgencia tramada sobre el deseo de reconquistar el espacio de la memoria del cuerpo nacional que ha quedado fuera de la historia. Son los cuerpos de los desaparecidos políticos pero también de todos aquellos sujetos condenados al silencio por su condición social, sexual, política y de

---

1 La sociedad chilena continúa mostrándose conservadora aunque durante el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2005) se activaron una serie de cambios, como reformas constitucionales, la creación de nuevas leyes (como la Ley de divorcio) y se han implementado algunas medidas para subsanar las injusticias cometidas durante la dictadura. La dificultad de enjuiciar a Augusto Pinochet reveló la resistencia de ciertos grupos que ostentan el poder para revisar el pasado y redimensionar el modelo neoliberal. Con el gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010) se impulsaron iniciativas significativas, como la creación del Sistema Intersectorial de Protección Social. Sin embargo, para los sectores más progresistas y preocupados por la dinámica social, continúa vigente el reto de recuperar la memoria y activar ciertas reivindicaciones que representen una mayor equidad en las relaciones entre las diferentes capas de la población. Esto implicaría impulsar una reforma constitucional que incorpore el derecho a la educación, al trabajo, a la tierra y al voto (este último aspecto es especialmente sensible para los chilenos que residen en el exterior desde la dictadura).

clase, como las mujeres, los travestis y los locos, figuras articuladas históricamente a signos de desigualdades.

A pesar de abordar códigos distintos como lo son la palabra y la imagen fotográfica, Eltit y Errázuriz coinciden en asumir un compromiso con el desenmascaramiento de los códigos del arte que, especialmente en el contexto chileno, han estado al servicio de representaciones de poder. Los tres trabajos abordados en este ensayo: *Lumpérica*, *La manzana de Adán* y *El infarto del alma*, representan una insubordinación frente al olvido a partir de una revisión de los códigos imperantes en el campo cultural, como son el canon literario y el canon fotográfico, adscritos a formas narrativas unidireccionales. Así, ambas autoras trabajan en los límites de la ciudad letrada. Recurren a sus modelos editoriales pero a la vez, desean poner en cuestionamiento sus modelos representacionales orientados a fijar subjetividades.

A partir de una primera revisión de los modelos de ciudadanías, ambas creadoras comienzan a abordar los signos del margen bajo una perspectiva política que desmonta las estrategias del orden de los signos, porque aquellas formas consideradas no-ciudadanas muestran los quiebres de los modelos reconocidos como ejemplares. En la medida en que estas autoras dejan al descubierto las trampas del lenguaje, también desenmascaran los modelos con sus máscaras travestidas. Un eje común a estos tres trabajos es la alusión violenta de la ruptura del orden burgués con su consabida estructura familiar y la afirmación de nuevos roles en los cuales los lazos interrelacionales o afectivos se afirman por medio de la precariedad. Los tres trabajos estudiados aluden a esa mayor efectividad afectiva que se propicia en los intersticios sociales.

El título de este trabajo apunta a la emergencia de una nueva postura literaria de «insubordinación» en tanto la fotografía presta sus imágenes a la discursividad representada por la palabra, creando así una complicidad que favorece

ampliamente el campo representacional de la escritura, caracterizada por el formato del libro y su condición narrativa. No sería errado plantear que también se favorece una nueva postura fotográfica, pero las amplias referencias a los distintos géneros del campo escritural —el ensayo, la poesía, las anotaciones académicas, la carta, la crónica, el testimonio— terminan favoreciendo lo literario, contribuyendo a desenmascarar algunos modelos de subjetividades favorecidos por el canon y a la vez, activando connotaciones más abiertas e incluyentes.

Como se ha comentado, *Lumpérica*, la primera novela de Diamela Eltit, representa el deseo de traspasar las fronteras de la palabra escrita para acceder al cuerpo como territorio dominante, en una reflexión marcada por la necesidad de representar el proceso mismo de gestación de la producción literaria. Y aunque la propia escritora haya reconocido en alguna oportunidad que *Por la patria* es su trabajo más reflexivo con relación al canon literario, y específicamente de la novela, es indudable que *Lumpérica* recoge un sentimiento ruptural más decisivo, representado por el quiebre de todos los elementos constitutivos de este género, puesto que la indefinición marca a los personajes, al narrador, al tiempo y al espacio. Posiblemente este proceso escritural debe mucho a una reflexión entroncada con las experiencias no literarias o paraliterarias —como lo fueron las intervenciones colectivas ejercidas con CADA y sus acciones corporales individuales aglutinadas bajo el título *Zonas de dolor*— que permitieron redescubrir o repensar la representación del cuerpo dentro de la escritura, marcando así la preferencia por algunas soluciones que van a ser determinantes en todos los trabajos sucesivos de esta escritora.

A partir de *Lumpérica*, en las obras posteriores de Eltit van a ser constantes la alusión al proceso escritural, la introducción de voces periféricas, de gestos y elementos asociados

a una materialidad corporal marginal y de recursos, como la reiteración próxima a una metaforización encadenada y la tipografía disciplinadora. Todo esto se orienta hacia la necesidad de representar el deseo y el placer tanto del cuerpo como de la escritura que sufren las restricciones de los lineamientos del canon.

La trayectoria de Paz Errázuriz presenta un particular giro cuando realiza *La manzana de Adán* conjuntamente con Claudia Donoso, y aunque los textos se centran en el carácter documental del testimonio, se percibe el deseo de ampliar las posibilidades representacionales de la fotografía como de la escritura, ofreciendo la tensión entre las autorrepresentaciones de los sujetos marginados como las miradas de las autoras.

Estos dos trabajos representan además los conflictos de producción artística sufridos por las creadoras durante la dictadura y por ello, se muestran como proyectos sujetos a variadas experiencias antes de concretarse definitivamente en el formato del libro.

Ambas autoras se unen reflexivamente para realizar *El infarto del alma* después de haber abordado de manera individual algunos aspectos simbólicos claves del quiebre de la configuración del campo cultural y de la nación. Este libro sostiene las premisas planteadas en *Lumpérica* y en *La manzana de Adán*, pero amplía su campo de reflexión hacia las políticas neoliberales que caracterizan el período de la Transición democrática (desde 1990) con la promoción del consumo material. Como contradiscurso, *El infarto del alma* favorece el exceso representado por el «amor loco» y además de cuestionar ampliamente los modelos representacionales burgueses, reafirma la feminización de la escritura. En estos tres trabajos queda establecida la necesidad de revisar los estatutos culturales y a la vez, proponen soluciones más abiertas y esperanzadoras sustentadas en el placer del lenguaje que se muestra en constante fluctuación. El goce de la palabra como el goce de

las imágenes que se expanden en significados, prometen posibilidades más generosas para diseñar nuevas maneras de representar la realidad.

El cuestionamiento dirigido a mostrar los quiebres de la nación, ya sea por medio de las metáforas de lo femenino, del travestismo o de la locura, conducen hacia la contemporaneidad chilena sustentada sobre políticas económicas neoliberales en las cuales la experiencia del dolor no cabe dentro del intercambio simbólico. El valor cada vez más orientado hacia el conocimiento —por sobre el trabajo como escala de medida— ha ido objetivando el cuerpo convirtiéndolo en dato útil dentro del sistema. Contra este reduccionismo, Eltit y Errázuriz asumen una postura contradiscursiva y despojan los signos de sus entramados para dejar al descubierto los cuerpos con sus heridas. Una primera lectura puede orientarse hacia la reivindicación de los márgenes, pero ésta va acompañada por un segundo nivel representacional que apunta hacia aquello que parodian esos cuerpos en su intento constante de ingresar al centro del sistema simbólico, desestabilizando la supuesta lealtad de sus imágenes.

Frente a la doble moral de la sociedad chilena con sus enmascaramientos, Eltit y Errázuriz proponen un «travestismo que abarca todos los órdenes como estrategia discursiva». Esta postura comienza con sus propios roles como sujetos creadores y por ello, un primer nivel se orienta hacia el travestismo del lenguaje para continuar metafóricamente con un desplazamiento de las subjetividades y de la nación. En otras palabras, estas autoras se han propuesto subvertir los códigos tradicionales para que muestren sus fisuras en una acción similar a la producida por la imagen del espejo que devuelve una imagen invertida.

El destierro del dolor con su memoria conlleva a repensar la producción de signos y por ello, Eltit y Errázuriz se proponen la tarea de recobrar una manera de nombrar que no

sostenga los viejos modelos rechazados y que tampoco afirmen los nuevos más orientados al consumo inmediato, lo cual puede ser entendido como resistencia o insubordinación ante las economías del deseo tramadas por los valores del sistema de mercado. El sentido adquiere forma desde la reeducación de la lengua tradicional, pero llevada a una máxima tensión de sus modos de decir, hasta un estado prelingüístico, favoreciendo la huella y el espesor del cuerpo en su materialidad cada vez más incomprensible para la racionalidad instrumental. Es la densidad de la metáfora la que permite abordar la memoria desde una perspectiva «nueva» u «otra» que no reproduzca las categorías privilegiadas por el campo cultural chileno.

En ambas autoras se evidencia la desintegración de los modelos prefijados para dar paso a una identidad múltiple, y contrariamente a algunas posturas que pueden ver este reconocimiento como una crisis del proceso de subjetivación, favorecen críticamente esta circunstancia para contrarrestar los mecanismos homogeneizadores del poder autoritario. La desrepresentación del sujeto contribuye a repensar la ciudadanía, en tanto se pone en crisis el sistema simbólico con sus categorías binarias, que metafísicamente marcan un destino biológico en lo femenino y masculino para extenderse a la separación entre el bien y el mal, reproduciendo geografías de exclusión de lo «propio» frente a lo «otro».

Los trabajos de ambas autoras pueden asociarse a la crítica feminista orientada a examinar la producción misma de los relatos. En este sentido, el sujeto femenino asume la escritura como un espacio propio —marcado por la diferenciación histórica— y no sólo como un instrumento del poder central y por ello, se reapropia de los signos para reconstruir un discurso capaz de rearticular la experiencia social chilena desde aquella zona signada por el margen. En esta nueva propuesta estética, la periferia, además de representar las voces marginadas de la

historia, incluyendo las de las mujeres, actúa como lugar simbólico de un discurso autorreflexivo de su propia condición, consciente de su rol político travestido dentro del sistema. Por ello, frente a la economía discursiva —asociada también a la ideología burguesa— Eltit y Errázuriz favorecen la postura derridiana de la pluridimensionalidad del pensamiento simbólico, como una manera de disminuir las distancias de la representación y aproximar el cuerpo a la palabra.

Así como ha quedado demostrado que la política representacional dominante se activa en los márgenes: en el mundo de la subjetivación, de la familia fracturada y del dolor corporal, las autoras comienzan a reconstruir el sentido por la materia prima del cuerpo que representa lo privado e implica la transgresión. Al valorizar el carácter periférico de lo femenino como lo no-androcéntrico, se tiende a crear un campo simbólico más incluyente en la medida en que se muestra como discursividad más integradora frente a la tradición logocéntrica patriarcal. El deseo de la fuente materna que se ha desterrado es retomada como lengua política a trabajar en sus propios intersticios, desestabilizando al poder central y, a la vez, amalgamando los distintos saberes.

Los tres trabajos estudiados apuntan a rearticular la experiencia del lenguaje, de la subjetividad y de la historia, y de manera muy particular, a repensar las políticas representacionales de la nación chilena y del territorio latinoamericano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE ARAYA, Guadalupe (1998). «Ocupación y resistencia», Juan Castillo. *Te devuelvo tu imagen*. Santiago de Chile. Galería Gabriela Mistral, Departamento de Programas culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación. pp. 10-25.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español.
- ARRATE, Marina P. (1993). «Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela Eltit», en Juan Carlos Lértora (editor): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, pp. 141-154.
- BAJTIN, Mijaíl (1986). «Literatura, cultura y tiempo histórico», *Textos y contextos*, vol I, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 285-296.

- (1995). *Estética de la creación verbal*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 6ª edición en español.
- BARTHES, Roland (1998). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 5ª reimpresión.
- BARTOW, Joanna R. (1998). *Diamela Eltit's Lumpérica: Performance Beyond Testimonio?*, Work in Progress, Prepared for delivery at the 1998 meeting of the Latin American Studies Association, Chicago, Illinois, The Palmer House Hilton Hotel, 24-26 de septiembre, 12 pp.
- BERL, Emmanuel (1973). *Muerte de la moral burguesa*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade.
- BERTHOLD, Margot (1974). *Historia social del teatro*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Vol. 2.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre (1979). «Primera parte. Culto de la unidad y diferencias cultivadas. La definición social de la fotografía», *La fotografía un arte intermedio*, México D.F., Editorial Nueva Imagen.
- (1990). *Sociología y cultura*, México D.F., Editorial Grijalbo.
- BRITO, Eugenia (1994). *Campos minados*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2ª edición.
- BROOKS, Peter (1993). *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BRUNNER, José Joaquín (1994). *Bienvenidos a la modernidad*, Santiago de Chile, Grupo Editorial Planeta.
- BURGOS, Elizabeth (1994). «Diamela Eltit. Palabra extraviada y extraviante», *Quimera, Revista de Literatura*, Barcelona, Vol. 123, pp. 20-21.
- BURGOS, Fernando y FENWICK M.J. (1994): «L. Iluminada en sus ficciones: Conversación con Diamela Eltit», *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, Cranston, Vol. 40-41, pp. 335-366.

- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the discursive limits of «sex»*, Londres, Routledge.
- CADA (Colectivo Acciones De Arte) (1979). «Fundamentación», *Para no morir de hambre en el arte*, Santiago de Chile, octubre 6 pp. (inédito).
- (1979). «Imaginar esta página completamente blanca», *Revista Hoy*, Santiago de Chile, N° 115, Año III, 3 al 9 de octubre, p. 46.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1998). «Construir al salvaje / construir la nación. Alteridades conflictivas en el proceso de representación de la nación venezolana en el entresiglo XIX-XX. El papel de la fotografía», *Actualidades*, N° 8, Caracas, Fundación Celarg, noviembre, pp. 69-83.
- CASTRO-KLARÉN, Sara (1993). «Escritura y cuerpo en *Lumpérica*», en Juan Carlos Lértora (editor): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, pp. 97-110.
- COMPAGNON, Antoine (1990). *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- DE CERTEAU, Michel (1993). *La escritura de la historia*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2ª edición.
- (1995). *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1ª edición en español.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1978). *De la gramatología*, México D.F., Siglo XXI Editores, 2º edición en español.
- DÍAZ, Gonzalo y Justo Pastor Mellado (1981). (*Modus Operandi*) *Acuerdo de Mayo (Díaz. Mellado). Protocolo 1*, Santiago de Chile, Edición Gonzalo Díaz y Justo Pastor Mellado (la paginación es arbitraria e impar, desde 000573 a 000617).
- DITTBORN, Eugenio (1977). *Eugenio Dittborn: resoluciones gráficas y pinturas*, Santiago de Chile, Galería Época.

- (1987). «Para la foto, listos», *Paz Errázuriz, El combate contra el ángel*. Fotografías, Santiago de Chile, Galería de la Plaza s.p.
- DONOSO, Claudia (1990). «16 años de fotografía en Chile. Memoria de un descontexto», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 1 N° 2, noviembre, pp. 28-32.
- DONOSO, Claudia y Paz Errázuriz (1989). «Introducción», *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Galería Ojo de buey s.p.
- (1990): *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Editorial Zona, septiembre, 132 pp., ilus. blanco y negro.
- DORFMAN, Ariel (1989). «El Estado y la creación intelectual. Reflexiones sobre la experiencia chilena de la década de los setenta», Pablo González Casanova (coordinador), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México D.F., Siglo XXI.
- ELTIT, Diamela (1982). «Socavada de sed», *Ediciones CADA* Santiago de Chile, CADA, agosto, p. 6.
- (1983). *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco.
- (1989). *El padre mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (1991). «Las batallas del coronel Robles», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Año 2, N° 4, noviembre, pp. 19-21.
- (1991). *Vaca sagrada*, Buenos Aires, Planeta.
- (1993): «Errante, errática», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, pp. 17-25.
- (1994). *Los vigilantes*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- (1995). *Por la Patria*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1ª edición 1986, 2ª edición.

- (1996). «Construcciones Nómadas», *Nomadias*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio y Universidad de Chile, N° 1, Año 1, diciembre, pp. 25-31
- (1996). *El cuarto mundo*, Santiago de Chile, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1ª edición 1988, 2ª edición.
- (1997). «Diálogos», *El Mercurio (autor de la semana en la Web)*, Santiago de Chile, 9 de marzo.
- (1997). «Las dos caras de La Moneda», *Nueva Sociedad*, Caracas: N° 50, julio-agosto, pp. 40-45.
- (1997): «Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 14, junio, p. 49.
- (1998): *Los trabajadores de la muerte*, Santiago de Chile, Editorial Planeta.
- ELTIT, Diamela y Carlos Monsiváis (1994). «Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura», *Debate Feminista*, México D.F., Año 5. Vol. 9, marzo, pp. 25-50.
- ELTIT, Diamela y Paz Errázuriz (1994). *El infarto del alma*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (1991). *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 3ª reimpresión.
- FOUCAULT, Michel (1992). *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 3º edición.
- (1994). *Historia de la locura en la época clásica*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión 1994, 1ª edición en español FCE, 1967, Tomos I y II.
- (1996). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1ª edición en español 1976, 24ª edición.
- FRANCO, Jean (1993). «Invadir el espacio público; transformar el espacio privado», *Debate feminista. Fronteras, límites, negociaciones*, México D.F., Año 4, Vol. 8, septiembre, pp. 276-287.
- FRANCO, Jean (1996). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- GALERÍA DE LA PLAZA (1987). *Paz Errázuriz. El Combate contra El Ángel*. Fotografías, Santiago de Chile, Galería de La Plaza.
- GALERÍA OJO DE BUEY (1989). *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Galería Ojo de buey.
- GARABANO, Sandra y Guillermo García-Corales (1992). «Diamela Eltit» (entrevista), *Hispanamérica, Revista de Literatura*, Gaithersburg, Vol. 21, N° 62, año XXI, agosto, pp. 65-75.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*, México D.F., Editorial Grijalbo.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo (1993). «La deconstrucción del poder en *Lumpérica*» en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, p. 111-125.
- GILMAN, Sander L. (1991). *Inscribing the Other*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- (1996). *Seeing the Insane*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1ª edición 1982, 1ª reimpresión.
- GOMBRICH, E.H. (1993). *La imagen y el ojo*, Madrid. Alianza Editorial.
- GÓMEZ, Jaime P. (1997). «La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela», *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Greeley, Vol. 12, N° 2, Primavera, pp. 89-99.
- GRAU, Olga (1997). «Introducción» y «Homosexualidad: un discurso balbuceante», *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*, Serie Punto de fuga, Santiago de Chile: Colección sin Norte, pp. 7-46; 219-242.
- HERNÁNDEZ, Carmen (2001). «Paz Errázuriz. Metáforas de una nación fracturada», *Extracámara. Revista de fotografía*, Caracas, Conac, N° 17, enero, pp. 38-42.
- (2003). «Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos», *Extracámara. Revista de fotografía*, Caracas, Conac, N° 20, enero, pp. 49-55.

- HOBSBAWM, Eric (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- HOPENHAYN, Martín (1995). *Ni apocalípticos ni integrados*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- HOY (1981). «Chispa creativa», *HOY* (revista), Santiago de Chile, 22 al 24 de julio, p. 46.
- ISAAK, Jo Anna (1996). *Feminism & Contemporary Art*, Londres. Routledge.
- JAMESON, Fredric (1993). «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 6, mayo, pp. 12-25.
- KAY, Ronald (1979). «N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)», *E. Dittborn*, Buenos Aires, CAYC.
- KRISTEVA, Julia (1987). *Historias de amor*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- LAGOS, María Inés (1993). «Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 127-140.
- LÉRTORA, Juan Carlos (1993). «Presentación» y «Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor», *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editorial Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 11-15; pp. 27-35.
- LEVINE, Robert M. (1987). «Stillness and Time: Glimpses of History», *Windows on Latin America, North-South Center*, Coral Gables, University of Miami, pp. 1-7.
- LIHN, Enrique (1982). «Como narcisos que se miraran al espejo (de la pose) en medio del espectáculo», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 3, 18 de junio, s.p.
- LIPOVETSKY, Gilles (1994). *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama.
- LUTTECKE, Janet A. (1994). «El cuarto mundo de Diamela Eltit», *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Universidad de Pittsburgh, Vol. LX, nN° 168-169, julio-diciembre, pp. 1081-1088.

- MACHUCA, Guillermo (1997). «Entre el retraining y la integración», en *Arte joven en Chile*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 8-21.
- MALVERDE DISSELKOEN, Ivette (1993). «Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El padre mío*, de Diamela Eltit», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 155- 166.
- MARKS, Camilo (1998). «Diamelismo», *Qué pasa*, Santiago de Chile, 19 al 26 de octubre (publicado en la página web de la revista).
- MASIELLO, Francine (1997). «Género, vestido y mercado: el comercio de la ciudadanía en América Latina», *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, N° 9, enero-junio, pp. 91-106.
- MELLADO, Justo Pastor (1983). «Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica», *Cuadernos de/para el análisis*, Santiago de Chile (sin datos editoriales), pp. 17-31.
- (1989). «Breve nota sobre pintura chilena: 1950/88», *Cirugía plástica*, Berlín, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst - NGBK
- (1998). «La faena del texto», *Unidos en la gloria y en la muerte* (exposición presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes), Santiago de Chile, Ediciones de La Cortina de Humo.
- MIRES, Fernando (1998). *El malestar en la barbarie*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad.
- MORALES T., Leonidas (1997). «Narración y referentes en Diamela Eltit» (entrevista), *Revista chilena de Literatura*, Santiago de Chile. Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, N° 51, noviembre, pp. 121-129.
- MORENO, Amparo (1986). *El arquetipo viril protagonista de la historia. Cuadernos inacabados*, Madrid, La sal ediciones de las dones.

- MORENO T., Fernando (1993): «Vaca sagrada: Goce y transgresión», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 167-183.
- MUÑOZ, Gonzalo (1982). «Arte, futuro y crimen II», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 5, octubre, pp. 4-5.
- NAVARRETE, José Antonio (1996). «Documento y subversión. Fotografía e identidades de grupos», *Extra Cámara*, Caracas, Conac, N° 7, abril-junio, pp. 24-29
- NEAD, Lynda (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Colección Metrópolis, Madrid, Editorial Tecnos S.A.
- NORAT, Gisela (1994). «Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes», *Chasqui, Revista de literatura latinoamericana*, Williamsburg, Vol. 23, N° 2, pp. 74-85.
- OLEA, Raquel (1993). «El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 83-95.
- (1997). «Paradojas y repliegues», *El Mercurio* (autor de la semana en la Web), Santiago de Chile, 9 de marzo.
- OLIVARES, Rosa (1996). «El retrato como medio de conocimiento», *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, N° 127, Año XV, diciembre, pp. 29-39.
- ORTEGA, Julio (1990). «Residencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit», *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, Vol. 4, N° 14, abril-junio, pp. 229-241.
- (1993). «Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 53-81.

- ORTIZ, Renato (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- PÉREZ SOLER, Eduardo (1996). «El retrato fotográfico contemporáneo», *Lápiz. Revista internacional de arte*, Madrid, N° 127, Año XV, diciembre, pp. 41-49.
- RAMA, Ángel (1995). *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- RAMOS, Julio (1998). «Dispositivos del amor y la locura», *Estudios, Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, N° 11, enero-junio, pp. 219-226.
- RICHARD, Nelly (1982). «Fíjate en cómo las regias acusan su caída en la pose del travesti en el lapsus», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 3, 18 de junio, s.p.
- (1987). *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Nueva York, Art & Text- Melbourne.
- (1989). «Nota al pie», *La manzana de Adán*, Santiago de Chile, Galería Ojo de buey, octubre, s.p.
- (1990): «Estéticas de la oblicuidad», *Revista de crítica cultural*, Santiago de Chile, N°1, mayo, pp. 6-8.
- (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (1993). «Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación», en Juan Carlos Lértora (editor), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1ª edición, p.37-50.
- (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RIERA, Carme (1997). «A favor de Heloísa», en *Cartas de Abelardo y Heloísa*, Barcelona, Hesperus, 3ª edición.

- RIQUELME, Sonia (1989): «Narrativa chilena joven: Diamela Eltit y su novela *Lumpérica*», *Foro literario. Revista de Literatura y Lenguaje*, Montevideo, Año XI, Vol. XI, N° 18, julio, pp. 46-50.
- ROSLER, Martha (1981). «La fotografía como instrumento de lucha», *1 Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México D.F., INBA, Consejo Mexicano de Fotografía, pp. 48-53.
- RÓTTERDAM, Erasmo de (1992). *Elogio de la locura*, Barcelona, Editorial Planeta, 1ª edición, Gilles de Gourmont, 1511.
- SAID, Edward W. (1996). *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- SALESSI, Jorge (1995). «Simulación y travestismo (Carlos: devolvéme mis fotos, Esteban)», *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 10, mayo, pp. 36-43.
- SARDUY, Severo (1982). *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- SHOWALTER, Elaine (1985). *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Nueva York, Pantheon Books.
- SIBLEY, David (1997). *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*, Nueva York, Routledge, 1ª edición 1995, reimpresión.
- SILVA, Armando (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Santa Fe de Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- SMITH, Anthony (1997). *La identidad nacional*, Madrid, Trama Editorial.
- SOGUEES, Marie-Lou (1994). *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- SONTAG, Susan (1980). *Las enfermedades y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores.
- (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1ª edición 1981, 4ª reimpresión.
- STAROBINSKI, Jean (1986). «Locura y literatura», en Jacques Adout, *¿Las razones de la locura?*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1992). «Re-Making the Margins: From Subalterity to Subjectivity in Diamela Eltit's *Por la patria*», *Monographic Review / Revista monográfica*, Ode-ssa, Vol. 8, pp. 205-222.
- (1997). «Política, estética y sexualidad: algunas escritoras latinoamericanas frente al autoritarismo», en John P. Gabriele y Andreína Bianchini (coordinadores), *Perspectivas sobre la cultura hispánica: xv aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Córdoba, Universidad de Córdoba & Prescho, pp. 383-404.
- TUBERT, Silvia (1988). *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- ULMER, Gregory L. (1985). «El objeto de la poscrítica», en Hal Foster (Selección y prólogo), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, pp. 125-163.
- VV.AA. (1974a). *Las Bellas Artes. Arte alemán y español hasta 1900*, México D.F., Grolier, vol. 4.
- (1974b). *Las Bellas Artes. Impresionistas y postimpresionistas*, México D.F., Grolier, vol. 7.
- (1981). «Texto legible y texto visible», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 1, s.p.
- (1986). *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- (1993). *Historias recuperadas. Aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982*, Center fot Latino Arts and Culture, Rutgers, Nueva Jersey, The State University of New Jersey.
- (1996). *Paz Errázuriz: Los nómadas del mar*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes.
- VALDÉS, Adriana (1981). «Caption es palabra capciosa», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 1, s.p.
- (1982). «Paz Errázuriz: sin contemplaciones», *La Separata*, Santiago de Chile, N° 3, 18 de junio, s.p.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Editorial Península, 1ª edición en inglés 1977.
- WOOD, Paul, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison (1994). *Art since the Forties*, Londres, Yale University Press,

New Haven & London and The Open University.

ZEGERS, Francisco (1986). «Introducción», en *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

ZUNZUNEGUI, Santos (1995). *Pensar la imagen*, Madrid, Ediciones Cátedra y Universidad del País Vasco.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABELARDO, 194, 196  
ACEVEDO, Sebastián, 108  
ADÁN, 113  
AGAMENÓN, 85  
AGOSÍN, Marjorie. 47  
ALLENDE, Salvador, 1, 8, 77-78, 81, 156  
ALTAMIRANO, Carlos, 10, 13, 19  
ANDERSON, Benedict, 83, 142  
APOLO, 85  
AUGUSTINE, 213  
AYLWIN, Patricio, 44  
BAJTÍN, Mijaíl, 13, 66, 101, 137, 165  
BALCELLS, Fernando, 12, 27, 30  
BALLIVIÁN, José, 177  
BALMES, José, 41  
BALZAC, Honoré de, 177

- BARRIOS, Pía, 17  
BARTHES, Roland, 108, 154, 146, 161  
BENJAMIN, Walter, 27, 97, 161  
BERENGUER, Carmen, 18, 47  
BERL, Emmanuel, 131  
BERTHOLD, Margot, 84  
BERTONI, Claudio, 21  
BORNAY, Erika, 118  
BOURDIEU, Pierre, 20, 129, 132, 145, 146  
BRECHT, Bertolt, 84, 85  
BRITO, Eugenia, 10, 17-19, 28, 47  
BROOKS, Peter, 121, 122  
BRU, Roser, 10, 16  
BRUGNOLI, Francisco, 21  
BRUNNER, José Joaquín, 32, 77, 82-83  
BURGOS, Fernando, 94  
BUTLER, Judith, 150, 161-162, 168-169  
CABANEL, Alexander, 120  
CADA, VIII, 4, 10, 12, 22, 28, 30-37, 39, 40, 49, 50-51, 56-57, 73,  
103, 238  
CÁNOVAS, Rodrigo, 10  
CARLINA, 116  
CASANDRA, 85  
CASTILLO, Juan, 30, 37  
CASTILLO ZAPATA, Rafael, 106, 147  
CLARK, Kenneth, 122  
COLLYER, Jaime, 17  
COMPAGNON, Antoine, 119, 121  
CONVIVIENTE, 115  
CORAL, 110, 115, 144  
COURBET, Gustav, 120, 121  
CHARCOT, Jean-Martin, 211-213  
CHICHI, 115, 162  
CHILENA, Galería, 46

- DE CERTEAU, Michel, 69-70  
DE LA PARRA, Marco Antonio, 17, 50  
DELEUZE, Gilles, 190, 191  
DEL RÍO, Ana María, 17  
DERRIDA, Jacques, 58-63, 72-73, 85, 187, 189  
DIAMOND, Hugh Welch, 211-212  
DÍAZ, Gonzalo, 12-13, 19, 24, 26  
DÍAZ-CASANUEVA, Humberto, 40, 50  
DÍAZ ETEROVIC, Ramón, 18  
DITTBORN, Eugenio, 10, 12, 13, 16-17, 19, 22, 24-25, 27, 105  
DONOSO, Claudia, VII, VIII, 5, 16, 21, 104, 107-108, 110, 112-113,  
115-116, 135, 144, 153, 156, 158-159, 162-163, 165, 239  
DONOSO, José, 40, 141  
DORFMAN, Ariel, 42  
DUCLOS, Arturo, 26  
ELTIT, Diamela, VII, VIII, XI, 2-5, 10, 13-14, 16, 18, 22, 27-28,  
30, 34, 36-40, 44, 46-47, 49-57, 60-61, 63, 65-66, 71, 73-  
76, 83-86, 88-91, 93-97, 100-102, 104, 111, 117, 123,  
137, 149, 151, 163-165, 169, 171, 173-175, 178-180, 182,  
186, 188-189, 191, 193, 195, 197, 199, 200-202, 215, 217-  
220, 222, 226, 228-231, 235-236, 238, 240-241  
EROS, 195  
ERRÁZURIZ, Paz, VIII, XI, 2-5, 16, 20, 22, 37, 44, 103-105, 107,  
110-113, 117, 124-125, 127, 129, 130, 135, 137, 143-144,  
146-151, 153, 156-158, 161-163, 165-166, 169, 171, 173-  
175, 179-180, 186, 188-189, 191, 193, 195, 197, 200, 202,  
208, 214-215, 217-218, 220, 226, 228, 229-231, 235-236,  
239-241  
ERRÁZURIZ, Virginia, 21  
ESQUIROL, Etienne Dominique, 210  
EURÍPIDES, 177  
EVA, 113  
EVE, 113, 115

- EVELYN, 103, 111, 113, 115, 117-118, 212, 122-124, 127-129,  
134, 136, 138, 148, 157, 159, 165
- FARIÑA, Soledad, 18
- FENWICK, M.J., 94
- FOUCAULT, Michel, 65, 82, 155, 176, 190-191, 223-224, 228
- FRANCO, Jean, 141, 142, 156, 169-170
- FRANZ, Carlos, 18
- FREI, Eduardo, 97
- GALLARDO, Carlos, 13
- GARCÍA CORALES, Guillermo, 50
- GIL, Antonio, 18, 28
- GILMAN, Sander L., 67, 210, 212
- GOMBRICH, E.H., 125-126
- GOYA, Francisco, 118, 121
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 78, 87-88
- GRAMSCI, Antonio, 13
- GRANDI, Carla, 18
- GRAU, Olga, 47, 80-82, 157-158
- GUATTARI, Félix, 190-191
- HÉCTOR, 115, 134, 148, 159
- HELOÍSA, 194-196
- HERNÁNDEZ, Carmen, VII-XI, 57, 91, 135, 199, 208
- HOBBSAWM, Eric, 44
- HOPENHAYN, Martín, 78, 87
- HUNEEUS, Cristian, 12
- ISAAK, Jo Anna, 165
- JAAR, Alfredo, 13
- JAMESON, Fredric, 171
- JAQUE, Claudio, 18
- JOSÉ, 215-216
- JUANA LA LOCA, 180, 181, 188, 214-216, 218
- JUAN PABLO II, Papa, 157
- JULIETA, 196
- KAFKA, Franz, 190

- KAY, Ronald, 10, 12, 25-27  
KIRKWOOD, Julieta, 45  
KRISTEVA, Julia, 187, 189, 193, 196, 199, 203  
KRUGER, Barbara, 22-23  
LAGOS, Ricardo, 97, 236  
LANGLOIS, Juan Pablo, 26  
LASTARRIA, José Victorino, 177  
LEILA, 103, 115  
LEPPE, Carlos, 10, 13, 16, 24-25, 51  
LIHN, Enrique, 26, 103, 144-145  
LIPOVETSKY, Gilles, 143  
LOMBARDA, Francesca, 27  
LOMBROSO, César, 105, 109-110, 210  
LOREN, Sofía, 165  
MACHUCA, Guillermo, 46  
MANET, Edouard, 118-121  
MAQUIEIRA, Diego, 9, 18  
MARCHANT, Reinaldo Edmundo, 18  
MARIBEL, 103, 115-116, 144, 165-166  
MARILIZ, 156  
MARTÍNEZ, Juan Luis, 9, 19, 28  
MARX, Karl, 18  
MASIELLO, Francine, 92  
MATTA, Roberto, 24  
MELLADO, Justo Pastor, 2, 24, 26, 41  
MIREs, Fernando, 128-129, 132, 140, 143, 194, 204, 220  
MISTRAL, Gabriela, 24  
MITSCHERLICH, Alexander, 128  
MONSIVÁIS, Carlos, 36  
MONTECINO, Sonia, 18, 47  
MORENO, Amparo, 93-94  
Morimura, Yasumasa, 130  
Muñoz, Gonzalo, 9, 18-19, 28  
NAVARRETE, José Antonio, 22-23

- NEAD, Lynda, 121-122  
OFELIA, 214  
OLEA, Raquel, 47  
OLIVARES, Rosa, 129  
OLYMPIA, 119-120  
ORTEGA, Julio, 55, 96, 201  
ORTIZ, Renato, 231  
OSTORNOL, Antonio, 18  
OVIEDO, Carlos, 44  
PADILLA, Gastón, 115-116, 160  
PAREDES, Leonardo (Leo), 111, 113, 115  
PAREDES, Sergio (Keko), 113, 115, 158  
PARRA, Catalina, 10, 13  
PARRA, Nicanor, 41  
PARRA, Brigada Ramona, 41  
PÉREZ SOLER, Eduardo, 130  
PETRA, 177  
PILAR, 113-115, 118, 138, 144, 158, 162, 167  
PILI, 113, 115  
PILAR-SERGIO, 103  
PINEL, Philippe, 174-175, 210, 223  
PINOCHET, Augusto, VII, 1, 78, 97, 99-100, 102, 156, 235-236  
PIÑERA, Sebastián, 144  
PLATÓN, 62  
POBLETE, Olga, 47  
POLPAICO, Andrea, 103, 115, 151, 156-157, 163  
PSIQUE, 195  
RAMA, Ángel, 67-69, 71  
RICHARD, Nelly, XI, 7-10, 12, 14-16, 19, 21-22, 26-27, 47, 50-53,  
79-80, 92-94, 98, 100, 114, 118, 184, 188-191, 209, 216  
RIERA, Carme, 194  
RIMBAUD, Arthur, 28, 206  
RIQUELME, Sonia, 85, 97  
ROMEO, 196

- ROSENFELD, Lotty, 9, 13-14, 27, 29-31, 34-35, 37-39, 50, 53, 56,  
74-76, 84, 182
- ROSLER, Martha, 107
- RÓTTERDAM, Erasmo de, 177, 205
- RUBENS, Pablo, 118, 123
- SAID, Edward, 95, 97, 100-101
- SALESSI, Jorge, 109
- SANDLER, Joseph, 67
- SANDS, Bobby, 18
- SARDUY, Severo, 166
- SAUSSURE, Ferdinand de, 62
- SENNETT, Richard, 128
- SERRANO, Marcela, 47
- SERRANO, Sol, 17
- SHAKESPEARE, William, 177, 214
- SHERMAN, Cindy, 130
- SHOWALTER, Elaine, 85, 212-214, 216
- SIBLEY, David, 109, 152, 217
- SIERRA, Mercedes, 113, 115, 134, 138, 153-154, 159
- SILVA, Armando, 132-133, 135
- SMITH, Anthony, 79
- SMYTHE, Francisco, 10, 13
- SOMMER, Waldemar, 13
- SONTAG, Susan, 27, 150, 219, 222-223
- STAROBINSKI, Jean, 176
- SUZUKI, 115
- TÉLLEZ, Eugenio, 30
- TIZIANO, Vecellio di Gregorio, 118
- TUBERT, Silvia, 203
- ULMER, Gregory L., 161
- VALDÉS, Adriana, 10, 12, 18, 26-27, 29, 47
- VELÁSQUEZ, Diego, 119, 123
- VENUS, 118-121, 123
- VEYGA, Francisco de, 109

VICTORINE, 119

VICUÑA, Cecilia, 30

VICUÑA, Leonora, 29

WILLIAMS, Raymond, 20, 79-80, 89-90

ZEGERS, Francisco, 11, 47, 50, 94, 202

ZOLA, Emile, 120

ZURITA, Raúl, 9-10, 18-19, 28-30, 37, 51-52, 71

# Índice

## PRÓLOGO

PARA UNA ESTÉTICA DE LOS RESIDUOS:

LA ILUMINACIÓN DE LOS BORDES

BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN

vii

## INTRODUCCIÓN EL ARTE

COMO LUCHA CONTRA EL OLVIDO

1

## CAPÍTULO I

LA «ESCENA DE AVANZADA» O «NUEVA ESCENA»

7

ENTRE LA CENSURA Y LA AUTOCENSURA:

ACTIVACIÓN DE LA METÁFORA

12

EL GRUPO CADA

30

## CAPÍTULO II

*LUMPÉRICA* DE DIAMELA ELTIT:

EL DES-ORDEN DEL LENGUAJE

49

EL SIGNO COMO DESREPRESENTACIÓN:

ESTRATEGIA LITERARIA Y POLÍTICA

50

RUPTURA DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL

64

LA NACIÓN Y LA FAMILIA:

AGOTAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES	77
UNA ESTÉTICA FEMINISTA O EL MARGEN COMO LUGAR DE TRANSFORMACIÓN	89
FIJAR UNA MEMORIA Y REORDENAR EL TERRITORIO	95
CAPÍTULO III	
<i>LA MANZANA DE ADÁN</i> DE PAZ ERRÁZURIZ:	
FOTOGRAFÍA TRAVESTIDA	103
LA FOTOGRAFÍA COMO ESTRATEGIA DECONSTRUCTIVA	103
LA MÁSCARA O LA POSE DE LA POSE	117
EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO CONTRADISCURSO	135
LA JAULA: METÁFORA DE LA NACIÓN	153
CAPÍTULO IV	
<i>EL INFARTO DEL ALMA: LA LOCURA DE LA NACIÓN</i>	
LA LOCURA Y EL CUESTIONAMIENTO DEL CANON	174
EL AMOR Y LA PAREJA: ENTRE EL ORDEN Y LA CONTINGENCIA	192
LA LOCURA Y SUS IMÁGENES	208
LA ENFERMEDAD COMO CONDENA O SALVACIÓN	218
EL HOSPITAL PSIQUIÁTRICO: METÁFORA DE LA NACIÓN	225
CONCLUSIONES	
EL TRAVESTISMO COMO ESTRATEGIA DE RESISTENCIA	235
BIBLIOGRAFÍA	243
ÍNDICE ONOMÁSTICO	257

Este libro se terminó de imprimir  
en marzo de 2011,  
en los talleres de la FUNDACIÓN  
IMPRESA DE LA CULTURA,  
Caracas, Venezuela.  
Son 3000 ejemplares,  
impresos en papel Alternative 55.2 grs.

