

DISPOSITIVOS DEL AMOR Y LA LOCURA

Julio Ramos

Después de todo ¿qué se puede saber de la locura? ¿Cómo pensarla, si a ciencia cierta sabemos que ella, la locura, encarna el extravío, la errancia misma del pensamiento? ¿Qué discurso será capaz de hacerse cargo, de dar cuenta fiel de la cosa irreductible que en la locura excede la posibilidad misma del discurso, quebrando la lógica de su sentido, atravesando los límites de la comunicabilidad con el tajante recorrido de su voz rota y sus murmullos?

Decir, por ejemplo: Ella, allí sentada, lo aguardaba todos los días en la misma sala de espera. Después de su partida quedó mal del corazón, aunque decidió esperarlo. Esperarlo a él, tal vez, a habitar intransitivamente el lugar vacante de la espera. Todos los días, después de caminatas azarosas por la ciudad, tan húmeda y barrota en el verano, volvía a la misma sala de espera. Los empleados del aeropuerto conocían bien el rigor de su horario pero preferían no interrumpirla, por algún leve temor, o acaso por una inconfesable devoción a algo que se mantenía intacto, inquebrantable, en su amor y en su locura.

Además, todavía era muy hermosa. Tardaban en darse cuenta. Aún no tenía la mirada esquiva (como cuando la conocí) ni la mordida torcida por las camisas de fuerza, por las contracciones del shock, o varios años después, por el frío fluir subcutáneo y a veces dulce del fenobarbital. La abuela también esperaba. La esperaba a ella, su regreso a la casa, la vuelta al sentido común, a las tareas diarias. No la seguía para traerla ella misma porque el calor y el barro dificultaban su paso por la ciudad. El vecino, alto y negro, eso decía ella, la seguía cuando podía, después del trabajo, y

luego le venía a contar a la abuela, inclinando la voz tras las persianas, señora, la niña sigue esperándolo en el aeropuerto, tan linda y sola.

Ella no le prestaba mucha atención. Sabía cuando debía volver. Pero antes, ofuscada por el temblor de los aviones, levantaba el teléfono de cortesía para llamar a la operadora y pedirle que comunicara el mensaje anunciando la espera, diciéndole que estaba allí, a la hora prevista, esperándolo abajo, en la sala de equipaje. Siempre el mismo mensaje con variaciones apenas mínimas. Su nombre. El nombre de él. Envuelto en la filigrana del ritual, tal vez sabía que el nombre no llegaría a ninguna parte, a ningún destinatario. Esto no la perturbaba. Le gustaba escuchar el sonido arañando la caja del altoparlante y desplazándose sin destino cierto, el nombre, por los pasillos más recónditos del aeropuerto. Luego se doblaba de la risa.

¿Dónde, pues, detienen al fin su tránsito y encuentran albergue las palabras, los nombres que evoca un loco? ¿Para qué habríamos de albergarlas, detenerlas, aliviarlas de su fulgor? Su errancia multiplica ciertamente las perplejidades. Son demasiado conocidas las construcciones que estimuladas por la perplejidad proliferan en su entorno: saberes, profesiones, mecanismos de seguridad, aparatos de escucha, hermenéuticas para descifrar el enigma, diagramas para decir bien su verdad secreta. Tienta asimismo pensar que su voz deshecha encuentra albergue, hospitalario y definitivo, en el lugar emancipatorio del arte y la literatura. ¿Qué nos permite pensarlo así? Al menos así se piensa desde la literatura misma, que con el reclamo de la autonomía estética se ubica ante la ley de la racionalidad, de la instrumentalidad moderna, postulando a veces exacerbadamente su acceso a otra lógica, a la experiencia oscura y salvaje del sinsentido, a las instancias más plenas de la marginalidad, modelando incluso la radicalidad de su habla, de su mirada, en el furor mismo de la voz en quiebre de esos sujetos-límites y de sus prácticas expulsadas, confinadas, por los discursos cuadrículados de la modernidad. En los momentos más radicales de sus recorridos, también la literatura, como la locura, transitará y cruzará los límites, sometiendo el orden de las

articulaciones, de la lengua misma, a la tensión más plena de la errancia y el extravío. Porque ¿no supone la escritura el riesgo irreductible de la pérdida del sentido, allí donde la materialidad proliferante del cuerpo y la particularidad parecieran cancelar el dominio, la efectividad de las categorías del pensamiento? Allí, en el espacio plano donde se disuelven las diferencias más básicas y sus economías del sentido, la literatura intentará cancelar las categorías de su identidad y de su nombre. Allí, sin embargo, postulará, con el gesto mismo de la cancelación del nombre, una ética, un juicio a veces severo, un albergue para el extravío, para los escombros, los restos que deja en su paso la lógica del buen sentido y la racionalidad. Volverá de allí iluminada, a poner en forma, a dar cuenta de la catástrofe que ha visto.

La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autorreflexivo que muestra en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. El testigo señala las marcas en su propio cuerpo: ahí pareciera que posa la evidencia más irreductible de su presencia. Las cicatrices encarnan la memoria de lo visto, la quemazón de la mirada, y hacen a su vez visible algo de aquel dolor que la catástrofe, en el momento del extravío, ha tornado evanescente. Cuando no porta la cicatriz, o cuando la cicatriz no es visible, el viajero se marca, inscribe el recuerdo, la traza en el tatuaje que muestra así la estadía al otro lado, el cruce del límite, el dolor de la quemazón, produciendo ahí, en la superficie de la piel, una especie de excedente empírico, un suplemento corporal que sostiene la autoridad del testimonio pero que al mismo tiempo desborda la palabra, la metáfora, el relato de lo presenciado, que el testigo-viajero nos cuenta a su regreso.

Otros no regresan, ni devuelven la mirada, ni entran en el intercambio de dones que implica el traslado metafórico. Se mantienen eternamente impávidos ante las palabras de los testigos que hablan en su nombre. Una zona amplia de literatura moderna se funda, tal vez, sobre las paradojas y las aporías desatadas por lo indecible de esa ausencia.

¿De dónde vuelve Diamela Eltit? Me refiero en parte a *El infar-*

*to del alma*¹, un libro, un acontecimiento notable producido por Eltit en colaboración con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz, publicado en 1994 por ese excéntrico y arriesgado editor Francisco Zegers, y armado a partir del frágil diálogo entre las palabras de la escritora y los encuadres fotográficos de los rostros de la locura. Libro insólito que por su tamaño y sobre todo por la conmoción que genera al leerlo resulta difícil de manejar y casi imposible de colocar en los lugares previstos, en los estantes clasificatorios de nuestras bibliotecas universitarias. ¿Cómo leerlo, pues, sin colocarlo bien?

El infarto del alma documenta el viaje de la fotógrafa y la escritora al hospital psiquiátrico de Putaendo, a las afueras de Santiago de Chile, hospital estatal para locos indigentes, donde entre los estragos más extremos de la miseria, entre los muros del poder en su ejercicio de la dominación casi absoluta y despojada de mediaciones, las viajeras son testigos del amor entre los locos, la proliferación insólita de parejas de locos enamorados. Extrañas parejas, dispositivos del amor, cuyas articulaciones trabajan a veces las formas y las existencias más diversas –por la edad, la raza, el tamaño o procedencia– produciendo junturas, alianzas, en los lugares más inesperados, y sin responder –pareciera– a ningún principio regulador, a ningún interdicto que no sea el de los cuerpos que en el cuerpo de los otros encuentran las formas más básicas e irreductibles de la alianza y la solidaridad. Hombres y mujeres: parejas, al fin y al cabo; hombres y mujeres cuyas alianzas confirmarían también la fuerza irreductible de la solidaridad, de la resistencia, incluso bajo las condiciones más extremas, en ese espacio del sometimiento y la dominación casi absoluta. Hombres y mujeres. Entonces ¿no estará cruzado y sostenido el interior mismo de esas parejas por la intervención del interdicto, la ley de la naturaleza que con su principio de diferenciación –hombres y mujeres– pareciera atraerlos y juntarlos? ¿No sería posible preguntarnos si el manicomio no alberga también otro tipo de pasiones, amores a contrapelo y, por decirlo así, *contra natura*? Demasiado pronto, demasiado fácil sería ya –a la distancia que nos protege, aquí, en el lugar de la escritura– darle la vuelta al tropo de la pareja en *El*

infarto del alma al lugar irreductible y conmovedor, no cabe duda, de la solidaridad, del amor entre los locos.

Digamos, por el momento, que en la superficie plana del libro emerge también la colaboración de una pareja, la que construyen la escritora y la fotógrafa, al movilizar otro dispositivo, el agenciamiento de la amistad, que sin duda es la condición misma del acontecimiento, de la rareza de este libro producido con los retratos de Paz Errázuriz y las palabras de Diamela Eltit. Dispositivo de la colaboración que con el gesto mismo de una práctica producida entre dos pone en juego, pareciera, la ley del nombre y la autoría, el interdicto de la propiedad, la atomización del trabajo profesionalizado, institucional. En el vértice, en el repliegue de la pareja, esa práctica se ofrece como una ofrenda, como cierto tipo de acto sacrificial, que sin duda excede y desborda la instrumentalidad, la economía, la soledad del nombre propio.

Las viajeras son portadoras de una ofrenda, son peregrinas —señala Eltit varias veces— que colocan su ofrenda en el santuario de los locos casi mudos y enamorados. Con minuciosa atención capta Eltit los movimientos del intercambio, la economía amorosa entre los locos. “Él me da té y pan con mantequilla. ‘Lo cuido yo’”. Su atención no es casual, porque acaso hay en esos intercambios algo análogo a la economía propia de su poética sacrificial: su trabajo con la desposesión —el gasto más extremo porque aquí no viene ligado al exceso del lujo ni al derroche barroco— que opera por el reverso mismo de la lógica instrumental y de la economía acumulativa. La ofrenda implica asimismo una práctica alterna de intercambios. Las peregrinas portan imágenes y palabras: “[Paz Errázuriz] les regala en su mirada fotográfica la certeza de sus imágenes”, dice Eltit. Eltit en cambio les dona palabras, lugares para posar su “visibilidad muda”, su “media lengua”, que “apenas habla”, pues “ni palabras completas tienen, solo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada”. ¿Cuál será en cambio el favor, el regalo del loco por el que están pagando? Porque —lo sabemos bien— el peregrino cumple con un compromiso contraído a cambio de un favor. Palabras e imágenes a cambio de qué, ¿o es que el traslado de dones se encuentra eximido de la

economía y el intercambio? ¿Cuál será ese “obsequio que [les] ha sido entregado [a la escritora y a la fotógrafa] por los seres más desprovistos de la tierra”?

En efecto, las peregrinas son pagadoras de promesas. El libro funda su fuerza contestataria en la postulación de un intercambio alternativo de dones². Tal economía alternativa, sin embargo, inevitablemente recorta y escinde los lugares entre las imágenes y las palabras de las peregrinas y el cuerpo “casi mudo” de los otros, los locos enamorados. La distancia posibilita el recorrido mismo del viaje, la trayectoria de las peregrinas, el itinerario de la mediación entre las palabras, las imágenes y los cuerpos casi siempre mudos y anónimos de los locos fotografiados.

No estamos sugiriendo, por cierto, que todas las economías sean iguales: en tal caso perderíamos de vista la fuerza crítica, profundamente anti-neo-liberal, de esta poética. Simplemente proponemos que la peregrinación implica una lógica de la suplementariedad, algo que se busca para llenar una carencia, que por lo tanto implica una forma muy básica de economía. Tal economía está armada seguramente a contrapelo del consumo y la especulación neoliberal, pero con el mismo movimiento de su gesto crítico recorta y jerarquiza los lugares, los puntos desiguales entre los cuales se despliega el viaje, la distancia de la mediación entre los términos del que tiene algo que el otro necesita, y *viceversa* en la lógica del regalo y la reciprocidad de *El infarto del alma*.

Pero *antes* incluso de la ineluctable jerarquía, la economía que atraviesa el intercambio de dones entre los sujetos de la representación y el cuerpo “mudo” del otro ¿no decíamos que había ya desde el principio una ley de la diferencia, otra economía más, que interviene en el interior de la pareja que en el viaje forman la escritura y la representación fotográfica? ¿Qué desigualdades cubre e intenta exorcizar el amor de esta pareja?

No podríamos hacerle justicia aquí al rigor fotográfico de Paz Errázuriz, cuyo trabajo se inserta en el proyecto renovador y experimentador del movimiento artístico y literario que sacudió el campo cultural chileno a partir de los últimos años de la dictadura³. No tendríamos palabras para nombrar la generosidad del arte

dedicado a producir imágenes, espejos donde se miran los sujetos confinados en los límites de la humanidad misma; sujetos quienes, como señala la narradora, en muchos casos han sido desposeídos del recuerdo mismo del nombre propio, y con él, de las mínimas garantías de la identificación ciudadana. Errázuriz, repetimos, “les regala en su mirada fotográfica las certezas de sus imágenes”. Menos palabras aun tendríamos siquiera para evocar con precisión y justicia el fulgor de los rostros en las fotos de Paz Errázuriz, la traza de los cuerpos mudos, algo de la presencia incuestionable de esos cuerpos que con el roce de la luz y con sus poses imprimen su silueta y devuelven la mirada en la superficie de una plancha de metal⁴.

No hay en el foto-ensayo –¿lo llamaremos así?– la más mínima tendencia a lo grotesco. La foto no funciona aquí en el registro identificatorio, casi policial, entramado en una larga tradición pictórica que al menos desde fines del siglo pasado intentó fijar los rasgos de la monstruosidad, la esencia imaginada del rostro peligroso de la locura⁵. Al contrario, pareciera que en el viaje a los límites de la humanidad, la fotógrafa más bien constata y documenta la condición irreductible de la humanidad misma: el amor, en su forma más inmediata y despojada. Dicho de otro modo, se viaja, como sugiere Eltit, no para confirmar la supuesta normalidad propia mediante el cotejo de la extrañeza y la diferencia del rostro del otro; sino más bien para constatar cómo lo insólito del amor –su sobrevivencia en las condiciones más extremas de sometimiento– es al fin y al cabo la extrañeza constitutiva, ideal, de la humanidad y de los sujetos que viajan. No encontraremos en esos rostros el regocijo en la excentricidad y lo siniestro que moviliza incluso los proyectos de una fotógrafa tan influyente como la norteamericana Diane Arbus, cuya obra es seguramente un antecedente importante de este tipo de documental fotográfico⁶. Paz Errázuriz trabaja con otro tipo de especularidad que recorta y encuadra los cuerpos, sus escenas, sus poses, a partir del reconocimiento, de la fábula del reconocimiento, de que el rostro del otro –quien usualmente mira la cámara de frente– y los cuerpos de las parejas que se juntan y se tocan permiten comprobar la agencia

afectiva de un sujeto definido por el principio de la solidaridad.

¿Y no es la solidaridad, después de todo, el principio que posibilita el agenciamiento mismo de un proyecto colaborativo, de un libro escrito entre dos, como *El infarto del alma*? Aclaremos: no es realmente un libro escrito entre dos —es acaso escrito entre más de dos, si tomarnos en cuenta la proliferación de voces y registros que circulan en la escritura tan descentrada e híbrida de Eltit. En efecto, la escritura de Eltit transita géneros múltiples y contradictorios, desde el registro contenido de una historia del amor en la literatura, al sicoanálisis, el relato de viaje y la ficción misma. Se trata, en todo caso, de un libro dispuesto, en la superficie de sus páginas, como la colaboración entre la imagen documental y la palabra profundamente intensificada y fracturada por la pulsión estética. Colaboración y alianza de diferencias. ¿O será que la colaboración produce finalmente ese estado siamés, instancia de indiferenciación que según Eltit es el objeto deseado y el infierno de la repetición en la pulsión amorosa? Entre el imperativo referencial del género del foto-ensayo, por un lado, y la pulsión estética de una escritura que trabaja precisamente la intensificación extrema en el repliegue y a la vez la dispersión de sus mecanismos, se abre una grieta que nos lleva de nuevo a preguntarnos sobre la tensión, el síntoma nunca del todo suturado por el amor que junta y que al juntar sostiene el principio de la solidaridad de la pareja.

Palabra e imagen: disputa acaso ancestral, ligada seguramente a la larga tradición del *ekfrasis* que en el caso de *El infarto del alma* responde a problemáticas y a coyunturas históricas precisas. No se trata, por cierto, de una especie de tensión esencial, inmanentemente constitutiva de las diferencias obvias entre las dos formas de comunicación, verbal y pictórica. Se trata más bien del carácter *motivado* de la diferenciación, del modo en que históricamente la distinción se carga de políticas diversas de representación, sobredeterminando así ideológicamente la *forma* misma de cada medio. Benjamin estuvo siempre muy pendiente de este tipo de disputa, como cuando señalaba que había entre los diferentes modos de representación una competencia decisiva, por ejemplo, entre la información y la narración que convertía la forma misma

de la representación –y sus relaciones con las instituciones del poder– en un campo de batallas políticas e ideológicas⁷.

Digamos, volviendo a *El infarto del alma*, que entre las convenciones, reglas y expectativas de recepción que ordenan el género documental y el repliegue estético de la escritura experimental, hay una tensión sobredeterminada por las *políticas de la representación* que circulan y confluyen en el campo específico de la literatura y el arte chilenos de la época de la dictadura y la transición democrática; pugnas internas de un campo intelectual cruzado diagonalmente por los conflictos que Nelly Richard lúcidamente relaciona con el enfrentamiento entre diversos sujetos y prácticas de oposición, enfrentadas por un lado contra las economías del signo neoliberal, pero asimismo enfrentadas entre sí, precisamente en torno a la pregunta de cómo dar cuenta de la catástrofe, de cómo escribir, formalizar, el registro ético del “compromiso”⁸. Por cierto, ahí se forma otra pareja, otro dispositivo de la amistad: ahora, por un lado, entre la tesitura experimental de la respuesta de Eltit a la pregunta ética, y por otro lado la reflexión teórica de Nelly Richard y su pensamiento estético-crítico, muy cercano desde fines de los años setenta a las poéticas neobarrosas de Eltit. No podríamos desplazar aquí la lectura a los repliegues propios de esa otra pareja, a la juntura aparente entre la práctica literaria y la reflexión teórica en su inquebrantable oposición tanto al régimen como a las poéticas representacionales de la izquierda institucional. Señalaré solamente que la búsqueda de una posición crítica alternativa (antirrepresentacional en sus momentos de vanguardismo más extremo) es materia *tematizada* por la ficción de Eltit a partir de su primera novela, *Lumpérica* (1983). *Lumpérica* bien podría leerse como la alegoría de la elaboración de una ética inseparable del trabajo formal, como un intento de sí dar cuenta de la catástrofe, pero eludiendo y desmontando las interpelaciones programadas de un testimonialismo de izquierda. Pareciera que la estrategia crítica clave para Eltit en *Lumpérica* fuera el trabajo de lo que ella misma llama en *El infarto del alma* la “desprogramación de lo real”, trabajo motivado en parte por la sospecha de que la dominación pasa por la forma misma de la lengua, por los órdenes

que la lengua construye, por las órdenes que el interrogatorio impone sobre el relato del testigo⁹. ¿Cómo entonces seguir siendo testigo, cómo seguir ocupando el lugar ético de la oposición, el juicio sin titubeos contra el terror, sin aceptar en cambio la interpelación impuesta por el interrogatorio testimonial?

La ficción de Eltit se construye precisamente sobre esa disyuntiva. Pensar la política, la catástrofe de lo real, desde la estética, ha significado para Eltit la elaboración de estrategias múltiples que en algún momento la llevaron al Caribe, a Lezama, sobre todo a Sarduy, y a producir ya desde *Lumpérica* una estética del neobarroso, como la llamaría años después el argentino Néstor Perlongher¹⁰, una estética del neobarroco como alternativa a los modos de representación canonizados por la cultura y las instituciones de la izquierda tradicional. Neobarroso: prácticas y efectos que en Eltit pasan menos por el trabajo de la filigrana y la hiperestetización lezamiana, que por otros tipos de operaciones del gasto y del exceso, acaso en ella ligados a la intensificación de la carga afectiva que recorre la escritura desbordando y desmantelando la estabilidad de cualquier forma, de cualquier orden representacional. A veces la operación neobarrosa operará por el reverso de la hiperestetización, trabajando con una especie de reducción máxima de la filigrana retórica, y elaborando –me refiero a *Vaca sagrada*– una forma despojada, a veces cruda, análoga a la violencia desnuda y al dolor que allí se cuentan¹¹. Como si también ante la hiperestetización Eltit se moviera cautelosamente, con una aguda sospecha crítica, reconociendo en la filigrana el fundamento de un nuevo orden, ahora armado, no ya mediante la programación de lo real, sino más bien por la estetización de la política, en la estética como principio regulador del pensamiento crítico¹². El viaje a la marginalidad, en su segunda novela, *Por la patria* (1986), por ejemplo, produce una inflexión muy particular en la discusión neobarroca, una inflexión muy marcada por la temática y la lengua lumpen, como solía decirse, en la cual Eltit encuentra un punto de referencia a partir del cual modela y cruza su literatura: barrio, barro, barroco (“despacito las pisadas por el barrio y encantada con el barro saludé [...]” (108). Pero lejos de cualquier poética re-

presentacional, en *Por la patria* la oralidad "lumpen" opera como dispositivo de extrañamiento, como una lengua secreta, modelo críptico de una escritura que si bien se acerca estratégicamente a los campos temáticos, a los objetos de las poéticas representacionales de la izquierda tradicional, con el mismo movimiento se distancia de cualquier interpelación realista o testimonial¹³.

¿No será ese también el doble gesto que convoca su alianza, su amistad problemática, sin duda, con la imagen-documental en la peregrinación de ambas hacia la locura? Como si la alianza con la imagen-documental y su fuerte historia testimonialista le permitiera a Eltit contener su flujo hacia la opacidad más extrema y explicitar su fuga y acaso su rechazo del campo ya codificado de la hiperestetización neobarroca. Como si el gesto que aproxima la letra al cuerpo mudo del loco pudiera de algún modo garantizar la *encarnación ética* de una política que si bien es pensada desde el arte y la experimentación extrema, no soslaya la problemática de su responsabilidad, de su inserción en el circuito de las interpelaciones sociales¹⁴.

Antes de *El infarto del alma*, el gesto de la aproximación al cuerpo y al hermetismo de la lengua del loco había sido decisivo en ese insólito testimonio que es *El Padre Mío*, testimonio –es un decir– contado en primera persona por un loco indigente, grabado y –en el quiebre de su palabra– transcrito por Eltit¹⁵. En el prólogo a ese hermoso libro dedicado, como *El infarto*, a "descifrar [la] dolorosa y definitiva verdad" del loco, Eltit señala lo siguiente: "*El Padre Mío* era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar". El encuentro con el loco posibilita "el relato del relato" de la literatura, sugiere Eltit. Es decir, inscribe una fábula de su origen, la ficcionalización de aquello que ha hecho posible la inscripción de su letra, el relato de la ley alternativa del lenguaje también estallado y quebrado de la literatura. "Hoy recuerdo que pensé", dice Eltit, que la lengua rota del loco "es literatura, es como literatura".

Si efectivamente fuera literatura, cabe preguntarse, ¿para qué entonces la literatura? Es *como* literatura, dice Eltit. El procedimien-

to analógico, trampa acaso del barroco mismo, la lleva a escuchar, en la lengua hermética y el cuerpo del otro, el susurro casi epifánico de la encarnación de su poética, en el momento en que pareciera resolverse *su* tensión interna y cerrarse definitivamente la escisión constitutiva entre la letra propia y el cuerpo (fotografiado o grabado) del otro. Tal cierre o resolución nos permite responder parcialmente a aquella interrogante inicial, que nos hacía preguntarnos sobre la carencia que la *figura* del cuerpo del loco viene a suplir en la economía del sujeto estético que allí se forma. En este punto el análisis no tiene ya tanto que ver con la generosidad del arte, con la ofrenda de imágenes y palabras portadas al santuario de la locura; la pregunta opera por el reverso de la ofrenda y la solidaridad misma, y se cuestiona en cambio por la deuda que paga el pagador, la deuda que obliga a responder a la interpelación ética; el análisis en este punto se pregunta por aquello que la generosidad del otro hace posible en el momento de la encarnación sacrificial, su donación del cuerpo a la epifanía y sublimación poética. **La encarnación del barroco en el cuerpo loco ancla éticamente la palabra estallada y excesiva de la literatura a los circuitos de la responsabilidad y la solidaridad.** Se trata, por supuesto, de otra metáfora más y la metáfora no hace sino añadir otro efecto oblativo, otro punto de enlace en la cadena de traslados, de intercambio de dones, de regalos, entre los lugares diferenciados y distantes del camino, la trayectoria de la peregrinación; puntos distantes articulados por las viajeras peregrinas y sobre todo por la condensación espacial que la metáfora opera entre los puntos desiguales de la analogía.

El loco en cambio permanece impávido. Acaso no le conciernen las epifanías, ni la aporía que la letra intenta atravesar o superar con la intensidad del movimiento en que porta sus ofrendas.

Supongo también, después de todo, que nada de esto nos impide celebrar el modo con que la intensidad de la escritura nos marca y al marcarnos nos convierte en testigos –también acaso imposibles e infieles– de su fulgor. Lo indecible del fulgor y la opacidad de la escritura de Diamela Eltit.

NOTAS

- 1 Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *El infarto del alma* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1994). Dado que las páginas del libro están sin numerar, no podré indicar la procedencia exacta de las citas de esta edición. Juan Carlos Lértora recoge varios trabajos claves sobre Eltit en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*.
- 2 Me ha resultado muy útil la lectura de *El regalo* de Mauss que propone J. Derrida en *Donner le temps* (París: Editions Galilee, 1991). Ahí se pregunta Derrida por las aporías confrontadas por el "desinterés" que fundamenta la lógica de la reciprocidad y el regalo.
- 3 Sobre la discusión estético-política impulsada por tal movimiento, véase Nelly Richard, "Poéticas del descalce y marco democrático" en *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (11-15), y "Estéticas y políticas del signo", en *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (47-63); y particularmente "Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia", en *La insubordinación de los signos* (37-54).
- 4 Nelly Richard señala la capacidad performativa (y agencial) de los locos en las poses con que responden a la mirada de Errázuriz. Cf. "Por amor al arte: rupturas críticas y fugas de imaginarios", *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*.
- 5 Cf. Sander Gilman, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, particularmente "Madness and Representation: Towards a Theory of Visualizing Madness", y "The Science of Visualizing the Insane: Charles Darwin".
- 6 Sobre Diane Arbus y la fotografía documental de la década del 60, véase Susan Sontag, *On Photography* (37-48).
- 7 Walter Benjamin, "Existe una especie de competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la 'sensación' se refleja la atrofia progresiva de la experiencia", en *Ensayos escogidos* (10).
- 8 Sobre la relación entre las poéticas de la izquierda tradicional y la "nueva escena" chilena, ver Nelly Richard, "Destrucción, reconstrucción y deconstrucción" en *La insubordinación de los signos*, 55-68.
- 9 Las secciones 2 y 7 de *Lumpérica* tienen la forma de un interrogatorio y en varios momentos reflexionan sobre la interpelación, la exigencia de la narrativa –el relato del testigo– que subyace al "interrogatorio". "Tú has mentido desde el principio, dijo el que lo interrogaba, todo eso de las miradas y ahora el que nadie pudiese entrar a la plaza. Son cosas demasiado desarmables las que presentas" (130). Es cierto, por otro lado, que la interpelación es una exigencia de "confesión" ordenada por un poder represivo. Pero la interpelación es también el llamado al habla de la poética representacional o testimonial que en la década del ochenta es contigua, sin duda, a la escritura fracturada y experimental de *Lumpérica*.

- 10 Eltit: "la barroca, -la barrobañera- se vuelve" (*Lumpérica* 171); "Así este quinto corte se inscribe sobre (o bajo) la epidermis quemada, que se ha vuelto a ciencia cierta barro, barrosa, barroca, en su entramado" (*Lumpérica* 153). N. Perlongher: "A diferencia del barroco del Siglo de Oro -que describe largas piruetas sobre una base clásica- el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo en donde montar el entretejido de sus excavaciones. El neobarroco, término popularizado por Severo Sarduy [. . .] que se vuelve festivamente "neobarroso" en su descenso a los márgenes del Plata, como un marqués de Sebregondi, "homosexual activo y cocainómano", tropezando en el barro de su estuario, no funciona como una estructura unificada [. . .] sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalesización, la derrisión [. . .]", Néstor Perlongher, "La barroquización" (1988), en *Prosa plebeya. 1980-1992* (Ediciones Colihue, 1997), 113-7.
- 11 "¿Qué te pasa con la sangre? ¿Qué te pasa verdaderamente con la sangre?" (*Vaca sagrada* 103).
- 12 La sospecha ya se encontraba en *Lumpérica*, donde una de las voces narradoras reflexiona frecuentemente sobre el riesgo de confinar al otro en la fijeza de la letra y convertirlo así en plusvalía literaria. La pregunta clave es la siguiente: "¿porque a los otros, quién los contendría?" (*Lumpérica* 59). "Se propició el desvarío en el lenguaje para alejar así la solución de la belleza [. . .]" (74).
- 13 De nuevo aquí el testimonio se produce en respuesta a una orden inexorable: "Tú, le ordené, vas a dar un testimonio [. . .]-Voy a dar un testimonio" (*Por la patria* 116).
- 14 El gesto ético asume una dimensión pública en los ensayos más recientes de Eltit. Véase, por ejemplo, "Cuerpos nómadas". Sobre la cuestión de la "responsabilidad" resulta útil el caso paralelo de Gayatri Chakravorty Spivak en el volumen colectivo *Cultura y tercer mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, coord. Beatriz González Stephan (Caracas: Nueva Sociedad, 1996), 49-119.
- 15 *El Padre Mío*. Véase también la lectura de Nelly Richard en *Residuos y metáforas*, y la de Yvette Malverde Disselkoe, "Esquizofrenia y literatura: *El padre mío* de Diamela Eltit".

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.
- Derrida, Jacques. *Donner le temps*. París: Editions Galilee, 1991.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.
- . *Por la patria*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- . *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

- . *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- . "Errante, errática". Ed. Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Cuarto Propio, 1993. 17-25.
- . *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994.
- . "Cuerpos nómadas". *Hispanérica*, 25, 75 (1996): 3-16.
- Gilman, Sander. *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*. Nueva York: Cornell UP, 1991.
- Malverde Disselkoen, Yvette. "Esquizofrenia y literatura: La obsesión discursiva en *El Padre Mío* de Diamela Eltit". Ed. Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993. 155-66.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- . *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- . *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- . *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.
- Sontag, Susan. *On Photography* (1977). Nueva York: Anchor Books, 1990.



Fotografía de Paz Errázuriz
El infarto del alma, Diamela Eltit-Paz Errázuriz.
Francisco Zegers / editor, 1994, Santiago.