

# PALABRA E IMAGEN FRENTE A LA CONDENA DEL SER IMPRODUCTIVO: *EL INFARTO DEL ALMA* DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ

## WORD AND IMAGE FACING THE UNPRODUCTIVE BEING'S CONDEMNATION: *DIAMELA ELTIT AND PAZ ERRÁZURIS'S EL INFARTO DEL ALMA*

SANDRA FERNÁNDEZ ROMERO

Universidad de Alicante

sandraferom2@gmail.com

 0009-0009-3509-3183

Recibido: 20/11/2024

Aceptado: 26/04/2025

### Resumen

El presente trabajo propone una lectura de *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, publicado por primera vez en 1994, que se ampara en las consideraciones de Julio Ramos para definir el proyecto en colaboración como un proyecto siamés. Lo que pretendemos demostrar es que la hibridez que caracteriza a esta suerte de fotoensayo queda justificada por una voluntad de subversión de las fronteras establecidas y, especialmente, de visibilización de lo que queda al *otro* lado. Para ello, apuntamos en un primer momento al contexto histórico y cultural de producción del libro. A continuación, señalamos las secciones que lo componen, analizando el texto de Eltit y deteniéndonos en sus reflexiones sobre el cuerpo en sentido amplio, y el cuerpo femenino en particular. Por último, atendemos a las fotografías de Errázuriz para comprobar su función en *El infarto del alma*.

**Palabras clave:** Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Testimonio, Palabra, Fotografía, Márgenes.

### Abstract

This paper proposes a reading of *El infarto del alma* by Diamela Eltit and Paz Errázuriz, published for the first time in 1994, which draws on Julio Ramos' considerations in order to define the collaborative project as a Siamese project. Our intention is to demonstrate that behind the hybridity that characterises this kind of photo-essay is justified by a desire to subvert established borders and, specially, to make visible what lies on the *other* side of them. Thus, in the first place, we attend to the historical and cultural context of the book's production. In the following section, we analyse Eltit's text, focusing on her reflections about the body in a broad sense and, particularly, the female body. Finally, we focus on Errázuriz's photographs in order to verify their function in *El infarto del alma's* scheme.

**Keywords:** Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Testimony, Word, Photograph, Borders.

## Introducción

Tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno de Salvador Allende en el septiembre de 1973, Chile sufrió una profunda transformación económica y social. Ante el cambio de paradigma, emergió una agrupación cultural que Nelly Richard denominó "Escena de Avanzada", cuyo principal objetivo fue contrarrestar el efecto de las políticas de la

desmemoria que el nuevo gobierno adoptó con el propósito de anestesiar el recuerdo y la reflexión. En palabras de Richard, la Escena de Avanzada emerge

en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no solo al fracaso de un determinado proyecto histórico –el de la Unidad Popular–, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaban ciertas claves de entendimiento colectivo. (Richard, 2007: 15)

La tendencia predominante del arte contestatario chileno la representó la izquierda tradicional,<sup>1</sup> que trató de vengarse de la ofensa dictatorial “tramando –en su simétrico reverso– una épica de la resistencia que fuera el negativo de la toma oficial” (Richard, 1994: 16). Pero en los márgenes, “en los costados de ese arte heroico y monumental” (Richard, 1994: 16), se desarrolló otro tipo de arte que se negó a limitarse al *no* de la dicotomía *sí/no* porque

Haber formulado significados meramente *contrarios* al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación. (Richard, 1994: 16)

Fue la Escena de Avanzada la que asumió la tarea de reformular los signos, esto es, el sistema de referencias culturales oficiales. No obstante, dentro de la escena, Nelly Richard diferenció dos tendencias enfrentadas por la cuestión de la irreductibilidad del lenguaje poético al lenguaje conceptual, aunque, según Fernando Balcells:

La verdadera diferencia [...] tiene que ver con diferentes urgencias sociales, con distintos modos de enfrentar la represión y las inhibiciones propias y por sobre todo, tiene que ver con diferencias estratégicas respecto de la inscripción del arte en la producción social de la realidad (Neustadt, 2001: 72).

Hubo, por tanto, una tendencia a la fragmentación y la deconstrucción, y otra a lo que Richard (1994: 45) considera el “Todo (la sociedad *entera* como macroescenario de la revolución artística)”. Esta última tendencia es la que integra el Colectivo Acciones de Arte, conocido popularmente por el acrónimo CADA. Sus orígenes hay que buscarlos a finales de la década de los setenta, como bien revela Lotty Rosenfeld:

Durante los años 1977 y 1978 Juan Castillo y yo nos reuníamos, por razones de militancia política, con artistas de diferentes partidos de oposición, en la Galería Espacio Siglo XX, lugar en el cual, por supuesto, también realizábamos actividades artísticas. A corto andar nos fuimos consolidando en un colectivo de arte interdisciplinario [...] Con posterioridad a estas experiencias de carácter grupal, el año 1979 formamos el CADA. (Neustadt, 2001: 48-49)

<sup>1</sup> Utilizamos la denominación “izquierda tradicional” en contraposición a lo que Richard denominó “Escena de Avanzada”, movimiento situado en el extremo opuesto a la derecha que tampoco responde ante las prácticas de la izquierda. La izquierda tradicional todavía forma parte de la escena política oficial.

Estrictamente, el CADA nace de la colaboración entre los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la escritora Diamela Eltit.<sup>2</sup> El objeto de este trabajo es, precisamente, la obra de esta última, especialmente crítica desde sus inicios en el ámbito literario con la “tecnología política que lo que busca, en definitiva, es poner punto final a las imágenes” (Eltit, 2008: 103). Por eso, de entre toda su producción, nos centraremos en *El infarto del alma*, un libro singular elaborado en colaboración con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz y publicado por primera vez en 1994. Nuestro objetivo es demostrar que la colaboración de fotógrafa y escritora responde a una voluntad de subversión de las fronteras establecidas por el nuevo régimen militar, en un primer momento, y el neoliberalismo en sentido amplio, después.

Bien es cierto que ya el CADA en su conjunto defendía la necesidad de una literatura con aplicación política. Además, hubo escritores que, si bien no formaron parte del colectivo, produjeron su obra durante la dictadura militar como forma, igualmente, de denuncia y resistencia. No obstante, la propuesta de Eltit es personal; así, explica:

Siempre he pensado la escritura literaria como una zona política. En mi caso particular uso esta expresión en un sentido menos tradicional pues no me refiero estrictamente a una literatura política meramente referencial, sino más bien a una escritura que trabaje los signos, los mueva y remueva para generar un espacio propicio para elaborar escenas y escenarios menos pautados por la suma de discursos públicos y aun literarios que escriben interesadamente cuerpos y producen imaginarios. (Eltit, 2017b: 275)

En cualquier caso, según se desprende de las confesiones de la propia Eltit, su objetivo no pasaba por cambiar el imaginario, sino por “poner en el imaginario lo oculto” (Rossi, 2001: 24). De ahí nuestro interés por esta suerte de fotoensayo, cuyos orígenes y estructura pasamos a referir a continuación.

## *El infarto del alma: nacimiento*

En 2015 Diamela Eltit fue invitada a dictar la conferencia inaugural del I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos organizado por la Universidad de Estudios de Milán, dedicado al estudio de la transmisión del testimonio en Chile y, particularmente, en la obra de Eltit. En ese contexto, Eltit decidió dedicar la sesión de apertura a dos de sus libros: *El Padre Mío* y *El infarto del alma*. En palabras de la autora:

porque estamos en un importante escenario del testimonio, quiero testimoniar de manera incompleta, con seguridad incierta, los temblores, titubeos, dudas, certezas que me acompañaron durante la elaboración de dos libros que me exceden, pero que me provocaron ininterrumpidas interrogantes –digamos– político-estéticas pero que, a su vez, generaron en mí compromisos a los que no quise renunciar (Eltit, 2017b: 276).

<sup>2</sup> Santiago de Chile, 1949.

Recuperamos estas declaraciones con el propósito de entender la genealogía del libro objeto de estudio de este trabajo: *El infarto del alma*, que se empezó a concebir apenas tres años después de la publicación de *El Padre Mío* en 1989. Por aquel entonces, Eltit aún ejercía el cargo de Agregada Cultural en México, donde recibió la visita de la fotógrafa Paz Errázuriz:

mientras residía en México, llegó a visitarme unos días mi amiga la gran fotógrafa chilena Paz Errázuriz. Me comentó que estaba haciendo fotografías de pacientes internos en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel [...] Me dijo que pensaba que podríamos hacer un libro juntas. (Eltit, 2017b: 279)

Acordaron elaborar un libro en torno a las parejas que se habían ido formando en el interior de aquel establecimiento mixto: “Antes de su vuelta a Chile [Paz Errázuriz] volvió a preguntarme si estaba de acuerdo con la posibilidad de hacer un libro con las parejas del hospital psiquiátrico. Le contesté que me parecía imprescindible”, explica Eltit (2017b: 280). Tuvo, entonces, que detenerse a pensar en las distintas posibilidades de abordaje de ese desafiante libro que, para ella, debía ser capaz de captar la lucha por la supervivencia en la marginación del encierro, esto es, “debía abordar un escenario donde la forma de un rebelde y necesario romanticismo coexistía en una alianza indisoluble con el terror, la persecución y un caos que se mantenía bajo cautela” (Eltit, 2017b: 281). Este propósito condujo inmediatamente a la autora hasta el sentimiento amoroso:

Pensé en el amor. O más bien pensé que si todo amor es loco cómo transcurriría el amor entre locos en el interior de un hospital psiquiátrico. Pensé que ese amor preciso, distinto, móvil, cambiante, fugaz, era quizás el más poético de todos los amores por sus condiciones –como diría Carlos Marx– de producción (Eltit, 2017b: 281).

El interés por el motivo amoroso surgió, según el testimonio de Eltit en el propio *El infarto del alma*, ya durante el viaje de regreso a Santiago desde el hospital psiquiátrico. En este contexto, escribe Eltit (2017a: 25): “Pensaré en el amor”, para, acto seguido, contradecirse:

No pensaré en el amor, lo que me ocupará será ese amor que fluye, se dispara, se dispersa al interior del baldío de un hospital público [...] Sentiré que hace todo un año que las palabras dan vueltas por mi cabeza y, sin embargo, cuando emprenda el viaje de retorno, iré silenciosa, vacía. (Eltit, 2017a: 25)

En efecto, hasta que no tuvo lugar su regreso a México no comenzó a escribir lo que, poco después, acabaría siendo *El infarto del alma*. Hasta entonces, Eltit reconoce haber estado “atrapada en el manicomio de mi propia mente [...] cargando a esos cuerpos en un espacio de mi cerebro [...] llevando a esos cuerpos con la desdicha y con la fuerza de un alma en pena” (Eltit, 2017a: 25). Así pues, se ha de pensar en el texto como un ejercicio de liberación de esos cuerpos “Revoltosos, ágrafos, confinados” (Eltit, 2017a: 73) que tiene lugar a través de la escritura de los mismos.

A pesar de todo, “sé que no alcancé el tono ni la fuerza que se apropió de mi imaginación”, lamenta Eltit (2017b: 281), que añade:

Entendí que lo único que iba a ser capaz de plasmar era un cierto flujo poético para cuerpos aglomerados por la ecuación fatal entre locura y pobreza. Supe que iba a trazar un conjunto de signos verbales que podían dar cuenta de manera insuficiente de unas existencias capturadas que resistían y sobrevivían en gran medida gracias al espejismo de otro o de otra o de los otros. (Eltit, 2017b: 283)

## Escribir de y desde los bordes

Así pues, la estructura de *El infarto del alma* responde a la asunción de las limitaciones que la empresa ideada por Eltit y Errázuriz presentaba. En la misma intervención que realizara Eltit en el I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos, trató de justificar la peculiaridad del proyecto, aduciendo que:

Entendía que debía evitar la linealidad y abordar una ruta alterada para apuntar esos cuerpos. Ya sabía que debía apelar a la fragmentación discursiva, a la multiplicidad de tonos, a mezclar escrituras para dar cuenta conceptual y políticamente de ese amor, ya lo dije, dislocado y producido bajo ciertas condiciones. Dejé que ingresaran los estilos. Acudí a la multiplicidad de la poética, al recurso de la epístola, al diario de vida, acudí con libertad al ensayo literario. (Eltit, 2017b: 283)

*El infarto del alma* alberga, de este modo, un total de, aproximadamente, cuarenta fotografías y un texto que se divide en siete secciones que se repiten y alternan desordenadamente. La primera de estas secciones está, a su vez, escindida en cinco textos que se recogen bajo el título mismo del libro: “El infarto del alma”. Todos ellos responden al formato epistolar en la medida en que en todos hay un yo que escribe a un tú. Así lo revela la fórmula “Te escribo” que introduce los cuatro primeros textos; el último de ellos presenta la peculiaridad de ser introducido, simplemente, por el verbo “Escribo”.

En cualquier caso, los cinco dan cuenta de la dolorosa relación amorosa de un yo femenino, que es quien escribe, con un tú masculino. El dolor, en el primero de los textos, se atribuye a la ausencia de ese otro: “Ah, tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro” (Eltit, 2017a: 7), y consecuentemente a la ausencia de amor: “Dice a todas horas con una voz monótona que tú no me has, que tú no me has, que tú no me has amado. Que tú no me has amado dice el monótono ángel” (Eltit, 2017a: 9), repite el remitente. En el siguiente fragmento se abandona la idea de un encuentro que nunca tuvo lugar y adquieren fuerza las ideas de pérdida, de abandono y de traición:

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. ¿Acaso eras tú la vidente que me habló en la esquina? ¿Cuál fue el instante que escogiste para traicionarme? Ah, la traición. (Eltit, 2017a: 29)

Frente al lamento por la pérdida de este segundo momento, en el que la voz femenina sostiene que “Nunca hube de encontrar una sola palabra que te retuviera” (Eltit, 2017a: 29), en el tercer “El infarto del alma”, esa misma voz femenina reivindica una victoria: “la verdad es que emprendiste una salida vana. Escucha mi noticia; logré retenerte antes de tu huida [...] Te tengo [...] te tengo enteramente” (Eltit, 2017a: 49). Esa sensación de soberanía sobre el otro se desvanece, sin embargo, en el cuarto de los textos que componen esta primera sección. Ahora, se evoca el sentimiento de la derrota; así se aflige la voz que narra por el rechazo del amado:

¿Qué castigo podría sobrepasar a tu ausencia? Despierto ahora de un sueño en el que hube de verte. En mi sueño intentaba entrar entre tus brazos y tú te retorcías como si fueras atacado por una serpiente. Ni en mis sueños ya, ni siquiera en mis sueños. (Eltit, 2017a: 75)

El fracaso culmina en el último texto del libro, donde, de alguna manera, tiene lugar la muerte del amado: “Mi amado se va quedando y quedando en la taberna. ¡Ah, mi amado tan ebrio, tan cansado mi amado!” (Eltit, 2017a: 81), podemos leer. Además, no debería pasarse por alto la particularidad que ya se señaló en relación con la fórmula inicial que encabeza este último fragmento –un simple “Escribo” –, que parece dar cuenta de la ausencia de un destinatario. A este respecto, sostiene Catalán (2003: 120): “El cuerpo femenino amante se encierra ahora en sí mismo”. Parece que el cuerpo femenino fuera ahora, al mismo tiempo, cuerpo de la amante y cuerpo amado:

Nada deseo más que a mi propio deseo [...] Besaré mi propia boca fugazmente apenas se produzca la primera distracción en la noche [...] Deberé besarme, morderme la boca en cuanto se descuide la noche [...] Yo deberé hacer muy pronto una acuciosa cuenta de mis células para atraer mi boca a mi boca. (Eltit, 2017a: 79)

La segunda sección se titula “Diario de viaje”. En estas ocho páginas la voz que narra es la de la propia Eltit. Se trata de un diario de viaje en la medida en que, en efecto, refiere la visita de la escritora al “hospital más legendario de Chile, el manicomio del pueblo de Putaendo, ahora llamado Philippe Pinel” (Eltit, 2017a: 13). El viaje tiene lugar el 7 de agosto de 1992, según señala la autora, que escribe: “Ahora viajamos con Paz Errázuriz en dirección al hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo” (Eltit, 2017a: 11). Al llegar, sin embargo, es cuando se inicia el verdadero viaje. En palabras de Eltit:

Los asilados toman sol. Iniciamos nuestra peregrinación que no es más que un subir y bajar escaleras, subir y bajar, cercadas por los pasillos, por las camas ya clásicas de los hospitales estatales, por los pacientes que nos siguen besando y besando. (Eltit, 2017a: 15)

En esta especie de diario Eltit anota lo que ve: “La reja, la caseta de control, después los jardines, más atrás el edificio. Cuando atravesamos la reja veo a los asilados” (Eltit, 2017a: 11), y lo que esas imágenes le suscitan. Pero en estas páginas también tienen cabida las historias de los asilados. Así, se cuenta, por ejemplo, cómo

Sentado en una banca del pasillo, uno de los enamorados se abre la camisa, se baja parte del cierre del pantalón y nos muestra la venda que le protege una operación reciente [...] Su pareja se ríe como si estuviera contenta de que su hombre tenga algo que mostrar. Pero ella misma (¿envidiosa?, ¿celosa?, ¿nostálgica?, ¿acusadora?), muestra de inmediato su propia cicatriz. (Eltit, 2017a: 17)

En tercer lugar, se podría destacar la serie de textos titulados “La falta”. Se trata de cuatro breves textos que se repiten con escasas variaciones a lo largo de la obra haciendo hincapié sobre la idea de hambre. El primero de estos textos recogidos bajo el sintagma “La falta” sucede inmediatamente al “Diario de viaje”, donde, de hecho, ya Eltit reflexiona sobre el hambre y el deseo de erradicarla:

Tengo en mi bolsillo dos naranjas regaladas por Juana, por Aníbal. Un obsequio que me ha sido entregado por los seres más desprovistos de la Tierra. Me han regalado dos naranjas desgajadas de un impresionante código de honor que intenta por todos los medios evitar la última humillación corporal; erradicar el hambre. Al menos erradicar el hambre en el interior de ese extenso territorio mental y físico signado por tantas incontables privaciones. (Eltit, 2017a: 21-23)

En el último escrito de esta sección se llega a la conclusión de que, realmente, “El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento” (Eltit, 2017a: 77). El conjunto de los cuatro textos, entonces, supone una reflexión sobre la herencia del hambre, sobre la herencia de una carencia, que se transmite de generación en generación o que, al menos, se comparte entre camaradas: “Mis camaradas sufren 1000 días, 525 noches” (Eltit, 2017a: 77), sostiene, así pues, la voz que narra. El hambre constituye, de esta manera, un mal hereditario que afecta al cuerpo como al alma: “El cuerpo, el alma, hambreados” (Eltit, 2017a: 77).

Eltit llevará, asimismo, a cabo en *El infarto del alma* una reflexión acerca de la noción de sujeto. Esta partirá, precisamente, de la consideración de la falta, lo que obliga a pensar en él como ser incompleto –hambriento, si se quiere–. En esa especie de ensayo titulado “El otro, mi otro”, entonces, la autora se replantea el problema de los límites del sujeto y su, por tanto, problemática relación con el otro. A este respecto, Eltit considera lo siguiente:

El sujeto solo surge como tal en la ruptura, con la separación del otro cuerpo que es un primigenio. Y es esa separación lo que lo nombra. El afuera del otro –la nítida salida de sus límites interiores y exteriores– es lo que lo confirma. (Eltit, 2017a: 37)

Cuando se trata de los asilados del hospital psiquiátrico la respuesta a la pregunta por la identidad subjetiva no parece poderse sintetizar de manera tan simple. De hecho, lo que caracteriza al loco es una carencia, una falta: la falta de ser. “Y porque ellos no son, es que afrontan la pena de reclusión que rodea a sus cuerpos”, sostiene Eltit (2017a: 45). Y porque no son, es por lo que buscan al otro en el intento de “poblar a otro cuerpo” (Eltit, 2017a: 35), lo que da como resultado una malformación siamesa intolerable para la razón social. En este contexto, “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 propiedad” (Eltit, 2017a: 45).

Paralelamente a esta reflexión acerca de los límites impuestos histórica y socioculturalmente al sujeto, tiene lugar una narración que se desarrolla en torno a la figura materna. En palabras de Eltit,

La madre es solo una concurrida cadena de convenciones que aparecen vociferantes entregándole tantas órdenes contradictorias. La madre apenas es un compuesto de innumerables signos culturales [...] Un cuerpo estrellado contra el vociferante eco de las transformaciones bruscas de la historia. (Eltit, 2017a: 35)

Desde esta perspectiva, la figura de la madre ha sido históricamente pensada como cuerpo capaz de albergar otro cuerpo dentro de sí y, precisamente por eso, como cuerpo alienado al estilo de los cuerpos de los pacientes del hospital psiquiátrico de Putaendo. Esa capacidad del cuerpo femenino convierte a la madre en monstruo, en un cuerpo monstruoso que, poblado de otro cuerpo, él mismo queda relegado a la categoría de otro:

La madre sufre [...] Ha perdido todo control sobre su cuerpo [...] ve cómo se destruyen sus antiguos deseos de expansión y pierde su antigua omnipotencia. La madre tiene la extraña sensación de no existir o de existir a medias y abriéndose paso entre su contradictorio pensamiento, se entera, por fin, de que ha prestado su cuerpo a otro cuerpo. Es otro el cuerpo que la hiere. Es otro el cuerpo. Es otro. Otro. (Eltit, 2017a: 37)

Las dos secciones que siguen, “El sueño imposible” y “Juana la loca”, giran ambas en torno a una de las pacientes del hospital. La primera es la transcripción de un sueño que dicha paciente cuenta a la escritora y la fotógrafa Paz Errázuriz. En el sueño, ella, Juana, y su pareja, “el José”, se casan y son padres: “me pasaba a mí como si yo fuera esposa de él y él mi esposo y la guagüita como un hijo pa mí y un hijo pa él” (Eltit, 2017a: 53), detalla Juana. De alguna manera, el sueño de Juana evoca una historia de amor común al mundo externo al psiquiátrico, de ahí que Eltit lo haya considerado un imposible. En “Juana la loca”, sin embargo, la autora se cuestiona el hecho mismo del encierro de la paciente, sosteniendo que “Juana, que quizás no esté loca, no puede salir ya al exterior” (Eltit, 2017a: 55) y que “aun si se corrigiera el malentendido, ella jamás se adaptaría al afuera” (Eltit, 2017a: 55). Asimismo, Eltit defiende la rebeldía de Juana por elegir permanecer en el encierro que en algún momento le fue impuesto:

Juana es, quizás, la única rebelde visible del edificio público. Juana, tal vez, no está loca [...] Juana, que quizás no esté loca, no puede salir ya al exterior [...] Pero tal vez Juana esté loca. Quizás su padre y ella enloquecieron de indignancia juntos. 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 [...] Evade el castigo. Resiste. Todavía no se ha entregado a la sumisión. (Eltit, 2017a: 55)

La última sección, recogida bajo el título “El amor a la enfermedad”, alterna una reflexión en forma de ensayo acerca de la enfermedad, el amor, la reclusión y la productividad que

parte de la historia misma del hospital, con una especie de monólogo interior producido por una enamorada enferma de tuberculosis. En esta sección, Eltit refiere los orígenes del manicomio del pueblo de Putaendo, antiguo hospital para tuberculosos, con la, aparentemente, mera intención de responder a la pregunta: “¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos?” (Eltit, 2017a: 69). El razonamiento de Eltit es el siguiente:

Hablar solo del nexo de la enfermedad es reducir una especulación sobre la geología del lugar. La enfermedad es, desde luego, el eje más evidente, un dictamen médico invisible que los une. Pero, si siempre se vuelve a la escena primaria del crimen, si el crimen sigue perpetuándose, si los signos reaparecen camuflados porque se niegan a morir, ¿qué lugar común reaparece en el hospital del pueblo de Putaendo? El amor. (Eltit, 2017a: 69)

En este contexto, el amor es entendido como correlato de la enfermedad y, consecuentemente, como contrapunto de la productividad:

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 [...] El cuerpo romántico es pues el sueño de amor imposible de los cuerpos de las clases trabajadoras, su excedente más inorgánico, su lujo máspreciado. (Eltit, 2017a: 61)

Desde este punto de vista, “Cualquier mal es menor que el mal del amor” (Eltit, 2017a: 73), concluye Eltit. Para los asilados del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, sin embargo, como antes sucedió en ese mismo lugar con los enfermos de tuberculosis, esta paradoja los confirma como sujetos frente a la enfermedad. “La parodia amorosa se reitera entre los asilados como un espectáculo íntimo cuya única utilidad es contradecir su diagnosticada enfermedad”, escribe Eltit (2017a: 73), concluyendo que

El ceremonial amoroso [...] pervive hoy como un debilitado archivo en los sujetos más olvidados, más confinados por la cultura. Sobrevive como memoria enclavada en los cuerpos interdictos que buscan de manera histórica en el otro su escaso y fundamental lugar cuando se ha trizado en ellos incluso su condición de sujetos. (Eltit, 2017a: 73)

## Proyecto siamés

Dicho esto, cabría reparar en las fotografías de Errázuriz que acompañan al texto de Eltit. Estrictamente, las fotografías no solo alternan con el texto, sino que, junto con él, constituyen el libro. Lo que con esto se pretende argüir es que *El infarto del alma* no es, simplemente, un libro de texto con fotografías; se trata de “un acontecimiento notable [...] armado a partir del frágil diálogo entre las palabras de la escritora y los encuadres fotográficos de los rostros de la locura” (Ramos, 2011: 156-157).

Bien es cierto que, como apuntara Tierney-Tello (1999: 81), *El infarto del alma* demuestra “Like virtually all *testimonios* [...] a marked claim to referentiality and the real,

as well as an effort to document and denounce a subaltern social milieu". En este contexto, las fotografías de Errázuriz constituyen una necesidad para la construcción de este testimonio que, si bien responde a una estética distinta de la empleada tradicionalmente por el género, se funda –como todo testimonio– en un afán de documentación.

Afirmado esto, cabría, paradójicamente, preguntarse por el sentido del trabajo escriturario de Eltit. A este respecto quisiéramos traer a colación la siguiente reflexión de Susan Sontag (2003: 103): "El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías". No parece, por tanto, que la imagen aislada pueda dar cuenta de la realidad en su conjunto.<sup>3</sup> En este sentido, si bien es cierto que las fotografías conmueven y obsesionan al espectador, también lo es que "no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión" (Sontag, 2003: 104). Para ello, las fotografías necesitan de la narración. En consecuencia, el proyecto de Eltit y Errázuriz, como quedó apuntado, de ninguna manera se podría pensar en términos de libro con fotografías; por el contrario, se trata de un trabajo que invita a la reflexión, precisamente, mediante la fusión de esos dos elementos, las fotografías de Paz Errázuriz y el texto de Diamela Eltit.

Para defender nuestra hipótesis vamos a seguir a Ramos. En concreto, recuperaremos la idea de que *El infarto del alma* es el resultado de lo que Ramos (2011: 162) denomina "el principio de la solidaridad". En primera instancia, este principio es el que permite el viaje a la marginalidad de la escritora y la fotógrafa, pero, "¿[...] no es la solidaridad, después de todo, el principio que posibilita el agenciamiento mismo de un proyecto en colaboración, de un libro escrito entre dos, como *El infarto del alma*?" (Ramos, 2011: 162). En efecto, *El infarto del alma* nace del dispositivo de la colaboración entre palabra e imagen que pone en entredicho, en primer lugar, "la ley del nombre y la autoría" (Ramos, 2011: 158), es decir: los límites de la propiedad. De hecho, en gran medida, un afán de ruptura de los límites establecidos fue lo que motivó esta especie de fotoensayo que, como bien apunta Ramos (2011: 162), "no es realmente un libro escrito entre dos –es acaso escrito entre más de dos, si tomamos en cuenta la proliferación de voces y registros que circulan en la escritura tan descentrada e híbrida de Eltit–". A este respecto sería interesante recuperar una confesión que hiciera la autora en una entrevista ante la pregunta por una definición de la obra:

Mira, no sé a nivel de género. Yo diría que es un "libro cultural". Es un texto cultural y poético. Pero no en el sentido de poesía exactamente, sino más bien de una lírica que aborda una cierta poética de la marginalidad. Una cosa así diría yo. (Neustadt, 1997b: 294)

En cualquier caso, *El infarto del alma* es un libro escrito en co-autoría en el que convergen el proyecto escriturario de Eltit y el proyecto fotográfico de Errázuriz. En palabras de la propia Eltit:

La Paz me había hablado de que estaba haciendo esto y me invitó a participar, pero no en el sentido tradicional de un artista que invita al escritor a escribir sobre la fotografía. Lo que la Paz me propuso fue la co-autoría, que es otra cosa. (Neustadt, 1997b: 294)

<sup>3</sup> Recuérdese el cuento "Las babas del diablo", en el que Julio Cortázar plantea, precisamente, que una fotografía no es más que un recorte de la realidad.

Desde esta perspectiva, la relación entre texto e imagen en *El infarto del alma* es de codependencia: por una parte, las fotografías revelan a las parejas de hombres y mujeres que se han ido formando en el interior de hospital psiquiátrico Philippe Pinel; por otro lado, los escritos proponen una reflexión acerca de la reclusión e invisibilización de esos sujetos residuales. No obstante, según ha confesado Eltit en más de una ocasión, la escritora y la fotógrafa llevaron a cabo sus respectivas labores por separado, lo que nos conduce a considerar que el libro en su conjunto se articula, precisamente, sobre la oposición entre lo mostrado por las fotografías y lo cuestionado por el relato; en palabras de Forcinito (2006: 61), en las fotografías se produce una aparición que “funciona como una fuerza oposicional del proceso de reclusión y desaparición al cual esos seres han sido sometidos”. Que empleáramos el verbo “revelar” para referirnos a la acción llevada a cabo mediante las fotografías de Errázuriz no fue casual; en efecto, las fotografías confirman la existencia de esos sujetos marginales, “prueban, aun frente a ellos mismos, que están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser” (Eltit, 2017a: 11). Estas consideraciones ya rondaban a Eltit durante el proceso previo a la escritura de *El infarto del alma*, cuando todavía no había decidido cómo emprender dicha empresa:

pensé que la formación de parejas subvertía en parte los presupuestos, me refiero desde luego a que [...] se producían alianzas que expandían la mera sobrevivencia. También consideré que los cuerpos, en un sentido no literal, ya estaban parcialmente “afuera” por las fotografías de Paz Errázuriz. (Eltit, 2017b: 280-281)

Por todo ello, *El infarto del alma* se erige como un proyecto que, a través de sus fotografías y sus escritos, pretende suplir “los efectos del desprecio real que padecen esos cuerpos ya sin autodomínio de la expresión” (Richard, 1998: 252), esto es, “propone una mirada desde el reverso de la discursividad neoliberal de la posdictadura chilena para mostrarnos sus represiones y exclusiones” (Forcinito, 2006: 59). De hecho, en el propio *El infarto del alma* se pregunta Eltit (2017a: 11): “¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos [...]?”. En este sentido, se trata de un proyecto ideado sobre los límites de lo visual y lo textual y, por ello, siamés, con la intención de inscribir una mirada *otra* de los sujetos marginales (o, mejor dicho, marginados) que habitan el microcosmos del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo.

## Conclusión

En una conversación guiada por Javier Guerrero, Eltit aludía a un interés a propósito de lo que ella considera que es la gran tarea de la literatura o, al menos, de la suya: la descolonización. Se ve obligada, no obstante, a matizar:

cuando pienso en descolonización estoy pensando en un nivel simbólico. Evidentemente, desde el punto de vista más material no es posible, digamos, que volvamos a echar un pie atrás en la historia para volver a un espacio ideal, trascendental y esencialista. Más bien, me interesa mostrar cómo operan esos hilos que se apoderan de los imaginarios, de imaginarios que están obstruidos por ciertas colonizaciones; y, especialmente, los que tienen que ver con el género. (Guerrero, 2021: 451)

A esto añade:

Yo pienso que [...] hay una ocupación de los imaginarios que permite que se opere a favor de lo masculino. Me interesa esa tensión; y sobre todo la relación con mi práctica que es la literatura y con mi gran pregunta que es cómo desbiologizar la letra, a fin de alcanzar un horizonte democrático, donde efectivamente la letra sea el espacio para conducir los ejes, y no ya la biología del autor/ autora. (Guerrero, 2021: 452)

Bien es cierto que, en este caso en concreto, la autora está reivindicando el valor de lo femenino –algo que, aparentemente, excede los límites de su propuesta en *El infarto del alma*–. Cabría, sin embargo, preguntarse qué es lo femenino si no un espacio sumido en la misma marginación que rodea a los pacientes del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo. Nuestra lectura de *El infarto del alma* se apoya sobre esta premisa con la intención de demostrar que la hibridez que caracteriza al objeto de estudio de este trabajo responde intencionadamente a una voluntad de visibilización de lo que ha sido forzosamente desterrado a los márgenes.

Para ello, hubimos de atender, en un primer momento, al contexto de producción de *El infarto del alma*: el de la transición democrática chilena, en el que surgió toda una serie de prácticas en el campo de la literatura y el arte “enfrentadas por un lado contra las economías de 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»” (Ramos, 2011: 163-164). Tras profundizar en el texto de Eltit, pudimos comprobar que, como sostiene Tierney-Tello (1999: 81), “Undermining the view of *testimonio* as a transparent, affirmative, and authentic representation of the subaltern, the testimonial subjects of Eltit’s texts refuse to be fixed and defy an identitarian politics”. *El infarto del alma*, entonces, “pone en escena una de las preocupaciones centrales del testimonio: la famosa pregunta de Gayatri Spivak” (Forcinito, 2006: 64); esto es: la cuestión de la posibilidad de hablar del subalterno. Según nuestra hipótesis, es, precisamente, la conjunción de texto e imagen lo que posibilita esa habla. Así, el trabajo escriturario de Eltit estuvo orientado hacia la visibilización de la lengua del loco – en definitiva, de la voz del otro –, lo que explicaría, en parte, el fragmentarismo motivado, asimismo, “por la sospecha de que la dominación pasa por la forma misma de la lengua, por los órdenes que la lengua construye, por los órdenes que el interrogatorio impone sobre el relato del testigo” (Ramos, 2011: 164). Por su parte, mediante las fotografías de Errázuriz tiene lugar la visibilización de esos cuerpos que, en ocasiones, “ni palabras completas tienen” (Eltit, 2017a: 19).

Dicho esto, podemos concluir que *El infarto del alma* sigue siendo un “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” (Ramos, 2011: 157), aunque, siguiendo a Ramos (2011: 162), podríamos definirlo de la siguiente manera: “Colaboración y alianza de diferencias”; se trata, como se dijo, de un proyecto definido por el principio de la solidaridad que, en palabras, nuevamente, de Ramos (2011: 162), “produce finalmente ese estado siamés, instancia de indiferenciación que según Eltit es el objeto deseado”.

## Referencias bibliográficas

- CATALÁN, Pablo (2003). *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz: palabra y fotografía. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (36), 116-123.
- ELTIT, Diamela (2008). *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- ELTIT, Diamela (2017a). *El infarto del alma*. Santiago de Chile: Hueders.
- ELTIT, Diamela (2017b). En la intensa zona del otro yo misma. En SCARABELLI, Laura; & CAPPELLINI, Serena (Eds.). *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (273-284). Milán: Ledizioni.
- FORCINITO, Ana (2006). Voz, escritura e imagen: arte y testimonio en *El infarto del alma*. *Hispanófila*, (148), 59-72.
- GUERRERO, Javier (2021). Pensar en presente: cuerpo, virus, feminismo, politicidad. Encuentro con Diamela Eltit y Rita Segato. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (69), 447-462.
- NEUSTADT, Robert (1997b). Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit. *Inti: Revista de literatura hispánica*, (46), 293-305.
- NEUSTADT, Robert (2001). *CADA DÍA: La creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RAMOS, Julio (2011). *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila.
- RICHARD, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- ROSSI, Alejandra. (2001). Yo no quiero cambiar el imaginario, yo quiero poner en el imaginario lo oculto. *Mercado Negro*, (11), 21-24.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. España: Alfaguara.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1999). Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit. *Publications of the Modern Language Association of America*, 114(1), 78-96.