

# UN ALBERGUE PARA LAS ESQUIRLAS DE LA RAZÓN. SOBRE *EL INFARTO DEL ALMA* DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ

Carla Daniela Benisz<sup>1</sup>  
UBA – UNR – CONICET

**Resumen:** El artículo intenta abordar el libro *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz a partir de las problemáticas genéricas que implica. Por un lado, el hecho de ser de autoría compartida y resultado de una combinación de lenguajes (el literario y el fotográfico), hace de *El infarto del alma* un posible foco de conflicto respecto de las convenciones literarias y artísticas, tales como la autonomía y la unicidad. Pero además este cuestionamiento va de la mano de una reivindicación de la idea de comunidad como productora de sentido, por sobre la del sujeto individual cerrado sobre sí mismo.

**Palabras clave:** comunidad, ritual, arte inespecífico, otredad.

**Abstract:** This article tries to focus on the book *El infarto del alma* by Diamela Eltit and Paz Errázuriz attending to genre issues that are constitutive in the volume. Firstly, the matter of dual authorship and languages combination (Literature and Photography) implies that *El infarto del alma* might be a focus of conflict according to artistic standards, as autonomy and uniqueness. Also this conflict goes hand in hand with a vindication of the concept of community as a producer of sense more than the idea of an individual and autonomous subject.

**Key words:** community, ritual, unspecific art, otherness.

## 0. LA ESCRITORA LAVA LAS VEREDAS DEL LUPANAR

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Las *performances*, las “acciones de arte”, también parte de la obra de Diamela Eltit, parecieran dotarla de cierta imagen crítica, de comunión con los vencidos (los más vencidos) de la sociedad: las prostitutas, los marginales, los locos. Una imagen potenciada por el discurso programático que acompaña el experimento artístico:

“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del

---

<sup>1</sup> Carla Daniela Benisz es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, becaria de CONICET y se encuentra realizando el doctorado en Humanidades y Artes con mención en Literatura en la Universidad Nacional de Rosario.

sistema: su suma dignidad. [...] Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales” [SCHULZE 2006].

En el contexto del CADA (Colectivo Acciones de Arte) y bajo la dictadura de Augusto Pinochet, Diamela Eltit participa de excursiones a esos lugares sórdidos y viles. La escritora *baja* a los márgenes de la ciudad, que no son necesariamente los márgenes geográficos, pero sí están atravesados por fronteras simbólicas socialmente delimitadas. Se sabe que la sociedad dispone de una representación estratificada de sí misma, según la cual lo marginado será “bajo” respecto de cierta altura simbólica de clase, de condición, delimitada por la pertenencia al círculo estructurado de la sociedad. Como se dice en la jerga de la izquierda, el marginal –el lumpen– no está “estructurado”. En fin, la escritora pone el cuerpo en una relación –el contacto con el otro– y en un espacio –la periferia social o geográfica. Allí convive con prostitutas, recita sus manuscritos, realiza proyecciones, lava las veredas del lupanar y hasta se lacera la piel [SCHULZE 2006].

Sin embargo, la obra literaria de Eltit no permitiría que se la defina directamente en relación con lo crístico o denunciante. Porque el marginal no aparece aquí con los artificios conocidos de la literatura de denuncia social, ni se echa luz sobre el lumpen con densidad realista, recarga moral o didactismo. Según afirma SCHULZE [2006]: “Los dispositivos neovanguardistas del CADA yacen latentes en la producción artística y literaria de Diamela Eltit”. Podría decirse que la experiencia del CADA transporta a esta narrativa los dos niveles que caracterizan al programa vanguardista: la coalición “arte-vida”, pero también la interdicción respecto de las formas de representación naturalistas. Se trataría, en todo caso, de un panfleto de dura legibilidad porque Eltit, a lo largo de su obra, desestructura los marcos genéricos y apela a una forma extraña de realismo. Julio Ortega postula para ella una escritura no representativa o que, al menos, cuestiona el valor de la

representación. Pero que, de todas formas, se sumerge en un referente histórico-social y construye con él esta extraña poética que, a través de procedimientos oblicuos, sitúa al marginal en el centro de la escena. La primera novela de Diamela Eltit, *Lumpérica*, tematiza justamente esta búsqueda y es sobre esa novela que Julio Ortega encuentra una crítica a la representación a través de una radical apropiación de la realidad contextual:

“Su contrato de veridicción es otro: puro probabilismo, sus hechos se documentan en testimonios aducidos por el propio texto, tanto como en la experiencia del lector, ese contexto que la novela asume como horizonte de lo verosímil, tácito y cómplice. Su propósito es ir más allá: añadirle a nuestra contextualidad histórico-política una textualidad antitética. No un espejo para reconocernos entre los que tienen razón sino una máscara, un simulacro, donde descubrimos que no tenemos razón suficiente, que nos faltaban, precisamente, los nuevos textos de la imaginación y sus descontentos” [ORTEGA 1993].

Es problemática la noción de ficción en este punto. Por un lado, la escritura está vinculada a la experiencia, la vivencia de lo marginal a través de la penetración, casi como un trabajo de campo, en la periferia. Por otro, los recursos que usufructúa Eltit ponen en primer plano la experimentación formal, pero no lo hacen en función de sumar velos sobre lo real o realzar un objeto de arte puramente artificioso, sino de resaltar lo velado y, justamente, por ello lo efectivamente real, “la plusvalía del sistema”. Un trabajo antropológico, si se quiere, pero que no desemboca en una literatura de tesis.

Por otro lado, la relación con el marginal se establece en función de una proyección comunitaria. Se trata de una comunidad de lo subalterno, alternativa a modelos hegemónicos, tales como pueden ser los de la moral, los de la razón o, más inmediato, el del régimen pinochetista. Ya

sea virtual, como algo que reponer, o explícitamente, la comunidad es una dimensión central en varias de las novelas de Eltit:

“[...] en cada texto todo recomienza: el sujeto, la comunidad, la familia. Y en cada uno se trata de trascender el ‘yo’ en el espacio alterno del ‘otro’; se trata de proyectar el diálogo sustantivo que rehaga la noción del ‘nosotros’; de subvertir lo que pasa por ‘natural’; y, en ese proceso, de reconocer un lugar y un hablar hispanoamericano, alterno” [ORTEGA 1993].

Esta forma de extender los vínculos con el otro hacia un espacio comunitario es importante para entender el texto que aquí interesa, *El infarto del alma*. Mientras que en una novela posterior, *Mano de obra*, el esquema está presente pero las relaciones vinculares que establece son opuestas<sup>2</sup>. En *Mano de obra*, el ritmo está impuesto por la rutina del trabajo; los marginales son trabajadores precarizados y alienados, actores que se someten al drama de las leyes del mercado. El sujeto no se pertenece a sí mismo ni la comunidad se erige como un espacio alternativo, sino que está completamente subyugada a los valores neoliberales. La comunidad es un espacio de emergencia que los personajes construyen en un intento de sobrevivir los avatares del inestable mercado laboral. La subordinación a la lógica hegemónica resulta en la debilidad de los vínculos de empatía y solidaridad entre los personajes y, finalmente, en el desmoronamiento de la comunidad. Trágicamente, Eltit yuxtapone hitos históricos del movimiento obrero chileno en los títulos de los apartados, con la contemporaneidad de la ideología neoliberal, en la que la sindicalización es vista como un peligro.

Para una visión más general, ORTEGA [1993] resume los diferentes valores con que la idea de comunidad aparece en las novelas de Eltit:

---

<sup>2</sup> Además de las evidentes diferencias formales, puesto que si la definición de novela siempre es problemática en la obra de Eltit, la ruptura genérica de *El infarto del alma* es completa.

“En su primera novela, *Lumpérica* (1983), la plaza pública es una metáfora de la comunidad ausente, convocada en un largo asedio; en su relato neo-épico *Por la patria* (1986) lo comunitario es el espacio del sujeto femenino subvertor; y en *El cuarto mundo* (1988) la familia es el ‘cuarto propio’ (Virginia Woolf) que se vuelve ajeno para el mundo simbólico del cuerpo. La dimensión ‘literal’ de este proyecto narrativo radica fuera de la ‘ficción’ en la ‘verdad’ reformulada como el texto implícito, subyacente, de cada novela. La dimensión ‘figurativa’, en cambio, es la hipótesis de trabajo (y de placer) que reformula la naturaleza genérica de la novela”.

Pero más allá de las utilizaciones temáticas o contextuales de la idea de comunidad, me interesa resaltar las implicancias que tiene el concepto para la percepción estética. La aparición de nuevos formatos obliga a renovar las herramientas conceptuales y quizás también amerite el rescate de terminologías que habían permanecido residuales o a la sombra de los campos conceptuales disciplinares. En este sentido, la idea de comunidad ha sido rescatada desde perspectivas filosóficas o políticas, y siempre bajo la necesidad de quitarle peso a los esencialismos o a visiones homogeneizantes.

Al centrarse en la diferencia, la marginalidad y el otro, es evidente que la comunidad de Eltit camina su propio sendero. De hecho, lo que nos permite ver *El infarto del alma* no es tanto la construcción de una comunidad alternativa por parte de una autora para sellar su propia postura ante la literatura y el arte, sino que el texto invierte la ecuación: postula la necesidad de construir vínculos con el otro para –a partir de ellos– generar nuevas formas de percepción y comprensión. Por ejemplo, comprender el gesto artístico dentro de un entramado colectivo, siendo éste el que completa su sentido, nos aparta del universo de la estética moderna. La cual entiende el arte como un producto singular y de un

creador singular, la figura del autor hace pesar su sombra sobre su creación. En cambio, para algunas concepciones alternativas del arte, la dimensión colectiva es la plataforma dadora de sentido. Es así como, por ejemplo, para las expresiones del arte popular, las elecciones y la percepción de lo estético se definen en el ámbito de la comunidad. En palabras de Ticio Escobar: “la referencia a lo colectivo se vuelve fundamental para caracterizar lo popular [...]. La cultura popular refiere, así, al conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo con sus necesidades colectivas”. La importancia política de una comunidad (subalterna) que maneja sus símbolos es evidente, pero además, en ello, el arte popular se sustrae de las taras de la autonomía y obliga a estirar las conceptualizaciones canónicas, puesto que “puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados. Este movimiento, que oscila sobre los límites de la representación, resulta afín al que trata hoy de imprimir el arte contemporáneo a sus producciones para zafarse del dilema que le plantea su impugnación estética” ESCOBAR [2011: 26].

*El infarto del alma* también contribuye a esta impugnación y, con ello, a dar cuenta del carácter sumamente relativo de las “vacas sagradas” del arte: unicidad, autonomía y especificidad.

## 1. EL INFARTO DEL ALMA

Afirmar sin más que *El infarto del alma* es un libro inclasificable es una salida facilista. Para darle contenido a su carácter inespecífico, convendría situar su difícil clasificación en relación con la búsqueda de Eltit de asumir la marginalidad desde un lugar que distorsiona los modos del realismo social. Si, como dicen algunos críticos, en sus novelas anteriores Eltit tensiona la forma novela ya sea desde el neovanguardismo heredado del CADA o desde la yuxtaposición de códigos (provenientes del cine, de las artes visuales, de la fotografía, así como

de géneros ficcionales o documentales), *El infarto del alma* puede entenderse en esta secuencia como una nueva radicalización de la forma y, al mismo tiempo, un nuevo ahondamiento en la búsqueda de comunicabilidad del referente marginal.

Es decir, si la forma novela o el carácter ficcional ya eran problemáticos en algunos de los textos previos de Eltit, en *El infarto del alma* son categorías directamente prescindibles. Por empezar, Eltit es solo una de las autoras del volumen. Puesto que *El infarto del alma* tiene una presencia diferente respecto de los anteriores libros: contiene texto e imagen y es producto de una dupla autoral (Eltit y Paz Errázuriz) sin jerarquía. Del mismo modo, entre imagen (las fotografías de Errázuriz) y los textos (a su vez de diferentes características y tonos) tampoco está establecido algún tipo de subordinación. Las fotografías no ilustran los textos, ni estos son epígrafes explicativos de las imágenes.

El movimiento implica un nuevo viaje a la periferia. Concretamente, a las afueras de Santiago, al asilo público de enfermos mentales de Putaendo. Las fotografías documentan el viaje, sirven de guía para graficar el movimiento y el descubrimiento del mundo del asilo, pero con un énfasis especial: Errázuriz fotografía a los asilados enamorados en parejas. Las imágenes tematizan el eje principal de los textos de Eltit: la vinculación entre amor y locura.

En cuanto a estos, los textos muestran una heterogeneidad de discursos y tonos, la cual –sin embargo– permite cierta precaria clasificación. Claro que se trata de tonos que están presentados fragmentariamente por lo cual las continuidades que permiten la clasificación necesitan ser repuestas. Así y todo, encuentro tres tonos o niveles diferenciables en la prosa de *El infarto del alma*.

En primer lugar, las cartas, siempre bajo el título de, justamente, “El infarto del alma”. Son párrafos con cierto tono lírico que, desde una primera persona, escenifican la voz de la locura. Existe además un hilo temático que hace de los “infartos del alma” una serie reconocible: la narración de una mujer que enloquece de amor y, en consecuencia, la voz se desborda respecto de los límites representacionales del relato, los de

la razón o los del sujeto. La narradora hace una serie de referencias a entidades (el ángel, la vidente, el dios manco) en las que se muestra su subjetividad quebrada: “No te imaginas lo que es vivir con la voz de un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás, que no serás amada. Que no serás amada te dice la inquisitiva voz del ángel y me confunde y no cumple con su tarea de elevarme” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 5]. Entre las regularidades que se permite el desborde, los “infartos” están encabezados por la apelación al interlocutor: “Te escribo”, por lo que remarcan la relación dual en que se inscriben. Si se siguen los encabezados, se observa el cuadro que potencia la locura. En el anteúltimo “infarto”, la narradora enfrenta el abandono y en el último la soledad, evidenciada en la pérdida del interlocutor, pues cambia el “te escribo” por “escribo”.

Otros párrafos contienen un tono más ensayístico, incluso por momentos, etnográfico-documental cuando Eltit escribe el “diario de viaje” o aporta datos históricos sobre el hospicio. Aquí la autora asume la voz de la narración y aporta posibles explicaciones respecto del tono lírico, intimista y desmarcado que caracteriza la voz del loco en los otros párrafos.

“[...] ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad... 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. Como locos” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 16].

En otro de los apartados, “El otro, mi otro”, Eltit explica que:

“[...] los asilados en el manicomio de Putaendo aman el amor a través del delirio del otro y cultivan el ritual de la muerte en



ascensión lírica. Cultivan el lirismo para mantener la última ausencia, la más alta renuncia como es la pérdida de ellos mismos.

La zona conflictiva de Dios hubo de habitarlos. Habrá pues que inclinarse ante lo sagrado que porta la encarnación del rito, que pone en movimiento el mito. Habrá que olvidarlos o pagar un tributo ante la conmovedora e irregular unión de estos sujetos siameses” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 47].


Los asilados del hospicio, alienados de la realidad y de su propia razón, están por eso mismo más abiertos a la relación con el otro. El divorcio con la sociedad les permite generar vínculos más auténticos de un amor poco culturalizado, es decir, no motivado por razones sociales, económicas o estéticas. En consecuencia, reconstruyen el mismo “centro del amor”, lo específico amoroso, a través de la entrega –la “donación”, escribiría Eltit– delirante al otro. Es por ello que el vínculo entre amor y locura no es una redundancia trillada que aumenta la tradición trágica de la literatura, sino una demarcación de las posibilidades relacionales que un marginado social establece en virtud del olvido de sí o –mejor dicho– del irse de sí. El lirismo de la voz del loco es una escenificación virtual de esta pérdida del centro consciente y razonador, a partir de la cual se genera, en forma vincular, el “centro del amor”.

Me interesa resaltar la forma ritual y, en correlación, el contenido mítico que caracterizan este tipo de vínculo con el otro. Con ello, Eltit le otorga un espectro aurático y un valor de creencia al vínculo amoroso. Ticio Escobar, a partir de la noción bejaminiana de valor cultural, relaciona el ritual de las comunidades indígenas, otro *otro* de la sociedad occidental, con la dimensión aurática que recubre la obra de arte:

“[...] justamente esas culturas paralelas al discurrir del arte moderno, esas mismas culturas a cuyas expresiones más intensas se les retacea el esplendor del aura universal, son las que

mantienen la proto-aura, la original, la vinculada a formas rituales complejas que sostienen lo social y lo suspenden sobre la distancia esencial que mantiene abierta la representación ante la imposibilidad de nombrar lo real (y ante la desesperada necesidad de hacerlo)” ESCOBAR [2004: 181].

Si, por un lado, en las comunidades indígenas, el mito forma parte de esa distancia aurática, del espacio entre la representación y lo inefable; por otro, también encontramos en la descripción de Eltit, implicancias míticas, misteriosas y sagradas para el amor, experimentadas en el tiempo-espacio suspendido del ritual y por un sujeto fuera de sí y en comunión con otros. Recientemente, Ticio Escobar también marcó esta relación entre el deseo, el arte y el amor:

  
“El aura es la carga libidinal, el plus de deseo, que ilumina una cosa: para que deseemos algo, debe haber un cierto alejamiento, una sustracción que incite la mirada. Las figuras de lo enigmático y lo inquietante, bases del arte, se basan en la posibilidad de que exista una ‘mínima distancia’, como dice Benjamin, entre el espectador y la obra. Obviamente, si anulamos la distancia, desaparece la magia de la cosa: ya no está investida de deseo. [...] El arte –como el amor, como el pensamiento– reinventa la distancia con su objeto: ni lo fetichiza ni deja de mirarlo” ORTIZ [2013].

En consecuencia, la postulación de un modelo relacional basado en el loco, que está fuera de sí y es profundamente “siamés”, abandona cualquier tipo de esencialismo fundante para el sujeto. Éste se expresa en un oximorónico ritual lírico que escenifica íntimamente su fragmentación psicológica y, en un segundo momento, se define en el lazo dual.

Ahora bien, este lazo dual también busca multiplicarse. La Diamela Eltit que escribe las zonas ensayísticas de *El infarto del alma* se esfuerza por establecer vínculos con los asilados y formar parte, ella misma también, de la comunión amorosa. Para ello utiliza distintas tácticas. En primer lugar, destaca que los asilados, si bien marginados, no son asociales, al contrario son justamente la “plusvalía del sistema”: “a mí también me besan y abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, sino me refiero a nuestro común y diferido destino” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 9]. La voz del ensayo asume al loco como otro, en tanto no elimina la diferencia, pero aquí “el otro” es “mi otro” porque ambos –el otro y el sujeto que enuncia– se constituyen en el vínculo común. Es esa dimensión comunal que caracteriza el enfoque de Eltit en varias de sus novelas, a partir de la cual se compone su propia subjetividad; recordemos su postulación programática: “prostitutas, travestistas, mis iguales”.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA  
Sin embargo, es también importante el otro punto de contacto que Eltit establece con los locos: ella también celebra justamente en Putaendo su propia historia de amor, la de su amor por la literatura:

“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 y entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor. Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor por la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 12].

Los locos y la autora son partícipes de un espacio compartido en el amor. Ahora bien, al mismo tiempo que el sujeto se constituye “inesencialmente”, este espacio comunal tampoco responde a apriorismos

o esencialismos, sino que encuentra su sentido la lógica de sus vínculos<sup>3</sup>. En otras palabras, no es una comunidad que se cierra ante una identidad (étnica, nacional, etc., como tradicionalmente funcionó el esquema comunitario), sino que, al definirse en el movimiento relacional, es una comunidad abierta al otro.

“En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro, que a la vez que lo conforta lo amenaza, cuando pone en peligro la estabilidad de su frágil unidad que, sin embargo, requiere tercamente traspasar su propio umbral para perderse en la disolución de su poder, de su propia imagen, de su miedo. A la manera de una carrera incesante marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 33].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Lo cual, como ya dije, tampoco implica la eliminación del conflicto. Eltit explicita que construye su vínculo con los locos problemáticamente, porque la diferencia no se salda, cuando aclara que ella y Errázuriz participan como “convidadas de piedra” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 19]. La rearticulación de la dimensión subjetiva, tamizada por la experiencia del loco, comprende una puesta en crisis de la idea de sujeto como unidad cerrada. Esto destaca una aporía constitutiva: la de ser fuera de sí y una fuerte apuesta por el ser hacia/con/por el otro, la cual se expresa en el históricamente desdeñado espacio de los afectos.

---

<sup>3</sup> Para Jean-Luc NANCY [1991: 3]: “Yet it is precisely the immanence of man to man, or it is *man*, taken absolutely, considered as the immanent being par excellence, that constitutes the stumbling block to a thinking of community”. Ante lo cual rescata y reelabora la idea de comunidad pero como una comunidad en la que “Being ‘itself’ comes to be defined as relational, as non-absoluteness” [NANCY 1991: 6].

## 2. COMUNIDAD, LOCURA Y LITERATURA

Una de las hipótesis subyacentes del texto, la del vínculo entre locura y literatura, demuestra que los desprendimientos respecto de los parámetros ficcionales no se dan sin rodeos. Puesto que para dar relieve a la relación entre amor y locura (más generalmente entre amor y enfermedad), Eltit reconstruye colateralmente un linaje literario, en el que incluye a Breton, Rimbaud y el romanticismo. El vínculo locura-literatura, así justificado por una tradición precedente, podría desembocar en el lugar común del arrebató trágico, peligro que –para Eltit– está presente en la estetización romántica de la enfermedad [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 64, 67]. En contraposición, el texto resignifica ese vínculo algo trillado para generar una idea mayor que, como he intentado desarrollar, nuclea una de las propuestas centrales de las novelas de Eltit: la gestación de una comunidad alternativa.

El hospicio de Putaendo había sido creado para albergar tuberculosos, en el momento en que la enfermedad estaba dejando de ser una epidemia, y luego fue utilizado para albergar a los enfermos mentales. Este detalle, que podría ser simplemente anecdótico, dispara la pregunta que estructura la parte final del texto:

“[...] si cualquier espacio habla de una comunidad y organiza una memoria; ¿qué forma común?, ¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos? Hablar sólo 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 psiquiátrico del pueblo de Putaendo?: El amor” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 73].

Como cada posible extracto citable de *El infarto del alma*, éste también condensa un cúmulo de reflexiones imbricadas cuya lógica parece obvia, pero es necesario deshilarla para reponer las diferentes capas que componen la aparente sencillez de una primera lectura. Aquí vemos que la comunidad se extiende en el tiempo hacia los enfermos del pasado; más allá del aparente suelo común –el diagnóstico médico, la realidad concreta de la enfermedad–, la extensión es determinada por el valor de un signo que se repite ritualmente. La naturaleza de ese signo, la que constituye finalmente la comunidad y da sentido unificador y ritual a la repetición, es el amor.

Es importante, para Eltit, destacar que es el amor y no la enfermedad lo determinante de la comunidad puesto que el amor es la escena primera del crimen (la “no pertenencia” social). Es decir, la lógica relacional de la donación amorosa se impone por sobre la marca social del sujeto y asegura que la existencia de la comunidad se defina como una manifestación del ser-en-común, en la extensión hacia el otro.

“[...] los pacientes enamorados en el interior del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, continúan secretamente el legado de los cuerpos tuberculosos en una tradición trabada y como un mero gesto modélico de su pasado. Ellos realizan el rito amoroso, amando al otro con la misma intensidad que tiene el grado de su enfermedad. Lo aman con la desazón que provoca la profunda pérdida de las garantías civiles, arruinando el llamado familiar a la prolongación de la especie. Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro. Ellos aman sólo por la necesidad atávica de amar” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 73].

Hasta aquí, la comparación entre la experiencia amorosa de los locos y la forma del ritual, le sirvió a Eltit para otorgarle al amor una

dimensión aurática, vinculada a lo sagrado, cuyas recurrencia y continuidad contribuyen a dar coherencia a un modelo de posible comunidad. Sin embargo, finalmente se ve que, además de su vinculación con la creencia y de su contenido comunitario, el rito se caracteriza también por el gasto.

Esto nos acerca nuevamente a la concepción de ritual que maneja Ticio Escobar, a través de un aspecto que profundiza la relación entre ritual y comunidad. En *La belleza de los otros*, de 1993, la idea de ritual presenta una articulación más compleja respecto de algunos de sus libros anteriores (sobre todo, *El mito del arte y el mito del pueblo*). Puesto que explicita el carácter bivalente del rito: éste a la vez que interviene sobre lo social, lo transgrede. Acontece en un no-tiempo que detiene la rutina cotidiana y en una práctica del derroche y la gratuidad, lo cual –para Escobar– se parangona con las exigencias que la estética moderna (particularmente la estética kantiana) impone a los objetos culturales para considerarlos artísticos:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Como el arte, el rito descubre desde el disfraz y el artificio. Como el arte, disloca los fenómenos y desarregla el tiempo para que puedan ser vistos desde un ángulo distinto; altera los papeles para que los actores replanteen sus situaciones, transgrede la lógica de lo real, interrumpe la tediosa rutina de la producción y rompe el circuito de lo establecido para renovar los significados sociales y encarar la verdad extraña del otro lado del enigma”

ESCOBAR [2012: 234].

Desde la oscuridad de la forma, se apuntala la creencia y la revelación: “Al final termina, entonces, interviniendo sobre lo real social [...]. Pero lo hace desde su propio terreno, el no-lugar social, y con su propia lógica: la gratuidad del significante” [ESCOBAR 2012: 235].

El ritual contiene una compleja combinación en que se reafirma la comunidad pero, al mismo tiempo, implica una suspensión y una

transgresión de lo social. En el caso de los asilados, la transgresión es extrema, puesto que el loco pone en duda el esquema de sujeto sobre el que se sustenta el contrato social. Al mismo tiempo (y aunque parezca contradictorio), su ritual convierte esta inutilidad social en el derroche del donante, generador de vínculos de una comunidad alternativa: “El otro, en el momento del amor, actuando la simbología de un solo cuerpo, de una misma mente, abierto a la circulación e intercambio de su primitiva energía. Una pasión que es especialmente posesión –a la manera de los posesos, de los alienados– y robo. Expropiar al otro para sí. O al revés, donarse como cuerpo y como mente al otro” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 39].

Habría que aclarar que *El infarto del alma* resalta una diferencia importante entre el tuberculoso y el loco. Mientras que los locos constituyen la forma extrema de la no pertenencia, el romanticismo configuró un haz de significados complaciente para estetizar la enfermedad y ocultar a los verdaderos otros del capitalismo en ascenso, los cuerpos proletarizados. Por ello la autora caracteriza a Putaendo como un “lugar de encuentro de dos formas sociales en las que se establece el naufragio del sujeto; lo físico y lo mental”, pero también “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” [73].

Además de este linaje particular, y quizás por influjo de él, toda una tradición literaria insiste en asociar las transgresiones de la locura con las de la literatura. Las palabras del loco tienen un significado esquivo que recuerda a la palabra poética; pero no deja de ser ésta –afirma Julio Ramos en su lectura sobre *El infarto del alma*– un albergue para las esquirlas de la razón:

“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. [...] 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 lo 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” RAMOS [2011: 155-156].

Con ecos benjaminianos, Ramos explica que, así como la literatura puede ser locura, también es viaje, puesto que, aunque experimente el extravío, vuelve a sí para dar cuenta de la experiencia y el relato es la forma que toma el regreso. La literatura, que siempre juega con los límites de lo establecido, nunca se termina de ir; mientras que los locos de Putaendo permanecen internados, desdoblados fuera de sí y carentes de relato. Si el legado romántico puede acarrear el riesgo de neutralizar estéticamente lo revulsivo de la enfermedad; en cambio, los locos “levantan un escenario desviadamente romántico en el que jamás ocurrirá una carta de amor, en el que no quedará un relato que atestigüe su dramatismo, en donde jamás la fama amorosa los volverá leyenda dentro el imaginario social” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 74]. Se trata de una locura sin relato y el cuadro romántico queda, en este caso, “desviado”, imposibilitado de regreso.

Ante esta ausencia, sin embargo, se erige el relato de Eltit que es justamente una experiencia de viaje. Aunque, en su mayoría, el texto pierde el tono de “diario de viaje” y asume la voz del otro (tal como sucede en los “infartos”) y hasta se desvía –casi sistemáticamente– en los apartados titulados “La falta”, los cuales –a pesar de mantener cierta ilación– no desembocan en ningún momento revelador de sentido. De todos modos, el mismo texto se construye desde el regreso de Eltit de Putaendo y es significativo al respecto que lo haya escrito en México, como si intentara enfatizar el desplazamiento. Fagocitada por la vocación crística de la escritura del Eltit, la literatura aquí funciona como la palabra del testigo y testimonio de viaje, que regresa (a la

razón) y le da forma de relato a la desbordante locura. Claro que la particularidad del texto, la que lo desenchaja de la literatura como institución, es que Eltit cierra el círculo amor-locura-literatura y completa así el cuadro de la tradición literaria pero lo hace con la lógica del donante y con una forma –ella misma– inestable y variable. Para Ramos, esta lógica instala una economía alternativa, revulsiva dentro del ciclo neoliberal y su correspondiente lógica de consumo:

“El libro funda su fuerza contestataria en la postulación de un intercambio alternativo de dones. 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” RAMOS [2011: 159].

El intercambio entre las autoras y los locos sella la otra táctica vincular, la definitiva porque define el libro, que establece Eltit con los internos. No solo comparten una historia de amor, sino que además *El infarto del alma* es una respuesta a la carencia de relato, intenta retomar la voz de los “casi mudos” y completar en la letra su comunidad, haciendo, al mismo tiempo, comunidad con ellos.

### 3. EL LIBRO-RITUAL

El libro se erige como un “acontecimiento” (la definición es de Julio Ramos<sup>4</sup>) que rubrica, justamente en su acontecer como producto de arte,

---

<sup>4</sup> RAMOS [2011: 156].

la realización de una estética alternativa. Ya fue dicho que se trata de una obra colectiva, lo cual cuestiona el sujeto del arte de la tradición occidental, volcada al encumbramiento de la unicidad. Por ello y por ser fruto de una experiencia compartida de “caída” en los márgenes, es equiparable a las acciones de arte del CADA. Este método de producción colectivo se traduce en la variación de registros y formatos que construyen, todos ellos y en conjunto, el acontecimiento de *El infarto del alma*. Como artefacto, el libro es una combinatoria de distintos registros que cuestiona la especificidad del medio; como acontecimiento, es una apuesta estética por resaltar la creación colectiva, en contraposición a los postulados de la unicidad; de hecho, para Ramos, es el “agenciamiento de la amistad” la “condición misma del acontecimiento” [RAMOS 2011: 66]. No es azaroso, afirma Florencia Garramuño, que sean formas de arte inespecíficas como *El infarto del alma* las que ponen en escena debates en torno a la comunidad: “Más allá de una esencia producida colectivamente, más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia, la gran apuesta del arte inespecífico se propone como una invención de lo común sostenida en un radical desplazamiento de la propiedad y de la pertenencia” [GARRAMUÑO 2013].

En contrapartida, el libro mismo sale de sí y se construye como ritual. O al menos, trata de escapar a la fijeza de una publicación (ineludible dentro del mercado editorial), reconstruyendo una concepción artesanal, popular y colectiva del arte, a través de la multiplicidad de formatos, la elaboración compartida y la postulación de la comunidad como factor de sentido. Esto no tiene tanto que ver con el hecho de que, para una comprensión cabal del libro, sea necesario reponer las diferentes funciones que, a modo de una sumatoria de partes, dan carácter multimedial a la obra. Sino que el acontecimiento intenta resaltar el valor de conjunto, en el que los diferentes sujetos intervinientes participarían, no como unidades individuales, sino enfrentándose a sí mismos y fuera de sí. Esos dos movimientos explican la combinación especial entre las autoras y los asilados, y el espesor particular que recubre la obra. En otras palabras, la dimensión de ritual está dada, no

porque sencillamente exista una repetición litúrgica del evento (el amor), sino porque el eje dador de sentido está fuera de la función autoral y desplazado hacia lo colectivo.

Esta comparación entre la forma ritual tradicional y los intereses vanguardistas de las autoras no peca de anacronismo si se tienen en cuenta (de nuevo) los aportes teóricos de Ticio Escobar sobre arte popular. Para él, los rituales sobrevivientes de las comunidades originarias muestran varias similitudes con los intereses del arte contemporáneo y su furibunda reacción antimoderna; Escobar encuentra algunas de las banderas de la posmodernidad justamente en un espacio que no se rige por las cronologías post. Los rituales, interpretados como fenómenos artísticos, constan de una puesta en escena que, como tal, es transitoria pero también multimedial. Sus componentes dramáticos, poéticos, plásticos, musicales son un conjunto transitorio pero de una sofisticada combinatoria puesto que en él se juega la reproducción simbólica de la sociedad:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Irónicamente, si estas manifestaciones carecieran de sus propios significados rituales y tuvieran una mera intención estética, podrían ser cómodamente clasificadas bajo las diversas categorías eruditas del arte actual (*happening, performance, body art, ambientaciones, enviroment e, incluso, eat art*).

Pero, en verdad, hay varias coincidencias entre aquellos montajes y estas expresiones de origen vanguardístico: unos y otras trabajan el espacio, apelan a la participación del espectador, invocan la integración del arte con la vida cotidiana, integran distintas disciplinas y géneros (danza, plástica, música, teatro) y emplean los más variados soportes, incluido el cuerpo humano. Es justamente a través de este repertorio diverso que el arte experimental de hoy cuestiona el concepto restrictivo de arte; esos desbordes de la escena tradicional le permiten considerar como artísticos fenómenos que no eran reconocidos como tales

por no cumplir con las convenciones impuestas por ese concepto”

ESCOBAR [2011: 73-74].

Entre los desacoples que produce respecto de la estética moderna, esta forma de concebir el arte desestima el sustrato –ideológico– fuertemente dualista que subyace en aquella; el cual se traduce en definiciones en términos de forma y contenido, o sus posibles derivados: autonomía, formalismo, *art pour l’art* vs. compromiso, mimesis, arte social. Al contrario, “la extrapolación de la dicotomía forma/contenido al campo de la cultura popular siempre lleva a la conclusión de que ésta se encuentra en falta en uno de los términos de esa oposición, considerada de forma binaria y fatal” [ESCOBAR 2011: 46]. En el ritual, el extrañamiento del ritmo cotidiano no se hace en un espacio asocial, sino en otra temporalidad también comunitaria, “trans-social” [ESCOBAR 2012: 234]. Siguiendo este razonamiento, la literatura de Diamela, una praxis de la literatura más bien, tampoco podría ser leída en clave dualista sin que ésta la remita sin más a alguno de los códigos conocidos, el de la literatura de tesis o el del experimento formal, sin completar ninguna de las condiciones requeridas por ellos. Por el contrario, *El infarto del alma* nos permite leer la inespecificidad como un rescate de lo residual de la ideología moderna: no solamente en cuanto a los asilados, sino a las formas colectivas de concebir la producción estética. Las categorías de ritual y comunidad tradicionalmente fueron soslayadas o incluidas en el ámbito de lo popular, el folclore, lo premoderno o primitivo. Cuando no, estetizadas al modo romántico.

Eltit justamente sobrevuela las categorías que hacen del arte popular una aventura comunitaria y *El infarto del alma* ritualiza, a través de la combinación imagen-palabra, la puesta en texto del universo amoroso de los locos. María Eugenia Brito considera también como un rito que se superpone al de los locos, el cierre del proceso, es decir, el relato de la locura: “Es aquí, también, en este ‘Diario’ donde la labor de la escritora y la fotografía se diseñan como labores que desentrañan esas prácticas,

que harán otro rito, que sitiarán, que situarán la hosquedad, la dureza del apartado edificio dentro de las líneas imaginarias del arte”. El resultado es la reconversión de la subjetividad de Eltit en el ritual:

“Eltit sutilmente permite la permeabilización de su literatura con el delirio amoroso como un acto ritual con el cual logra remover el estatuto sacrificial de los cuerpos enfermos a la par que plenifica la imagen de esa Otra: la erótica, la errática, la que se evade de los centros y que traza sus contornos en las zonas límites de su cultura y su historia en el ‘amor a la palabra’”

BRITO [1999].

Las palabras de Brito se sostienen sobre el objetivo de la misma Eltit de lograr el trazo literario de la locura que, no tan paradójicamente, es enunciado en el anteúltimo “infarto del alma” por la voz de la loca: “Me abandonaste como si fuera una antigua apestada. La fiebre negra me inunda de un modo funerario. Sólo mi deseo puede compadecerse. Traga mi corazón, el alba llega. **De arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?**” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 80, resaltado mío]. La voz de “los infartos” que, como dije, va acentuando su cuadro de pérdida y locura, finalmente, desemboca en el arte y la literatura. Deseo, locura, arte y palabra construyen una cadena de significados que aúna a las autoras con la comunidad –transhistórica– de Putaendo.

Ahora bien, las diferencias son asumidas y el acontecimiento de *El infarto del alma*, por más que ponga en interdicción las formas instituidas del arte y las del sujeto cerrado sobre sí, no podría ser –claro está– un producto netamente comunitario o popular. En ello se juegan los mecanismos de difusión, publicación y consagración que involucran a todo el campo intelectual y no corresponden solo a la decisión individual del escritor. Por eso, la anterior cadena semántica necesitaría ser extendida con un eslabón, el del viaje. Es el viaje, es decir, la literatura

como retorno, la forma diferencial que toma el ritual escriturario de Eltit.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## BIBLIOGRAFÍA

- BRITO, María Eugenia, “Superposiciones, manchas y fragmentos en la Escritura de Diamela Eltit y Paz Errázuriz” (1999).  
Edición digital: [consultado 30/10/2013]  
<<http://www.letras.s5.com/eltit011102.htm>>
- GARRAMUÑO, Florencia, “Especie, especificidad y pertenencia”, *Frutos extraños*, inédito, 2013.
- ELTIT, Diamela & ERRÁZURIZ, Paz, *El infarto del alma*, Santiago: Ocholibros ediciones, 2010.
- ELTIT, Diamela, *Mano de obra*, Santiago: Seix Barral, 2005.
- ESCOBAR, Ticio, *El arte fuera de sí*, Asunción: Fondec- CAV/Museo del Barro, 2004.
- ESCOBAR, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción: CAV/Museo del Barro, 2011.
- ESCOBAR, Ticio, *La belleza de los otros*, Asunción: Servilibro, 2012.
- NANCY, Jean-Luc, *The inoperative community, Theory and History of Literature*, Vol. 76, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- ORTEGA, Julio, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad” en Juan Carlos Lertora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Cuarto propio, 1993.  
Edición digital: [consultado: 30/10/2013]  
<[www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)>
- ORTIZ, Arístides, “Ticio Escobar: ‘Sí, es duro vivir en Paraguay, pero de aquí no me mueven’”, *E’a. Periódico de interpretación y análisis*, 2/11/2013.  
Edición digital: [consultado: 02/11/2013]  
<<http://ea.com.py/ticio-escobar-si-es-duro-vivir-en-paraguay-pero-de-aqui-no-me-mueven/>>
- RAMOS, Julio, “Testimonio y delirio: *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”, *Subjetivaciones. Ensayos de cultura literaria y visual*, Caracas: Monte Ávila, 2011, pp. 153-169.
- SCHULZE, Valentina, “Alteridad periférica, heterotopía y performance en la producción neovanguardista de Diamela Eltit”, *Primera Bienal Internacional de Performance Deformes*, Santiago, 2006.  
Edición digital: [consultado: 30/10/2013]  
<[http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/19\\_schulze\\_2.html](http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/19_schulze_2.html)>