

Cuerpos ilegales

Cuerpos ilegales
Sujeto, poder y escritura en América Latina

Nanne Timmer (ed.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© los autores, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-22-2

Imagen de cubierta: *Aves migratorias*, Carlos Estévez, 2015

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

NANNE TIMMER
Pensar el cuerpo: vida y derecho. 7

I. ENTRE AUSENCIA Y PRESENCIA

GABRIEL INZAURRALDE
Cuerpos semilegales. Consideraciones sobre el exiliado
en Roberto Bolaño 23

BENJAMIN LOY
Entre transgresión y racionalización. Políticas
y escrituras del cuerpo en América Latina. 43

NATALIA AGUILAR VÁSQUEZ
(Re)presentar lo ausente. La obra de Teresa Margolles
y Óscar Muñoz 71

II. ENTRE VIOLENCIA Y CRIMEN

ADRIANA CHURAMPI
Corpus delicti. El cuerpo indígena del delito
en dos relatos de Enrique López Albújar 97

SUSANA SCRAMIM	
Escritura y cuerpo. Lo sagrado en la poesía de Paula Glenadel y Laure (Collete Peignot)	117
ALIA TRABUCCO ZERÁN	
Silencio y criminalidad. El caso de María Carolina Geel . . .	133

III. ENTRE NORMA Y MORAL

MARÍA JOSÉ SABO	
El cuerpo enamorado como cuerpo ilegal. La exploración de las posibilidades del arte en <i>El infarto del alma</i>	165
ÁNGELES MATEO DEL PINO	
Cuerpo <i>soxial</i> en el teatro argentino. <i>Los invertidos</i> , de José González Castillo	189
LUCIANA IRENE SASTRE	
Escrituras performáticas. Diario del ser por hacer(se) con instrucciones para tocar.	215
PIET DEVOS	
Encuentros con la (a)normalidad. Los cuerpos (in)tocables de Pablo Palacio	229

IV. ENTRE LO PROPIO Y LO IMPROPIO

LIZABEL MÓNICA	
El cuerpo machacado. Una lectura actual de la novela <i>La carne de René</i>	261
DANIELA MARTÍN HIDALGO	
«Hembra inteligente / en la posición de parto». Maternidad biopolítica y símbolo en <i>Cuerpo</i> de María Auxiliadora Álvarez . .	285
NANNE TIMMER	
El cuerpo-plaga. Sujeto, animal y estado en <i>Discurso de la madre muerta</i> de Carlos A. Aguilera	307

EL CUERPO ENAMORADO COMO CUERPO ILEGAL

LA EXPLORACIÓN DE LAS POSIBILIDADES

DEL ARTE EN *EL INFARTO DEL ALMA*

María José Sabo

Universidad Nacional de Río Negro

En 1994 aparece en la escena cultural de la transición chilena *El infarto del alma*, con fotografías de Paz Errázuriz y una escritura exquisita y singular a cargo de Diamela Eltit. Se trata de un libro inusual, dislocado respecto del repertorio de los géneros literarios tradicionales y de las matrices representacionales más legitimadas –el testimonio entre ellas–, no sólo porque articula fotografía y escritura, matrices escriturales de mayor peso dentro del tempo cultural de la memoria, sino porque a su vez cada uno de estos soportes artísticos interpela su propia tradición propiciando derivas y fragmentaciones con respecto a los géneros y a la posibilidad misma del relato. También es un libro «insólito», como propone Julio Ramos (2011: 63), por su apuesta por un trabajo artístico en colaboración que depone el rédito que dispensa la obra *propia*, yendo así a contracorriente de un campo cultural y artístico formateado crecientemente por las lógicas del neoliberalismo (Richard 2001: 244). El volumen recoge la experiencia del viaje que en 1992 realizaron Diamela Eltit y Paz Errázuriz al hospicio de enfermos mentales de Putaendo, Chile. Un viaje que tiene como objetivo acercarse humana y artísticamente a las parejas de enamorados que se han formado entre los alienados, que viven allí reclusos y excluidos de la sociedad y cuyas vidas penden de la «caridad rígida del Estado» (Eltit & Errázuriz 2010: 15). Lo

que rápidamente se pone en evidencia en el texto es que ellos son los «locos», es decir, los sujetos que funcionan como el reverso de un patrón social, médico y cultural de «normalidad» que los excluye, pero también los «locos de amor», como lo son indefectiblemente todos los enamorados: «después de todo los seres humanos se enamoran como locos, como locos» (2010: 21). El sentimiento amoroso y la potencia de expansión hacia los otros que éste propicia en el cuerpo quiebra los férreos lindes de la exclusión/inclusión social, revelándose como sustrato común del ser humano, tejido conectivo entre los cuerpos y entre éstos y el arte. El amor se asienta así como *lo común* a todos en tanto no es *propio* de nadie, y por ende, aquello de lo que nadie puede apropiarse ni reclamar de forma excluyente. En este sentido, y en tanto la fuerza disolvente y centrífuga del amor lo hermana constantemente a la locura, el cuerpo enamorado se torna cuerpo ilegal al poner bajo amenaza lo que Michel Foucault identificó como las técnicas de sujeción y normalización del individuo moderno, aquellas que tienen en el cuerpo un punto de aplicación primordial (Giorgi & Rodríguez 2009). Es a través de esas técnicas que se gestiona el ideario de la comunidad moderna, basada en la *propiedad* y la *pertenencia*, y se conmina a la vida a corresponder y a ajustarse a un contorno anatómico preciso y prefijado que asegure lo socialmente inteligible, a una conducta «sana» que también regula una forma de *desear* y vincularse corporalmente con los otros: es sobre estos elementos que pueden sostenerse identificaciones plenas y derivarse derechos jurídicos y reconocimientos, o en otras palabras, una *personalidad* (Butler 2010: 17-19). Pero el amor que atraviesa los cuerpos y que los disloca y expande en múltiples encuentros, arrasando con las garantías de las «identidades» estables, evidencia que la vida es, por el contrario, «aquello que es capaz de error» (Foucault 2009: 55), un espacio donde el cuerpo opera desvíos no programados ni capturables por el poder. En ese sentido, desbaratando los modelos normativos y las distribuciones estratificadas que el poder administra, el amor singulariza al

cuerpo al sustraerlo de los dispositivos de control y desviarlo hacia una experiencia que es única de ese cuerpo y del *entre* los cuerpos, tan irreductible como a su vez *común* a lo humano.

Los locos forman pareja y se aman a pesar de la interdicción social que ve en esa relación un contacto monstruoso y potencialmente amenazante para la sociedad. En este sentido es elocuente el pasaje donde Eltit relata que una de las asiladas se baja el pantalón y le muestra una cicatriz que la autora reconoce inmediatamente como «la marca histórica y obligatoria que se oculta en el cuerpo de algunas mujeres dementes, de esas que perdieron todas las batallas familiares», es decir, la huella de su esterilidad, «una operación sin consulta que le cercenó para siempre la capacidad reproductiva» (Eltit & Errázuriz 2010: 16). La cicatriz pone en evidencia las lecturas médicas y sociales que han pasado autoritariamente sobre el cuerpo del enfermo mental y han dictaminado la legalidad de su reclusión, su esterilidad e invisibilidad en pos de contener su potencial contaminación aberrante de la «normalidad», aquella que en contraposición definiría la cara positiva de una comunidad basada en la *pertenencia*, la «comunidad nacional» donde cada uno es «dueño de sí mismo».

Por el contrario, los locos enrostran a esta sociedad que los desplaza la pérdida más radical y temida, esto es, la pérdida con respecto al «sí mismo» de la identidad, el nombre propio y al reconocimiento de la ciudadanía; los locos están «perdidos en distintas ensoñaciones, consumidos en un diverso delirio» (2010: 16). En palabras de Eltit, el loco es un «expropiado de sí», y por eso «los asilados son materialmente otro, abiertos a camuflarse (a refugiarse) al interior de cualquier cuerpo, a adentrarse en cualquier mente, a habitar en el otro a cualquier costo» (2010: 43). Su locura redoblada por la potencia enloquecedora del amor los descalza del modelo moderno de una individualidad basada en la identificación plena del sujeto con su cuerpo y mente. A contracorriente, los cuerpos de los asilados «transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peli-

grosamente para un lado» (2010: 10); el loco se pierde amorosamente en el otro, al tiempo que es para él mismo también un otro. Frente al sujeto moderno entronizado como modelo de ciudadano para un Estado como el chileno, que por estos años se enfunda en el relato de su renacer después de la dictadura, el loco repone la potencialidad interpelante de la otredad, porque en todas las expresiones apasionadas y afectuosas yace el otro, convocando a un desborde corporal que pone de manifiesto la frágil estabilidad y unidad del «sí mismo». Eltit señala que «el sujeto, enclavado en su unidad, se golpea ante los escollos que le presenta ese otro» (2010: 34), porque éste interpela esencialmente la convalidación del sujeto en una *identidad* corporal y mental, una *propiedad* y una *pertenencia*.

A través de los cuerpos marcados socialmente por la ilegalidad e ilegitimidad, *El infarto del alma* busca problematizar las formas en que se piensa y se construye la *comunidad* en el Chile de la Transición democrática, y por esa vía problematiza asimismo la relación que entabla el arte con dichos cuerpos, haciendo hincapié en el amor como sentimiento raigal del ser humano –y por consiguiente, como sustrato valiosísimo para la práctica artística. También el arte, entregado a las fuerzas centrífugas del enamoramiento, sale de sí y se acerca a la locura creadora, no para «salvar» el mundo de lo prosaico con la varita mágica de la estetización, sino apenas para tocar y ser tocado por esos cuerpos y los afectos que se ponen en juego en el encuentro entre las autoras y las parejas de asilados, abriéndose hacia la fuerza disolvente del amor en dirección a eludir sus propios marcos de legitimación, autoridad y especificación artísticas para dar cobijo a los cuerpos ilegales, aquellos que se vuelven «de las maneras más diversas, inasignable[s] e inencontrable[s] para el discurso del saber, de la ley y de la política» (Giorgi & Rodríguez 2009: 28). En *El infarto del alma* el amor que viven los alienados recluidos en el hospicio, y que comparten con las autoras, incide en la posibilidad que tiene el texto de proponer –y también de experimentar artísticamente, a través del

trabajo colectivo basado en la amistad entre Eltit y Errázuriz— otras formas vinculares que rompen la comunidad moderna de pertenencia en el Chile de la Transición democrática.

EL CUERPO ENAMORADO COMO CUERPO ILEGAL

El hospicio de Putaendo se erige como lugar a espaldas de la ciudad, no sólo porque, como consta en la escritura de Eltit, se halla retirado de la capital chilena, sino porque funciona recluyendo e invisibilizando cuerpos indeseados por la sociedad. Se ponen en escena «dos mundos [...] como si un pedazo de ciudad se hubiera fugado —a la manera de una fuga psicótica— hacia allí» (Eltit & Errázuriz, 2010: 9). La ciudad también tiene sus cuerpos marginados —los obreros, los pobres, las prostitutas—, pero estos son todavía capitalizables, es decir, *apropiables* (vueltos *propiedad*) por la ley de la ciudad que los distribuye y estratifica según un orden basado en la economía de lo racional y del rédito. El cuerpo del loco, en cambio, es culpable de la ilegalidad mayor: detentar en muchos casos un cuerpo sano para el trabajo, pero una mente que naufraga en el delirio.

En *El infarto del alma* los asilados se hallan en una situación extremadamente precaria de indigencia y abandono, son «los seres más desprovistos de la tierra» (12). Como afirma Eltit, «sus cuerpos se volvieron ilegales» (44) para una «mirada social inflexible ante su delito de la no pertenencia» (73). Son *ilegales* en tanto socialmente *ilegibles*: su corporalidad no puede ser leída porque cae fuera de los «marcos de reconocimiento de la vida humana» en tanto vida vivible (Butler 2010: 11), ni apropiada por la lógica que rige la dimensión vincular de la sociedad chilena de la Transición —esto es, la lógica del capitalismo, el consumo, la producción y reproducción. Por eso, como sostiene la escritora, son recludos en el hospital psiquiátrico de Putaendo, símbolo del «triumfo de la razón, de la economía de

lo racional, cuyo empeño mayor es dilucidar los límites y especialmente los límites de la propiedad» (2010: 45-47). Allí experimentan la pérdida de las garantías civiles al separárselos de la ciudadanía y pagan así su transgresión imperdonable: haber «arruinado el llamado familiar a la prolongación de la especie» (2010: 73).

No es casual que el texto emerja en el contexto de la Transición democrática (1989-1990) y de los gobiernos de la Concertación chilena. Precisamente en estos años se observa un proceso de reconfiguración contundente de la «identidad nacional», que licúa a través de la política del olvido las posiciones divididas en torno a la deuda humana e histórica de la dictadura militar que se registraban entre la sociedad civil y la castrense. En esos años asistimos a un proceso de «blanqueamiento» del pasado (Moulian 2002), orquestado desde el propio Estado y correlativo a un blanqueamiento de los cuerpos, los cuales debían ocultar/olvidar las *cicatrices* de la tortura para que un proceso de reconciliación democrática tuviera lugar. En este escenario emerge un nacionalismo «cosmético», como lo denomina Richard (2001: 163-164), el cual busca «performar una identidad» desembarazada de la memoria de un pasado signado por el terrorismo de Estado. La puesta en escena de ese proceso cosmético fue sin dudas la participación de Chile en la Exposición de Sevilla de 1992 con la exhibición de un iceberg como símbolo de la naciente identidad chilena; el hielo señalaría la «transparencia», la «pureza» y el blanqueamiento (Moulian 2002: 47). Asimismo, la complejidad técnica que implicaba transportar el iceberg a través del océano sin que se descongelara funcionó como prueba de la modernidad técnica a la que había entrado el país a través del modelo económico neoliberal. Chile se presentaba a todas luces como una sociedad nueva en la cual, al igual que en el hielo en tanto nuevo símbolo nacional, no cabía la opacidad y turbiedad que inyectaba la insistencia en la memoria del pasado; se definía así una forma de comunidad sin restos. Es en este año de 1992, mientras que Chile desplegaba internacionalmente

su nueva identidad, que Eltit y Errázuriz emprenden su viaje por el reverso de aquella puesta en escena, yendo hacia el Chile que nadie quiere ver para encontrarse con los sujetos-desperdicios de esa «familia chilena» nuevamente reconciliada en pos de un futuro lleno de promesas. Allí se encuentran con los cuerpos emparejados de los asilados, porque «la pareja es la única forma de establecer alianza cuando el tiempo del naufragio ya se ha manifestado, cuando sus nombres ciudadanos han sido borrados de la faz de la tierra» (2010: 77).

Los locos, «enfermos residuales, indigentes, NN, sin identificación civil» (Eltit y Errázuriz 2010: 9), experimentan un doble abandono: son despreciados tanto por la propia familia de origen como por la «nueva familia» de la nación chilena en la que se escuda el discurso de concertación, reconciliación y pacificación. Fuera de todo linaje que les garantice pertenencia y legalidad, reinventan a través del amor una comunidad de lazos que muchas veces son precarios y efímeros, pero también tan férreos como el delicado hilo de contacto con el otro, lleno de misterio y potencia incalculable, irreductible a un programa político prefijado. Frente a la primera pareja de enamorados que se le presenta, Eltit no puede sino quedar conmocionada ante el misterio del amor: mientras él le muestra una cicatriz en el estómago, ella, repitiendo el gesto de su novio, le muestra en su vientre la cicatriz de su esterilización, y así «la pareja se ama, se pierde en distintas ensoñaciones, pero están aferrados por una inseparable cercanía, conectados estrechamente por el paso de un cuchillo en el estómago que los hace el uno para el otro, sólo el uno para el otro [...] se trata de un amor único, total, un amor loco» (2010: 16).

Al contrario del cuerpo legitimado para arrogarse garantías civiles, es decir, del cuerpo ciudadano de la «reconciliación nacional», sin marcas comprometedoras que pongan en peligro la estabilidad del pacto social del olvido, en el hospicio de Putaendo otros cuerpos (tullidos, marcados, desencajados por los efectos del fármaco) reconfiguran la comunidad por fuera de las pertenencias a una esencia,

sea ésta la «sangre» del linaje familiar o la identidad de una nación. De modo que a través de la conexión de una cicatriz surge una forma de vinculación que abre los límites del cuerpo con respecto a su contorno anatómico pero también con respecto a aquel límite social, impreso en la esterilización forzada, que busca reducirlo a una finitud inocua. La cicatriz es el vehículo dialógico con otros cuerpos, a la vez que concreto también enigmático y lúdico, en el «permanente tránsito al otro» (2010: 33) que pone a funcionar el amor. Esa dislocación es precisamente el centro del amor para Eltit, porque éste siempre rompe los modelos establecidos, funcionando como «la máxima desprogramación de lo real». Y es eso lo que lo vuelve inasimilable para las políticas de la identidad que funcionaron como discursos altamente convocantes durante la Transición y los gobiernos de la Concertación chilena. Políticas de la identidad que a través de las consignas de la integración y tolerancia, o como sostiene Nelly Richard, de la consigna de una «pluralidad sin contradicciones» (2011: 16), buscaron uniformar las subjetividades bajo el ideal de un *nosotros* reunificado en el ejercicio disciplinado de la ciudadanía amnésica. El amor descompone precisamente ese *nosotros* compacto e instaura «la forma de la errancia en el otro, en el otro, en el otro» (Eltit & Errázuriz 2010: 43), porque el amor «fluye, se dispara, se dispersa» (2010: 22). La experiencia amorosa es un exceso vital que desborda los límites del cuerpo, irreductible a la identidad y a las formas de inclusión y representación (social, estética y jurídica) que demandan en primera instancia su domesticación y su sujeción a los lindes de una individualidad legible por el poder.

Tanto para la dictadura militar como para los gobiernos de la Concertación la «familia chilena» constituyó la institución predilecta en la medida en que se la propuso como el órgano base para la conformación de la sociedad y la defensa de sus valores (Richard 2011), y por tanto, como el mecanismo axial para la *transmisibilidad* del código de pertenencia a la comunidad. La familia funcionó así

como reproductora de una naturalización de los destinos (paternos y maternos) del cuerpo. Pero *El infarto del alma* se desliga de esa ley del linaje familiar para constituir otro tipo de familia a través del contacto libre entre los cuerpos, un contacto que, al interpelar desde la afectividad, «nos abre a la profundidad de nuestra propia insanía» (Eltit & Errázuriz 2010: 10).

Apenas llegan a Putaendo Eltit y Errázuriz, los asilados se les acercan y las llaman «tía» y «mamita», «mamita, mamita, como si yo hubiera criado a una hija consentida», se sorprende Eltit del desprendido afecto que le dispensan y del vínculo inmediato y éticamente convocante que éste construye (2010: 15). A partir de allí, de esa exposición al otro sin inmunización, Eltit declara que «ahora yo también formo parte de la familia», atomizando así el mecanismo regulador de la sangre como forma de administrar la pertenencia y la identificación. Los pacientes la besan y la abrazan, y «entre tantos besos reiterados aparece en mí el signo del amor», dirá Eltit (2010: 15).

En tanto este exceso acontece en el espacio del entre-cuerpos, emerge en el texto el horizonte de la acción política bajo la consigna de un volver a imaginar la comunidad desde sus intersticios menos vigilados: los cuerpos fuera de toda ley y reconocimiento, los cuerpos cuya pérdida no resultaría merecedora del duelo porque, como propone Butler (2010), constituyen vidas no vivibles. *El infarto del alma* toma estos cuerpos en tanto restos de una sociedad excluyente para pensar otros modos de comunidad que, siguiendo a Mónica Cragolini, pueden ubicarse en un pensamiento de la «comunidad del resto», la cual supone afirmar el no cierre del otro en figuras atrapables y dominables por una subjetividad representativa: «que el otro no sea representable significa que el otro no es apropiable, que no es reductible a un número en un programa o proyecto, que es una singularidad que excede, excedencia de sentido con respecto a todo programa» (Cragolini 2009: 23). El otro es así «singularidad y acontecimiento no programable» (2009: 24). En tanto restos,

«vidas residuales», los asilados de Putaendo impiden la totalización y el cierre de los sentidos en el pacto de consenso que la Transición democrática busca imponer, se resisten a conformar, como propone Cragolini, «una respuesta que neutralice el conflicto» (2009: 22). Su no-pertenencia no funciona cómodamente como sustrato sobre el cual refundar otra comunidad aparte; no es ése el objetivo, sino como principio de alteración contante de la *propiedad* (la identidad propia, la nación propia) en tanto fundamento cohesivo de la *pertenencia*, corroyendo a la vez la idea misma de que una comunidad se funde en dichas relaciones de pertenencia y que éstas sean objeto susceptible de reificación política. Para escapar a las fuerzas clasificadoras que buscan desplegar su control sobre la potencialidad del desborde, *El infarto del alma* se expone también amorosa y alocadamente al entrelazamiento de los cuerpos.

PENSAR EL ARTE DESDE EL CUERPO ENAMORADO

En tanto experiencia ilimitada de errancia y desprogramación radical con respecto a «la economía de lo razonable», aquella que «obliga a dejar afuera de sus recuentos utilitarios tanto las fallas como los excesos» (Richard 2001: 23), el amor constituye una cantera de potencias inauditas ya sea para pensar la relación entre los cuerpos, ya para problematizar el lugar del arte, en particular, frente a la interpelación política que le significan estos cuerpos ilegales, desplazados, vulnerables y vulnerados en extremo.

Mientras por un lado Errázuriz fotografía a las parejas que se han formado en el centro de reclusión psiquiátrica, Eltit construye una voz fragmentaria y múltiple, por momentos sostenida en su propia biografía artística –por ejemplo, cuando relata el «diario de viaje» al hospicio–, y en otros ensayando una voz desde adentro mismo de la insania mental; la escritura de diversas cartas de amor

que se titulan «El infarto del alma», redactadas desde la voz de una loca enamorada y abandonada por su amante. Textos sin fechar, sin nombre y sin firma, que no pertenecen a nadie, evidenciando que el amor y la escritura que de él procede convocan e interconectan a todos por igual, traspasando allí también la distancia supuesta entre un objeto representado artísticamente (la apelación al amor a través del género paradigmático de la «carta romántica») y la experiencia del arte como vivencia que de esta forma se revela atravesada por la fuerza deconstructiva y liberadora de ese mismo amor.

También hay en el libro fragmentos de ensayismo lírico en los que se reflexiona por ejemplo sobre la figura de la madre y sobre la tradición de la literatura amorosa. Encontramos, por otro lado, la transcripción completa del relato de un sueño de una de las asiladas y también un poema, titulado «La falta», que se va reescribiendo de forma intermitente, y donde a la vez que se apela a los clichés del relato del amor no correspondido (la espera, la soledad, el hambre del otro, la falta del otro), también se los retuerce para que éstos digan otras cosas: porque la falta es asimismo el hambre que provoca la pobreza y el sometimiento del cuerpo privado de libertad. De este modo, la errancia amorosa de los cuerpos en el contacto con otros cuerpos es acompañada por una escritura también en errancia por entre los soportes y en el desborde de lo que la institución literaria demarca como su límite inteligible. Asistimos así a una escritura que no disimula su enamoramiento con la palabra y, de este modo, su condición de estar «expropiada de sí» y expuesta a una otredad que la fragmenta y disloca.

A través de ambos soportes, escritura y fotografía, y del desborde de éstos hacia múltiples mixturas, las autoras entran en contacto con ese exceso que comporta el vínculo amoroso y que hace desbordar los límites corporales y la pertenencia a una individualidad erigida como bastión de seguridades sociales. Lo que ocurre *entre los cuerpos*, su dimensión de pura potencia acontecimental, es el punto central por

el que gravita también la experiencia artística. También allí Eltit se reconocerá portadora de un amor que la aliena, que la saca de sí y la lleva hacia el otro, porque, según sus palabras, «después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra» (Eltit & Errázuriz 2010: 12).

Amor, locura y enfermedad se religan a un linaje literario que Eltit tiene muy presente a lo largo de su escritura, encarnado principalmente en las figuras de Bretón y de Rimbaud, pero sobre todo la novela romántica del siglo XIX, que retorna a través de una memoria cultural puesta en entredicho. Esta contigüidad entre el arte, la enfermedad y la locura establece en el texto una zona de complicidades con los asilados que difícilmente pueda traducirse a la idea de un arte funcional a la representación testimonial y a la reparación. Pero también porque ese amor, al igual que el arte, pertenece a una economía otra, desencajada de los diseños instrumentales del cuerpo y la palabra: «El amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro» (Eltit & Errázuriz 2010: 73).

La intensidad que portan estos cuerpos, la cual cuaja en la obstinación de la vida que se amarra siempre al deseo atávico por otro, poniendo en el primer plano lo más irreductible del ser humano que es su capacidad de amar, coloca al arte en el lugar del testigo y lo envuelve en la responsabilidad de dar testimonio. Como afirma Julio Ramos, el arte «volverá de allí iluminado, a poner en forma, a dar cuenta de la catástrofe que ha visto [...]». Aunque también haya quienes «no regresan, ni devuelven la mirada, ni entran en el intercambio de dones que implica el traslado metafórico» (2011: 64).

Ambas autoras, una desde la fotografía (Errázuriz), la otra desde la palabra (Eltit), venían desarrollando su proyecto artístico en el marco de los últimos años de la dictadura chilena, la llamada Escena de Avanzada, reforzando muchas de estas búsquedas iniciales en los años posteriores de la Transición, y en particular, la exploración de

un lenguaje y de una manera de aproximarse al relato del horror que, sin desatender la urgencia ética de la denuncia, también potenciara el extrañamiento de la experimentación radical como mecanismo de resistencia a la incorporación fácil del arte al mercado y/o a la traducibilidad ideológica directa que demandaban los códigos artísticos de izquierda. Diamela Eltit formó parte del grupo C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte), el cual congregaba a artistas de distintas disciplinas (artistas plásticos, visuales, performers, poetas) desde una apuesta por lo colectivo como práctica de resistencia a la economía neoliberal del consumo. Ya desde estos años, sus trabajos estuvieron marcados por el sostenimiento de lo experimental y el socavamiento de los lugares más estables e institucionalizados del arte. Textos como *Lumpérica* (1983), *El Padre Mío* (1989) o *Mano de obra* (2002) desdibujan constantemente los límites entre el testimonio y la novela, y a su vez, lo que podríamos llamar lo «específico» al interior de cada género. Para Leónidas Morales (2004), de hecho, con el *Infarto del alma* se terminó la novela para Eltit. Y este punto final con respecto al género y sus especificidades no sólo tiene que ver con la mixtura que en el libro hay entre escritura e imagen, una forma compositiva que claramente no es nueva, sino, más precisamente, por la forma en que tanto una como la otra se salen de las convenciones y sistemas de autorización propios del medio artístico. Siguiendo a Florencia Garramuño, por cómo exploran ellas también formas de no pertenencia y no especificidad, «sustentándose en una radical deconstrucción de todo aquello que tenga ver con lo propio, lo específico, lo que se define por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría, o una especie» (2014: 157). Aquí son el amor y la amistad, el encuentro fortuito, los que sostienen la experiencia artística colectiva. En *El infarto del alma* no hay sujeción ni a una genealogía literaria determinada (la del amor romántico del siglo XIX) ni a una política de la representación «reparadora», conminada ésta principalmente desde los códigos artísticos de la izquierda (Richard 2011), es decir,

hay una desaprensión deliberada con respecto a aquellos elementos que le garanticen al arte un lugar de autoridad en la sociedad, una legibilidad cómoda y con ella, una legitimidad según las «reglas del arte». Estas decisiones estéticas se hallan en diálogo estrecho con la fuerza crítica y política de los flujos de la afectividad: lo que el cuerpo *locamente* enamorado, vuelto ilegible e ilegal para la sociedad del rédito utilitario, le brinda al arte.

La fotografía no está puesta en relación a la palabra para «ilustrar» (no hay epígrafes ni correspondencias claras), y si bien hay un trabajo con la pose, lo cual podría llevarnos al terreno de la belleza estética, de la estetización –porque inevitablemente toda foto (re)compone otra realidad a través del encuadre, el enfoque, etcétera–, esa pose sacude el código de la pose publicitaria y su ofrecimiento al ojo de cuerpos sanos, maquillados, vigorosos, jóvenes. Lo que vemos, por el contrario, es la pose de la pareja de enamorados, la típica foto del «somos novios», allí donde el amor «se posa» sobre el cuerpo y se actúa para la cámara un «estar juntos». Pero en estos cuerpos también se posa el fármaco sobre el rictus ladeado, la mirada extraviada y «la notoria desviación de sus figuras» (2010: 10), que perturba desde el corazón mismo del registro los marcos legales que distribuyen desigualmente las posibilidades de que una vida, un afecto, un cuerpo y una determinada relación entre los cuerpos sean retratados. Es por eso que en las fotografías de Errázuriz hay una vuelta sobre los códigos de la fotografía médica y antropológica, la misma que se usó en el ámbito de la criminalística, es decir, la fotografía del saber científico que ponía en primer plano el rasgo facial y corporal incriminatorio, el cual delataba al sujeto en su torcedura (incluso potencial) con respecto al mandato social de la buena conducta. Por último, en su evidente carácter de álbum que retrata la intimidad de las parejas, en la serie de estas fotos encontramos una interpelación a la tradición del álbum familiar y al álbum de casamiento en la medida en que ahora sus protagonistas son los otros inesperados de ese modelo de retratos

sociales: estos locos excluidos de un espacio familiar de contención, en el cual se dé reconocimiento y se celebre ese amor que se recoge en las imágenes: «No hubo entre nosotros una ceremonia, no existe un solo documento público que pruebe que, al menos, un día tú y yo nos conocimos, pero nos conocimos», dice la voz de una loca de amor una de las varias cartas que componen el libro (2010: 79).

También la palabra se escribe haciéndose cargo críticamente de su propia genealogía: es allí donde aparecen fragmentos de la más delicada tradición literaria, a través de la cual se ha codificado una sensibilidad amoratoria pero también una forma reglada y estéticamente encumbrada del cuerpo que ama y es objeto de amor. Eltit hace referencia a la novela del Romanticismo en tanto forma cristalizada a través de la cual se ha representado «legítimamente» al amor como locura, y al amor como colindante y contraparte de la enfermedad, en especial por la figura trágica del tuberculoso, que de forma extremadamente estética muere de amor y su vida, a pesar de la enfermedad, «vívida» y «vivable» (Butler 2010) en tanto objeto de testimonio por una tradición literaria, es sin lugar a dudas *merecedora* de duelo y llanto. A Eltit no se le escapa que en esa matriz literaria la palabra adquiere una función de «purificación estética» de la enfermedad y el cuerpo, es decir, que opera una «conversión ascendente» (Eltit & Errázuriz 2010: 63). Por ello, en dicho punto, esta tradición de la novela romántica es traída para ser atravesada por una perturbación interna, una desidentificación que disloca a la literatura de su propia genealogía. Hay allí una relación tensa con la memoria espacial del propio hospicio de Putaendo, cuya primera función en los años cuarenta fue la de ser un sanatorio destinado a los tuberculosos de las clases pudientes, escenario privilegiado de la novela romántica, y ahora, en «el recambio de cuerpos bajo la tutela del Estado» (2010: 68) ha pasado a ser un manicomio donde aquellos relatos del siglo XIX parecen ya no tener cabida porque a los locos de amor del presente «jamás la fama amorosa los volverá leyenda dentro del imaginario social» (2010: 74).

Eltit se pregunta «¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos?» y la respuesta excede al evidente nexo de la enfermedad: lo que es *común* es *el amor* que reaparece «en las siluetas menos esperadas [...] abriéndose paso a través de la pasividad de los fármacos [...] y (continuando) secretamente el legado» (2010: 73). El amor es lo común a todos en la medida en que no sostiene privilegios ni reconocimientos distribuidos de forma diferencial según las vidas vivibles y no vivibles. Por ello «reaparece en el hospital del pueblo de Putaendo apenas como una cita tercermundista de un modelo ya cesado. Resurge entre los cuerpos que transportan las más ásperas huellas carnales de su desamparo social» (2010: 77).

No hay cuerpos que amen más que otros, porque el amor no está en los cuerpos sino en lo que sucede *entre* los cuerpos en ese devenir deleuziano que, en tanto potencia (porque todo puede acontecer a través de un contacto en cual no hay nada programado) se hace lugar de lo político. La pregunta por lo fundante de la comunidad, lo que nos hace aún estar juntos pese a todo, pese al horror de un terrorismo dictatorial que ha lacerado en extremo el vínculo social, se radicaliza en el marco de la Transición democrática, cuando las esencias, los nacionalismos, la patria, el *nosotros* de la chilenidad ha mostrado su revés más monstruoso. El arte explora, a través de ese salirse de sí de los sujetos asilados en el manicomio, las posibilidades de una comunidad fuera de las esencias, fuera de los linajes institucionales y familiares: la voz de la loca dirá que «mi único mundo posible es aquel que comparto contigo. Mi piel pierde su sentido si no la califica tu mano» (2010: 29), poniendo de relieve la productividad crítica y transformadora del «ser con» de la comunidad de no pertenencia. La construcción de lo común es un trabajo siempre en desenvolvimiento, una acción que pone en marcha el cuerpo como sede de los afectos y empuja hacia el encuentro a través de un constante salirse de sí. En su encuentro con estos cuerpos enamorados, también el arte se sale de sí

(de lo que ese «en sí» del arte recortan y demandan las instituciones) y se transforma en laboratorio de otros lenguajes en contacto, en el cual, a la vez que se experimenta con nuevos materiales, se reescribe en clave crítica la genealogía del soporte:

La gran pregunta que recorre a los cuerpos que habitan en el reclusorio psiquiátrico parece ser: «¿Quién soy?», pregunta que se torna crucial e insoslayable cuando el yo está en franco estado de interdicción. Sin embargo, ¿no es acaso la pregunta propia de un enamorado?: «¿quién soy yo cuando me he perdido en ti?». (Eltit & Errázuriz 2010: 40)

El infarto del alma propone pensar entonces el arte como un enamoramiento, en tanto en su desplazamiento hacia afuera y hacia el encuentro con esos otros opera, como la locura, «la máxima desprogramación de lo real» (2010: 16). En la última de las cartas que la loca enamorada escribe a su amado observamos la huella de ese enamoramiento que atraviesa y empuja al arte y al artista. No encontramos allí a una escritora (Eltit) que «tome la voz» que el loco no tiene y escriba las cartas que su experiencia de amor no escribirá jamás. Por el contrario, nos damos cuenta de que lo creíamos que eran cartas que recreaban la voz de la insania son en verdad las cartas de una artista enamorada de la palabra, cuyo deseo último es «besar mi propia boca» (2010: 79), porque el objeto amado, la palabra, está allí, en esa boca, completamente internalizado. El encabezado de estas cartas pasa así de un sostenido «te escribo» a un «escribo» que pierde el pronombre indicial del tú, y lo que se escribe es el acontecer amoroso donde «de arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?» (2010: 80).

En este pasaje de la escritura desde la representación hacia lo acontecimental se signan las posibilidades interpelantes del arte. Como sostiene Alain Badiou:

Hay un punto muy potente en el arte, y es que rinda justicia al acontecimiento. Incluso ésta es una de sus definiciones posibles: el arte es lo que, en el orden del pensamiento, rinde completamente justicia al acontecimiento [...] Sólo el arte restituye la dimensión sensible de lo que son un encuentro, una sublevación, una emoción [...] El amor [...] es el momento en que un acontecimiento viene a agujerear la existencia [...] Porque el amor es irreductible a toda ley. No hay ley del amor. (2012: en línea)

Esa potencia acontecimental del estar fuera de toda ley entrelaza los cuerpos-restos expulsados del orden social con el salirse de sí del arte para ir en la búsqueda de una política que no se resuelve en la representación y reparación de «la falla» de la insania, sino en la complicidad del devenir enloquecido en el que el arte y el cuerpo se tocan, porque en el extremo de la escritura, en tanto el lugar de la escritura es el borde, sostiene Jean-Luc Nancy, «*no ocurre sino eso*». «No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que *tocar*. Más precisamente: tocar el cuerpo» (2003: 13; énfasis del original).

EL ARTE COMO CUERPO DE AFECTOS

En un texto anterior a *El Infarto del alma* Diamela Eltit ya se acerca al lenguaje del loco como forma de exploración estética y de compromiso con la situación social y política de Chile; en este caso, el habla pertenece a un loco vagabundo cuyo nombre da título al libro, *El Padre Mío* (1989). Este texto, exceptuando el prólogo a cargo de Eltit, consiste en la transcripción literal de tres diálogos/entrevistas con Padre Mío que la autora graba en 1983, 1984 y 1985. En ese primer acercamiento ya se emplaza una pregunta central que luego vuelve a aparecer en *El infarto del alma*: la relación entre el arte, la estética y el sufrimiento del otro:

Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente, porque su decir toca múltiples límites aborables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí, como la siquiatria, por ejemplo. Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, *un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido*, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y de esta escena marginal. En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura. (Eltit 1989: 16)

El vagabundo llamado Padre Mío, su delirio y su corporalidad se transforman en cantera para una búsqueda artística que intervenga críticamente en ese escenario, y por eso la productividad para el arte es evidente en diversos planos en este libro: «buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales». Y en este sentido, la productividad emerge cuando, para Eltit, su «vagabundaje urbano (permite pensar) [...] órdenes críticos que transgredían pasivamente la vocación institucional por el refugio en el espacio privado» (1989: 11); cuando su cuerpo, signado por la miseria y a la vez por el exceso barroco de la acumulación de desechos que se cargan sobre el cuerpo y se llevan de un lado a otro, la asentada suciedad que desoye los mandatos de la higiene, le permite pensar la exterioridad violenta a la que han sido reducidos estos sujetos desclasados. Asimismo, en el habla delirante y hecha pedazos de Padre Mío Eltit ve a Chile, sus «fragmentos de exterminio» y sus «sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos», pero en esa «honda crisis del lenguaje» (1989: 17) también ve a la literatura, o mejor dicho, ve algo que se parece mucho a ella. Esa ruptura del lenguaje que sucede en el loco, que es también la ruptura del lenguaje social compartido para hablar del horror de lo que está pasando, moviliza a la escritora a encontrar también otros lenguajes que lidien con lo real y lo urgente desde otras estrategias.

En la fragmentación del habla del loco, en todas las *faltas* que ésta deja expuestas —que como en el poema de *El infarto del alma*, no sólo aluden al estallido sintáctico en la pérdida de la comunicabilidad, sino también a la soledad, abandono y miseria a la que son lanzados estos sujetos—, Eltit cataliza una búsqueda estética y humana en la que convergen, como sugiere Julio Ramos, la experimentación extrema pero también la problemática de la responsabilidad del arte, su condición de afectar y ser afectado, dentro del horizonte de su «inserción en el circuito de las interpretaciones sociales» (2011: 66).

El desclasado, el marginal, constituían también el campo representacional de los códigos artísticos de la izquierda. Pero en ambos textos, tanto *El Padre Mío* como *El infarto del alma*, Eltit y Errázuriz van más allá de la retórica testimoniante porque ponen en un primer plano al cuerpo en crudo, en su materialidad muda y lacerada pero a la vez resistente en tanto rebosante de afectos no programados por los marcos normativos de inteligibilidad de la vida. Los locos sólo «poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada» (Eltit & Errázuriz 2010: 16), y, por otro lado, son cuerpos carentes de documentos oficiales (como las actas de nacimiento o actas de matrimonio) que registren su biografía, salvo la ficha médica; tampoco poseen cartas de amor, poemas que intercambiar, menos aún géneros literarios que los transformen en «leyenda» como en la novela romántica. ¿Cómo trabaja el arte frente a una situación tan extrema y urgente del otro? Parecería que la asimetría de posiciones entre el loco con su cuerpo falto de todo y el artista, poseedor de un lenguaje rico y derrochante, confinaría a los primeros a un lugar pasivo, el de «ser salvados socialmente» a través de la transfiguración artística.

Julio Ramos advierte que «tienta pensar que su voz desecha encuentra albergue, hospitalario y definitivo, en el lugar emancipatorio del arte y la literatura» (2011: 72). En otras palabras, tienta leer en la escritura extremadamente lírica de Eltit una compensación de esa falta: llenar de poemas, de cartas de amor aquel vínculo afectivo

que no las tuvo, prestarle la palabra y la capacidad explicativa a aquellos enajenados de sí. Por el contrario, *El infarto del alma* hace posible comenzar a pensar *en y desde* la zona de contacto entre el *arte*, el *cuerpo* y *los afectos*, no sosteniendo un vínculo unidireccional donde el arte va a «rescatar» al cuerpo, sino observando que el «cuerpo del arte» también resulta fracturado, atravesado, autorizado y desautorizado por el otro con el cual entra en contacto.

Recuperando la metáfora del arte como enamoramiento, por la idea de gratuidad que carga, de encuentro intempestivo y salida irrefrenable hacia el otro, pensando asimismo en el marco de las estéticas de no pertenencia que propone Florencia Garramuño (2014), tal vez se pueda subrayar, no ya lo que el arte hace con el cuerpo y con las emociones que éste pone en marcha, sino aquello que emerge insospechadamente en la zona de trasvases y que implica un orden de la afectividad no siempre traducible a políticas de la representación y a las *reglas* del arte que rigen en un momento histórico. Así observamos que también Eltit se acerca íntimamente a ese relato de la loca de amor que escribe sus cartas al amante que la ha abandonado cuando hacia el final del prólogo de *El Padre Mío* dice: «El Padre Mío ya no habita más en ese sector. Retorné a esa zona en varias oportunidades. Pregunté por él en los alrededores: –Se fue, me contestaron. La publicación de este libro me permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite, especialmente, diluir su ausencia» (1989: 18), y firma «Diamela Eltit, enero, 1989».

Tal vez esto permita pensar que al escribir las cartas de *El infarto del alma* desde dentro del relato quebrado y delirante de la loca Eltit no está reponiendo ninguna «falta» en la palabra del otro, sino reescribiendo su propia «historia de amor» como artista y su abandono, volviéndose ilegal para la institución literaria en pos de religarse desde un afuera de toda ley al acontecimiento del amor, a «la pasión que me sigue provocando la palabra [...] que me sigue... a pesar de todo» (Eltit & Errázuriz, 2010:12). Es decir, a pesar del lenguaje

hecho trizas de ese Chile posdictadura, como el amor de locos que justamente persiste, se obstina y se vuelve atávico como el hambre. Cuerpos rotos, lenguajes quebrados, y ambos, sin embargo y contra todas las leyes de la «normalidad», el «buen gusto» o la «belleza», intensamente y amorosamente deseados.

En su ensayo «El giro ético de la estética y la política», Jacques Rancière se pregunta por el estatuto del arte en estos tiempos de consenso e indistinción ética, observando que, peligrosamente, éste tiende a ceder ante una visión que lo «consagra al servicio del lazo social» (2011: 147). Ante la crisis y el trauma, este tipo de arte estaría allí para representar, compensar la fisura de lo real generando formas de pertenencia: «devolverle a un mundo común el sentido perdido y [para] reparar las fallas del lazo social» (2011: 148). Pero Rancière está pensando más bien en otro lugar para el arte: un lugar de disenso al que remitimos *El infarto del alma*, donde éste no tiene como función dar sentido a los hechos a la sociedad, conciliar el margen con el centro o el pasado con el presente, sino, por el contrario, generar nuevos cortes —«ambiguos, precarios, litigiosos» (Rancière 2011: 161)— que reconfiguren lo dado desde su continua puesta en discusión que convoca insistentemente a repensar el lugar de los cuerpos y la potencia deconstructiva que contra las anquilosadas normas se despliega en sus afectos «desviados».

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain (2012): «Elogio del amor». En *Café Voltaire*: <<https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2014/01/badiou-elogio-del-amor.pdf>>.
- BUTLER, Judith (2010): *Marcos de guerra. Vidas lloradas*. México: Paidós.
- CRAGNOLINI Mónica (2009): «El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento». En *Otra parte* 18: 20-24.

- ELTIT, Diamela (1989): *El Padre Mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- ELTIT, Diamela & ERRAZÚRIZ, Paz (2010): *El Infarto del alma*. Santiago de Chile: Ocho libros.
- GARRAMUÑO, Florencia (2014): *Mundos en común, ensayos sobre la inespificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ Fermín (eds.) (2009): «Prólogo». En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 9-35.
- FOUCAULT, Michel [1985] (2009): «La vida, la experiencia y la ciencia». En Giorgi, Gabriel & Rodríguez, Fermín (eds.) (2009): *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 41-59.
- MORALES, Leónidas (2004): *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MOULIAN, Tomás (2002): *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.
- NANCY, Jean-Luc (2003): *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- RAMOS, Julio (1998): «Dispositivos del amor y la locura». En *CELARG* 6: 63-73.
- RICHARD, Nelly (2001): *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- (2011): *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RANCIÈRE, Jacques (2011): «El giro ético de la estética y de la política». En *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 133-161.