

EL “AMOR LOCO” Y SU METÁFORA EN *EL INFARTO DEL ALMA*...¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE AMOR?

POR

LAURA V. SÁNDEZ
New York University

Je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine: mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère? Car ce n'est pas l'indifférence qui enlève le poids de l'image –rien de tel qu'une photo "objective", du genre "Photomaton", pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police –, c'est l'amour, l'amour extrême).

Barthes, *La chambre claire* 27

Ao iniciar o Tratado Político, Espinosa afirma que a paixão imagina a liberdade como um "império em um império". Forma incessante de carência, a paixão engendra imagens do que poderia satisfazê-la, saciando seu estado de privação pela posse de algo tido como um bem e, dentre todos os bens almejados, ter a posse sobre um outro homem parece ser o bem supremo.

Chauí, “Espinosa: poder e liberdade” 138

En *El infarto del alma*¹ (1994), existir no es pensar sino “amar locamente”. Si el sujeto cartesiano revolucionó el pensamiento clásico siendo éste la “materia” que hace inteligible al mundo (Palti 63), en una época en que lo virtual ha revolucionado lo real, el “amor loco” es la materia que hace inteligible a una subjetividad híbrida. Las especies del género sujeto: *subjectum* y *subjectus*, amo y esclavo, y agente y paciente se injertan entre ellas en lo que constituye una subjetividad híbrida. Este ensayo intenta incluir en la tarea interpretativa de la “imagen/texto” no sólo “[...] a place where history slips through the cracks” (Mitchell 104), sino también un lugar en donde la relación del sujeto con la imagen se cuela por entre las fisuras del “amor loco”.

¹ Este libro *El infarto del alma* no tiene números de páginas.

Esta fisura que abre el amor loco ha sido considerada por una gran mayoría de críticos como un ejemplo de que “[...] ciertas prácticas estéticas saben generar fisuras por donde escapar a las determinaciones del mercado [...]” (Richard 244) y “como el subterfugio de algo muy *personal* (el amor) con lo cual los reclusos burlan el castigo de la despersonalización que hace pesar sobre ellos la institucionalización social” (246). Otros críticos, entre ellos Julio Ramos, ven en el amor loco algo “que junta y que al juntar sostiene el principio de la solidaridad de pareja” (Ramos 118). Sin embargo, esta solidaridad atribuida no deja de ser problemática. Como afirma Julio Ramos, hay un tipo de especulación “[...] que recorta y encuadra los cuerpos, sus escenas, sus poses, a partir del reconocimiento, *de la fábula del reconocimiento*, de que el rostro del otro –quien usualmente mira la cámara de frente– y los cuerpos de las parejas que se juntan y se tocan permiten comprobar la *agencia afectiva* de un sujeto definido por el principio de la solidaridad” (énfasis mío 117-18). Ramos analiza la metáfora del amor loco poniendo el énfasis en el periodo estético barroco; yo tendré en cuenta el movimiento Romántico y su relación con el sujeto, en parte, para responder a esta idea de que “el amor loco” burla el castigo de la despersonalización (Richard 246). El “ancla ética” (122) que Ramos subraya en torno al cuerpo loco y el Barroco es la misma que yo elijo subrayar a partir del cuerpo enfermo y el Romanticismo. Hay una erupción performativa del sujeto que se presenta en la metáfora del “amor loco” tanto en relación con el romanticismo y la enfermedad orgánica como con el neoliberalismo y la carencia espiritual.

El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz toma la metáfora del “amor loco” como forma de subjetividad resistente. Las imágenes y vertientes discursivas, entre las cuales se encuentran cartas, diarios de viaje, fragmentos y secciones en letra con otro tipo de fuente y en negrita exponen pasajes en los cuales, diversas formas de amor y locura son exploradas y puestas en escena con diferentes sensaciones. A nivel textual, *El infarto del alma* parte de la premisa que el amor desafía la racionalización totalitaria del individuo. Para Diamela Eltit “La materialidad vendría a ser el estado revolucionario del sujeto cuando se enamora; el tema es la revuelta psíquica, vale decir, el desorden” (“Libro” párrafo 8). A nivel imaginario, la producción de las fotografías parece haber transformado el amor entre sus sujetos locos en arte. Paz Errázuriz dice que “[...] tiene que ver con borrar un límite entre la cordura y la locura” (Rimsky párrafo 7). El “amor loco” es el hilo que sutura el borde existencial entre la imagen y el texto. La figura retórica del “amor loco” funciona como suplemento (imagen teórica) y sutura (imagen/texto) de una idea de sujeto.

En *Picture Theory* (1994), W.J.T. Mitchell sostiene que una imagen teórica permite acceder a “[...] ethical, political, and aesthetic ‘assemblages’ that allow us to observe observers” (49). Mitchell comprende bajo este concepto a modelos visuales que actúan como figuras de figuración como por ejemplo el pato-conejo de Wittgenstein o *Las Meninas* en el análisis de Foucault. Dado que la función de estas figuras de figuración es servir

de ejercicios de-disciplinarios (83), el analizar estas figuras de figuración comprende desarmar la relación binaria texto-imagen y considerar las múltiples reciprocidades entre las imágenes evocadas y las imágenes materiales. Considero necesario no sólo analizar las textualidades de lo visible—la estructura social de la representación—sino comprender de manera conjunta por medio de la metáfora del “amor loco” tanto la imagen como el texto en un acto de éfrasis teórica. Como observa Andy Stafford en *Photo-texts* (2010), lo verbal se relaciona no sólo con lo escrito sino también con un énfasis en lo oral que comienza a perfilarse en 1990. Esto es importante porque permite considerar el carácter efrástico de la metáfora del “amor loco” no sólo en su valor connotativo sino también performativo.

En *Photo-texts*, Andy Stafford establece las condiciones mínimas que permiten designar a una obra como foto-texto: la fotografía no ilustra al texto y el texto no es una simple descripción de las imágenes (41).² Estas reglas metodológicas básicas difieren de la metodología observada en *Picture Theory* al considerar a la fotografía por fuera de una relación binaria de “resistencia a la escritura textual dominante” (41). Si bien Gisela Norat, privilegia la autonomía de la imagen ya que “[...] the text in [*Soul's Infart*] becomes secondary in so far as Errázuriz's lens overpowers Eltit's pen” (51), parece haber un considerable consenso en tomar a ambos medios en el libro como autónomos. Por lo pronto, como señala Julio Ramos, no puede automáticamente pensarse todo acto de hibridez como dispositivo que pone en juego “la ley del nombre y la autoría” (115).³ Sin desmerecer estudios de esta naturaleza, es necesario dar cabida a problemáticas que permanecen ocultas si solamente se establece la tensión del análisis crítico en términos de la autonomía de los medios. *El infarto del alma* es, a los fines de este análisis, un foto-texto cuyas fotografías y textos serán democráticamente evaluad@s en su conjunto considerando que las tensiones de una obra híbrida no sólo provienen de su carácter trans-medial.

“AMOR LOCO” Y EL SUJETO

De acuerdo con Leonidas Morales, en *El infarto del ama* “hay un hilo conductor que atraviesa todo el libro: el amor “loco” (de los locos literales) y la “falta”, que se abre al horizonte del “otro”. Morales toma este hilo conductor como una prueba de una “[...] línea ‘creativa’ o ‘libertaria’ en oposición a la línea conservadora o burguesa” basándose en el carácter contra-hegemónico de una mezcla y diversidad de géneros (161-162). Para

² Andy Stafford analiza en *Photo-texts* una serie de foto-textos intentando responder a la pregunta de W.J.T. Mitchell: “¿Qué quieren las fotos?” (1).

³ Entre los muchos autores que toman esta hibridez como disidente se encuentran Nelly Richard para quien “La inclasificabilidad del libro remite a un *entre-códigos* que convierte la incomodidad de lugar en la disidencia de postura, [...]” (246).



Morales, las categorías que confluyen y generan “transiciones, complicidades, referencias mutuas” son “loco” “falta” y “otro”. En cierto sentido estas categorías hablan por sí solas o actúan como *portrait* de un sujeto. Sin embargo, estas categorías son parte de una *inventio* (contenido de las ideas y de las argumentaciones). Considerar el aspecto retórico del “amor loco” implica hablar de los sujetos que enuncian o compaginan dicha *inventio*. El “amor loco” fuera de su relación con los géneros y el concepto de “otro” permite observar su carácter de suplemento de una agencia y un sujeto en relación con las categorías dejadas de lado por ser hegemónicas: “razón”, “riqueza” y “autor”.

Paz Errázuriz, “la internacionalmente reconocida fotógrafa de individuos y grupos marginalizados” (Ortega, Introducción 3) pone fuera de foco su riqueza y su prestigio familiar por medio de un *subjectum* que suplementa a su identidad lo que le falta. “[...] the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it is as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default of a presence” (Derrida 144).⁴ Se les preguntó el año de la primera edición de *El infarto del alma*: “por qué buscar el amor en Putaendo”. La respuesta provino de Errázuriz: “Este era un trabajo sobre el cuerpo, la locura, el amor ... Hay una cosa muy rara: tú te ves siempre en el otro, en el fotografiado. Es como ir completando un cuadro de uno, y eso produce una satisfacción ... o un dolor tremendo” (Rimsky párrafo 5). Pocos llevamos un apellido que es capaz de evocar una imagen. En Chile, Errázuriz evoca viñas, campos, riqueza de larga data. Este contagio implica un uso pero no necesariamente un abuso. Existe la posibilidad de un mutuo beneficio: “Paz cuenta que cuando terminó el trabajo, hizo una exposición en el hospital. ‘Las fotos pasaron a ser como un certificado de pareja’, dice satisfecha. ‘Una forma de reconocer su amor’” (Rimsky párrafo 25). Por otro lado, Diamela Eltit ha consolidado su prestigio literario por medio del uso de “[...] aesthetic elements like linguistic rupture, fragmentary, nonmimetic narrative form, and composite, allegorical protagonists to unveil the multiple oppressions of a patriarchal, classist, racist, and politically repressive social structure” (Tierney-Tello 80). En el período en que escribe el texto de *El infarto del alma*, Eltit se desempeñaba como agregado (*attaché*) cultural en México. Eltit se encuentra en directa relación con la política nacional y la diplomacia internacional. Declarada miembro honorario del MLA en 1998, casada primero con el reconocido poeta Zurita quien en 1990 es nombrado agregado cultural en Roma bajo el gobierno de Patricio Aylwin, y actualmente con el ex candidato presidencial (2010) Jorge Arrate –quien, al igual que

⁴ Ramos evalúa esta lógica de la suplementariedad cuando considera el tropo de la pareja de peregrinas: “[...] implica una lógica de la suplementariedad, algo que se busca para llenar una carencia, que por lo tanto implica una forma muy básica de economía. Tal economía está armada seguramente a contrapelo del consumo y la especulación neoliberal, pero con el mismo movimiento de su gesto crítico recorta y jerarquiza los lugares, los puntos desiguales entre los cuales se despliega el viaje, la distancia [...]” (116).

Zurita participó de los gobiernos de Aylwin, Frei y Lagos. Eltit se halla muy cerca de las estructuras políticas; su nombre evoca más que técnicas literarias.

A partir de 1990, una nueva idea de sujeto nacional busca desandar el camino de la dictadura neoliberal. El gobierno de Patricio Aylwin marca la entrada en la etapa de transición de Chile. Patricio Aylwin –quien apoya el golpe de Estado a Allende en 1973⁵ y comienza su carrera política en la Falange Nacional de Chile siendo presidente de la misma más tarde– entra, al igual que “el otro”, de *El infarto del alma* en esa categoría sin sujeto que lo significa en oposición a una “razón totalizadora”. En esta relación sin sujeto reside el afecto de la figura retórica del “amor loco”. Pero el afecto de esta figura relaciona dos tipos de afecto “amor” y dos tipos de afecto “loco”. Un amor es desaforado (el del sujeto no institucionalizado) y el otro es tierno, humano, pícaro (el del sujeto institucionalizado). Al mismo tiempo, un afecto “loco” es auténtico, pasional, femenino (sujeto no institucionalizado) y el otro es marginal, cuida al otro como puede. En definitiva, uno ama por medio de un pan con mantequilla y el otro mira a su ser querido alcoholizado en una fiesta llena de banqueros.⁶ Marilena Chaui, en su trabajo “A posição do agente da liberdade na ética V” detalla la distinción que hace Spinoza entre afectos diversos y afectos contrarios. Los afectos diversos tienen una esencia diversa, como la alegría y la tristeza y causan diferentes efectos. Los afectos contrarios tienen una naturaleza en común, porque sólo así pueden ser contrarios. “*Contrarium*, porém, se diz da diferença de intensidade na potência de coisas de *mesma natureza*, pois as coisas que nada possuem em comum não podem ser contrárias nem concordantes entre si” (22). Como he señalado el “amor loco” en *El infarto del alma* no proviene de esencias afines ni señala afectos contrarios. No puede decirse que un afecto “amor” sea contrario al otro, poseen naturalezas distintas, unos son alegrías y otros tristezas, unos aumentan las potencias del ser y otros las disminuyen.⁷ Por lo tanto, esta figura del “amor loco” es intraducible, en el sentido de las palabras de Bárbara Cassin en su entrevista con Ivana Costa: “Intraducible no es lo que no se traduce; es lo que no se para de traducir. Lo que no paramos –un poco lacanianamente– de (no) traducir”. La metáfora del amor loco en *El infarto del alma* figura una confluencia de lo intraducible “Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. Como locos” (*El infarto* 21). Por otro lado,

⁵ <<http://www.youtube.com/watch?v=loLiEnWTyB0>>.

⁶ “Se alimentan un poquito y se cuidan como pueden y a la manera radiográfica veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; la vida entera anexada a un otro por una taza de té y un pan con mantequilla. Ellos están viviendo una extraordinaria historia de amor encerrados en el hospital [...]” (*El infarto* 17). “Mi amado se emborracha y se emborracha en la taberna clandestina. Los banqueros se rien ante la desesperación del préstamo” (*El infarto* 79)..

⁷ A nivel imaginativo, tanto la crítica literaria como la literatura clínica (Martínez Azumendi 22), consideran que las fotografías del mutuo afecto entre personas internadas en un sanatorio para locos, los “humaniza” y genera empatía. Esta empatía genera una resistencia hacia una interpelación del individuo loco como objeto. Es decir, como no sujeto.



es posible encontrar en entrevistas hechas a Eltit muchas de las expresiones expuestas por la narradora en *El infarto del alma*. Amor y locura se hallan muy cerca uno del otro de acuerdo con Eltit: “[...] el amor, como pasión, es locura. ‘Lo que pasa es que aquí se produce en un lugar más nítido, lo que te permite un ejercicio del pensamiento, de la creatividad más intensa. En el fondo; yo busqué en eso, un proceso de escritura’” (Rimsky párrafo 6).

EL “AMOR LOCO” Y LA FOTOGRAFÍA

Una vez establecido que el “amor loco” no puede ser reducido a un afecto pero sin embargo es reducido a una figura retórica, queda por ver las potencialidades de esta irreductibilidad. La irreductibilidad en la literatura se homologa a menudo con una conciencia individual independiente y desafiante de las normas establecidas. Esta irreductible relación entre código o afecto y la conciencia personal ha sido crucial para la determinación de la fotografía como arte desde que Baudelaire declarase que la fotografía disminuye la capacidad para juzgar y sentir aquellas cosas que son más etéreas e inmateriales (89). Barthes expresaba en *Camera Lucida* que: el afecto era lo que yo no quería reducir; siendo irreductible, era por ello mismo por lo que yo quería, yo debía reducir la Foto; pero ¿se podía retener una intencionalidad afectiva, una intención del objeto que apareciese inmediatamente henchida de deseo, de repulsión, de nostalgia, de euforia? (21). Para Barthes transformar la fotografía en arte es sosegar la locura que hace que una esencia de una foto en particular afecte al individuo; cuando se encadena a la fotografía a un significado el *noeme* de la fotografía deja de ser la memoria y pasa a ser la autenticación (117). Según Alan Sekula, la fotografía como arte establece este *noeme* mediante la retórica del Romanticismo: “The invention of photography as high art is grounded fundamentally in the rhetoric of Romanticism and Symbolism. The fundamental ploy in this elevation is the establishment of the photograph’s value, not as primitive jewel, not as fact [...]” (97). Esta irreductibilidad a meros hechos era fundamental en una época en que Baudelaire había destinado la fotografía a servir de “secretaria” para quien necesitase pruebas materiales indisputables (88). En la sociedad del espectáculo –momento en que sucede la autonomización de las imágenes (Debord, página 7, número 18) expuesta por Barthes– la fotografía pasa a ser apresada como “secretaria” en la producción de ilusiones. Barthes afirma en *Camera Lucida* que la sociedad se halla ocupada en sosegar a la fotografía de dos maneras. La primera consiste en transformar a la fotografía en arte, ya que no hay arte loco (117). La segunda sosiega a la fotografía por medio de la generalización de la imagen como objeto de consumo. Barthes apunta que esto necesariamente supone una cuestión ética, no por su carácter inmoral, sino porque deshace el mundo humano de conflictos y deseos bajo la fachada del dar a conocer (118). En el siglo XXI, mucho de lo que concierne a Barthes sigue

siendo problemático pero no hay necesidad de deshacer el mundo de conflictos para domesticar a la fotografía. Los conflictos se incorporan en las estrategias de mercado bajo lo que Slavoj Žižek ha denominado la lógica Starbucks en la era del “capitalismo ético posmoderno” (Slavoj Žižek: “The Situation Is Catastrophic, but Not Serious”).

LOS DIFERENTES IMÁGENES Y VERTIENTES DISCURSIVAS

Luego de la página del título con las autoras y el editor aparece una fotografía. Una pareja se ubica mirando a la cámara a medio camino entre el ojo de la cámara y una puerta. Da la sensación de que estuvieran esperando. No se sabe si esperando para salir o esperando visitas. El hombre viste de traje y posa su mano derecha dentro del bolsillo de su chaqueta; la mujer lleva falda y medias blancas y toma del brazo a su pareja. Las palabras “hemos llegado” y “han llegado” resuenan en mi lectura. Todo indica un encuentro.

Las cartas

El *Infarto del alma* sigue luego con una carta cuyo encabezamiento en lugar de un nombre contiene un “Te escribo”. Este “Te escribo:” sin nombre es significativo dado que a ratos la primera carta parece una conversación con Dios, ese otro también sin nombre. Se plantea una relación entre el tu y el yo mediada por una falta: “tu y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro” (9). La carta tiene un tono de reclamo indignado. Palabras como “invasora inconsciencia”, “intransigente tierra”, “abyecto trabajo”, “impunidad”, “costos”, “transacción” le dan un aire de discurso político. En ella, la palabra ángel aparece doce veces –como los apóstoles– y parece significar un agente de la injusticia. Se observa luego un retrato de una pareja en un pasillo interior, ambos miran la cámara, ambos adelantan el pie derecho y dejan el izquierdo en primera posición de ballet. La bufanda a rayas del hombre queda a juego con el pulóver a rayas de la mujer. A lo lejos, el pasillo también queda a rayas por el sol que entra por entre las franjas de las ventanas. La última carta comienza con un deseo alejado de pasiones y de otros: “Nada deseo más que mi propio deseo” (79). El espacio de la última carta es una taberna clandestina en la que banqueros y adinerados conviven con la narradora que afirma vivir apartada de ellos, pero al mismo tiempo está en esta taberna clandestina con ellos. El amado ebrio contrasta con la locura plácida de los internados en Putaendo. Los banqueros se mencionan varias veces en un espacio privado de amor. La pureza en la que el ángel se escuda impune en la primera carta se contrasta con el recuerdo de los “[...] amigos aunque no son puros experimentan siempre la pureza” (81) con que finaliza esta última.

Eltit relaciona esta culminación en una línea de intensidad de puro deseo con una de las pocas capacidades de agencia del ser marginal. En una entrevista realizada por Julio



Ortega, la autora afirma: “[...] si en algún lugar pudiera intentar explicar o explicarme el apego a la sobrevivencia de los sectores populares y especialmente marginales sería desde el deseo. Cuando se es carente, el deseo se multiplica y en este sentido lo único posible, pese a que no satisfaga, es el otro, aunque sea bajo la forma del odio” (345). La autora ha afirmado un par de oraciones antes: “arrastró un dilema que no deja de atormentarme en mi vida personal. Este dilema es provenir de un sector pobre que me dejó un resentimiento social” (345). Quizás sea esto lo que lleva a la autora a concebir a la marginalidad chilena como el reverso de lo que somos: “Ahí en la marginalidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que pueden hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí” (Apsi párrafo 3).

El diario de viaje

El diario de viaje le sigue a la primera carta. Es el siete de agosto de 1992. Diamela Eltit comenta que el sanatorio fue construido en los años cuarenta para asistir a enfermos de tuberculosis y luego se convirtió en manicomio recibiendo pacientes de todo el país. Eltit explica que muchos de los internados son indigentes, sin identificación civil, catalogados como N.N.⁸ Esto dará pie para hacer confluír estos seres sin identificación civil con los desaparecidos políticos mediante alusiones metafóricas como “Desertores, prófugos de las leyes de la razón, enfermos irreversibles ante las ordenes que les imponía la pobreza, el cuerpo indigente y loco, llegó a eximir al cuerpo tuberculoso de todas sus finas y decaídas obligaciones” (*El infarto* 69).⁹ Hay aquí dos polos diagramados entre un amor loco tuberculoso de finas obligaciones y un amor loco indigente eximido de ellas. La metáfora del amor loco se sustenta en una visión que condena la ciencia y la imposición de un cuerpo productivo hallando en el cuerpo tuberculoso los vestigios de una autonomía pasional. Esta perspectiva articula toda la trama del “amor loco” a lo largo del libro. Poco después del cuarto párrafo en negrita es posible leer “La ciencia médica presenta su triunfo. Y su triunfo radica en que los cuerpos cumplan con un mero trámite que los inmunice (los proteja de ese amor pernicioso)” y en la misma página, “Con el desprendimiento del cuerpo tuberculoso del escenario social, adviene

⁸ Véase Lorenzano. Sandra Lorenzano dedica toda la primera parte de su ensayo “Cicatrices en fuga” a la analogía entre desaparecidos políticos y desaparecidos sociales.

⁹ Hay aparentemente un hecho real que lleva a la autora a establecer esta analogía: “Hubo sí, en lo real, dos hechos colectivos decisivos en mi emotividad. Uno de ellos, la decisión del gobierno militar de llevar a todos los habitantes marginales que tenían prontuarios como delincuentes comunes, pero que habían cumplido condena y estaban en libertad, a un lugar llamado Pisagua. A su vez, este lugar fue un antiguo campo de prisioneros políticos en los años cuarenta. Entendí la delincuencia –ya lo había pensado antes en el nivel subjetivo así– muy ligada a lo político” (Ortega, *Entrevista* 347).

un insaciable apego al cuerpo productivo, a los sentimientos regulados” (*El infarto* 65). La muerte del romanticismo marca para la autora la entrada en la era de un sujeto neoliberal. Hay una cierta resurrección del discurso de la posguerra en relación a la ciencia, la racionalidad y el horror.

En el diario de viaje se establecen las figuras a relacionar con el amor loco. La maternidad no-reproductiva, la enfermedad, el amor como enfermedad (el cuerpo romántico) y el amor enfermo (el cuerpo neoliberal). Las autoras, rearticulando una historia colonial, entran en lo que Hermann Herlinghaus denomina “campos minados” por un Otro imperial, luchando con “las armas y dentro del campo del otro”. (129) Si bien se dirigen a una zona periférica, articulan una perspectiva metafórica basada en el canon romántico: “It is the practices of de-localization and re-appropriation that turn the use of dominant notions into ‘productions’ of difference” (Herlinghaus 129). Diamela afirma que “Es algo químicamente puro y muy nítido. La pareja tiene un sentido ritual, una función ritual. [...] Yo hablaría de lo sagrado, no en el sentido católico, sino en que no es penetrable, restituible” (Rimsky párrafo 16). Paz acota que “No sé si sentí eso sagrado, pero sí me conecté con la pureza del amor que percibí ahí” (Rimsky párrafo 14). Estas nociones dominantes románticas se articulan con nociones dominantes posmodernas como ser *difference* en su sentido ‘nómada’, ‘incongruente’ y ‘fragmentado’, que ocupa una tarea deconstructiva desde los márgenes y produce una práctica propia de pensamiento heterodoxo (Herlinghaus 132). Hay una postura colonial: de un amor parental hacia el habitante del territorio ocupado, de una percepción de la adoración del otro por la “tecnología” del visitante y de una adaptación a los ritos de la tribu visitada. Asimismo se observa una postura poscolonial posmoderna: de un afán de infección con el sinsentido del otro, una experimentación de las líneas de intensidad, el cuerpo sin órganos, los residuos narrativos de los sueños, las personas conceptuales de los márgenes.

Los párrafos en negrita

Los primeros tres toman el tema de la maternidad interpretando dicho estado como “un violento y solitario estado de expansión corporal”. La madre es “sólo una concurrida cadena de convenciones”. Infección e invasión conviven en la maternidad de Eltit. Los siguientes párrafos establecen la tuberculosis como metáfora. La protagonista tose sangre y extraña al amado, la respiración amenaza con interrumpirse. En *La enfermedad como metáfora*, Susan Sontag hace un estudio del imaginario asociado a la tuberculosis. La tuberculosis se concibe en el Romanticismo como imagen de una variante de la enfermedad del amor (Sontag 20):

The early Romantic sought superiority by desiring, and desiring to desire, more intensely than others do. The inability to realize these ideals of vitality and perfect spontaneity



was thought to make someone an ideal candidate for TB. Contemporary romanticism starts from the inverse principle—that it is others who desire intensely, and it is oneself (the narratives are typically in the first person) who has little or no desire at all. (44)

La tuberculosis compensa esta inhabilidad expresiva del sujeto con brotes de euforia, de hambre y de apetito sexual. Es una enfermedad de excesos y de líquidos mucosos, flemosos, sangrientos todo lo cual tiene alto valor performativo porque expresa y consume al cuerpo al mismo tiempo que perturba la asepsia, la estructura y la medida del régimen. “For over a hundred years TB remained the preferred way of giving death a meaning—an edifying, refined disease” (Sontag 15). En el último párrafo la que escribe enloquece de amor. Queda conjugado entonces el amor “de” la enfermedad con el amor “como” enfermedad. El “amor loco” se transforma en la metáfora que le da significado a la locura. Al igual que la tuberculosis hace más bello y más conmovedor al sujeto.

Los fragmentos

Todos los fragmentos obedecen al *topoi* “hambre”. Este “hambre” en relación al “otro” se relaciona tanto con las necesidades internas/externas del cuerpo como con la auto-conciencia. Se relaciona con lo interno/externo como lo presenta Karl Marx: “Hunger is the objective need of a body for an exterior object in order to complete and express its being” (Karl Marx en O’Neill 42). El hambre es un deseo hacia un ser. Metafóricamente es también un deseo hacia otro deseo, es decir un no-ser. El deseo de algo que no es un objeto sino un afecto es lo que, de acuerdo a Hegel, genera una autoconciencia. El deseo es una ausencia de ser y el hambre es una ausencia de *un* ser. Ambos constituyen la sensibilidad y la conciencia del individuo (Kojève en O’Neill 50). En su relación con el “amor loco”, estos fragmentos establecen un horizonte de carencia que constituye al deseo como “humanizante”.

Lo otro

Lo otro comprende, “El otro, mi otro”, “el sueño imposible”, “Juana la loca” y “El amor a la enfermedad”. En lo otro el sujeto “se debate entre la razón y la sinrazón” y “el mismo que es otro, será también otro para el otro”. En la entrevista realizada por Cynthia Rimsky se esclarece la relación pautada entre instituciones y “amor loco”. En ella, Diamela termina la entrevista afirmando que “El trabajo de las instituciones es contener el amor”. A lo que Paz agrega que “Si se descontrola, queda la locura”. La entrevista finaliza con Diamela Eltit: “Como puedes ver –se ríe– nosotras somos otra pareja en el libro, de locas también” (párrafo 46). Aquí cabe mencionar los comentarios de Gayatri Spivak en torno a la institucionalización de la otredad en los estudios poscoloniales:

“[...] The damn thing is becoming so institutionalized that everyone should wear a T-shirts [saying Je est un autre ...] Most of the interesting people—feminists who have written about women’s otherness—have also done a lot of other things, and the ones who are just repeating it as an incantation in order to justify their institutional privileges are dangerous” (167). En el caso del fototexto *El infarto del alma* su carácter ficticio no deja espacio para juicios tan categóricos pero aún así esta “[...] imagen procurada de las cosas, no las cosas en sí” (Morales 158) hace pensar en una imagen de una realidad que ha sido domada por el texto, aplacada con metáforas literarias y una no-subjetividad centrada en el sujeto, ese no-otro que se hace otro.

Las fotos

Luego de pensar en un posible encuentro con la pareja que inicia la serie de fotos de *El infarto del alma*, mi siguiente pensamiento fue ante la chica casi adolescente sentada en un banco al aire libre con un chico igual de joven. Al ver el camino al costado que ha quedado trunco, pienso que no he visto nada de la institución. Ya llegarán más fotos de las áreas que rodean la institución o que dan una idea de totalidad de la misma, pienso. Sin embargo, al terminar el libro confirmo que todos han sido planos muy cercanos, en espacios cerrados, o íntimos. *El infarto del alma* termina con una foto de pasillos. Esos pasillos que se han visto a lo largo de la obra, con gente y sin gente, con rayas de luz y franjas de sombras. Tres individuos se observan manteniendo la perfecta armonía de posturas y connotaciones: Uno camina por la izquierda alejándose de espaldas a la cámara; el otro sentado contra una pared, de la que surgen sendos pasillos, inclina su cuerpo un poco en diagonal a la cámara por lo que se percibe su cara y expresión; por último, un hombre acostado en el pasillo de la derecha, apoya su cara en su brazo derecho y se halla de espaldas a la cámara. Tanto el individuo en movimiento como el recostado se hallan en la luz. El individuo sentado reflexiona en la sombra.

En un agudo y atrevido ensayo, *Portraits of Institutionalization*, Jacqueline Loss se permite examinar los puntos de intersección entre crítica y objeto de consumo (*commodity*) por medio de un análisis comparativo entre *El infarto del alma* y *Color’s Madness* número 6. La autora observa que se establecen preguntas muy similares en torno al yo y el otro, o el objeto cultural y el receptor, tanto en el proyecto artístico *neo-avant-garde* chileno como en la Revista *Color’s* de la compañía Benetton (99). Ciertas diferencias abren las puertas para la percepción de una elección estética. En *El infarto del alma* las fotos presentan una línea negra rodeada de un área variable de blanco que mantiene un espacio propio para las imágenes. Sus primeros planos y encuadres dan la impresión de haber sido cuidadosamente cultivados mediante una mezcla de paciencia, encuadre y espera. Loss señala que en *Color’s Madness* las fotos dan la impresión de ser un retrato del siglo XIX. Su artículo muestra algunas de ellas. Las fotos están



tomadas con trípode, son a color y mantienen una distancia focal considerable evitando primeros planos (83-87). La relación con el texto es también diferente ya que el texto, supuestamente, presenta las voces y comentarios de los internados (93). En *El infarto del alma* los internados tienen muy poca voz. Más allá de un “mamita” un “tía Paz” y un sueño, no accedemos a las voces de los internados. Su carácter anti-testimonial puede explicar esta autonomía del texto en torno a la representación. Sin embargo, uno se pregunta como se preguntara Marx, que diría *the commodity* si pudiera hablar.¹⁰ Paz Errázuriz no elude las cuestiones éticas de su trabajo: “Pese a todos los permisos del hospital y de las autoridades, de las buenas relaciones con los internos, de que tú les expliques de qué se trata lo que haces, nada es suficiente. Nunca termino de revisar la dimensión ética de mi trabajo” (“Libro” párrafo 9).

EL SUJETO Y LA FOTOGRAFÍA

La fotografía en el siglo XIX y el sujeto moderno en el siglo XVII alcanzan una autonomía inicial en un sistema de representación en que se hallan en relación inmediata con una verdad objetiva, por medio de una tecnología racional –cogito cartesiano y reproducción fotográfica– ordenan el caos de formas y figuras del mundo exterior. Si bien la fotografía de Errázuriz ha alcanzado un gran nivel de autonomía lo que a ella le concierne es esta posibilidad de sosegar el caos:

Paz Errázuriz sigue construyendo un hermoso y perturbador universo de seres humanos, elevados por su cámara a la categoría de personajes cuya existencia, ignorada y desplazada, interroga al espectador. Una labor en la cual la fotógrafa no reconoce la intención del legado, pese a que ha llevado casi toda su obra a publicaciones. “Es sólo una manera de ordenar el caos”. (Entrevista con Paz Errázuriz, párrafo 6)

En el siglo XVIII, el sujeto del Romanticismo, al igual que el afecto de la foto en el siglo XX, es una no-cosa (Unding), algo que no puede ser reducido a un objeto. El sujeto del Romanticismo rompe el sistema de representación, frustrando la posibilidad de una razón soberana fundada en sí misma (Palti 65; mi traducción). Así como el sujeto de Foucault no es una sustancia sino una entidad reflexiva (Palti 64), la fotografía de Barthes no es un código sino una reflexión sobre lo que “ha sido” (Barthes, *Camera Lucida*, número 36¹¹). La fotografía para Barthes debe escapar de las limitaciones de una aparente *objetividad* al igual que el concepto de sujeto en el Romanticismo. Este sujeto

¹⁰ Si bien el ensayo “On Making Images Speak” (Véase Schwartz) de Mary Beth Tierney Tello parece aludir a esta cuestión, su análisis se centra en la interacción entre imágenes y texto, mientras que mi análisis busca problematizar la relación entre el sujeto *subjectum* y el discurso del *subjectus*.

¹¹ Edición Paidós página 99, edición en inglés 89.

constituido como división y unidad halla su referente en el concepto de falta constitutiva de Lacan. La autonomía del sujeto no puede ser reducida por que hay una sutura, una unión de lo imaginario y lo simbólico que no existe fuera del lenguaje. A fines del siglo XX, W.J.T. Mitchell, analiza la imagen/texto bajo la premisa de analizar esta sutura, esta brecha representacional entre lo verbal y lo visual. Mitchell ve el imaginario de un texto en términos del inconsciente de Lacan. “[...] el inconsciente está hecho de ‘fijaciones imaginarias que no pudieron ser asimiladas al desarrollo simbólico’” (Žižek 87). En general, la autonomía de la fotografía ha sido discutida bajo las premisas previamente utilizadas en torno a la autonomía del sujeto. Es más, la relación entre las teorías del conocimiento y los conceptos de imagen guardan a su vez una estrecha relación.¹²

En 1990, la relación entre la fotografía, lo social y la oralidad obedece a contextos nacionales e internacionales. La relación entre el único texto proporcionado por Paz Errázuriz –testimonio oral de un sueño– y el estatus de la fotografía no es contingente. En 1980 un giro en el tipo de discursos privilegiados afectó la relación entre la fotografía y sus sujetos. El cambio de énfasis en la práctica fotográfica se inició cuando se abandonaron las grandes narrativas (como son la Ilustración, el progreso, el marxismo) y la fotografía comenzó a abrirse para atender a aquellos sujetos antes excluidos por la modernidad como las mujeres, la clase trabajadora y las minorías sexuales (Stafford 12). En la entrevista llevada a cabo por Cynthia Rimsky, Diamela Eltit y Errázuriz aclaran el carácter político de la indigencia:

“Los pacientes no están fotografiados por locos sino por indigentes, y esa indigencia se llena de sentido por el estatuto amoroso que los enmarca. El trabajo de Paz es rodear al indigente, que siempre es visto como lacra, de un aura amoroso, y ése es un trabajo político”.

Paz: Y a la vez, inmediatamente, pierden su calidad de indigentes.

Diamela: Asumir el amor desde este lugar es interesante porque se tensa un poco con el centro. También se produce una tensión estética al leer muchos textos teóricos, de alta cultura, y dejarlos caer sobre uno de los lugares más olvidados de la cultura. Tomar esa cultura para pensar un manicomio rural chileno es un gesto político. (Párrafo 31)

De acuerdo con Stafford, en Francia la fotografía reaccionó al desorden del nuevo orden poscomunista haciendo “arte de forma política” para diferenciarse de la práctica modernista de hacer “arte político”. A su vez, al alejarse de las grandes narrativas se puso el énfasis en lo cotidiano, lo banal, la superficie de la experiencia humana (12).

¹² La palabra latina *imago* significa imagen, representación, fantasma, apariencia por oposición a la realidad. A diferencia de la palabra griega, que se refiere a la visión y a la imagen visual, la palabra *imago*, se refiere primordialmente a la imagen sonora de las cosas, esto es a la palabra. Mientras que en la cultura griega la imagen fue objeto de la teoría del conocimiento y de la psicología, en la cultura romana tomó su lugar en la retórica, es decir, en el campo del lenguaje o las figuras del lenguaje (Chauí, *Simulacro* 79-81).



Hacia 1990, un giro en el marco conceptual pasa a privilegiar la memoria por sobre la historia. Con el crecimiento en el interés por la memoria resurgió el interés en la oralidad (Stafford 13). En 1990 la memoria se convirtió en un sitio de gran importancia no sólo en la academia sino en lo personal y lo social. François Hartog afirma que hemos “passé insensiblement de la notion d’histoire á celle de mémoire” (Hartog en Stafford 13). Si bien Stafford considera que es un poco prematuro hacer esta afirmación (193) está claro que hubo un cambio en la forma de acercamiento hacia el pasado, hacia eso “que ha sido”. En Chile, este énfasis en el fin de las grandes narrativas coincidía con el fin de la dictadura. Aquellos excluidos por, no ya la modernidad sino el neoliberalismo fueron los principales beneficiarios de una necesaria reforma tributaria. El reconocido economista Ricardo Ffrench, del Partido Demócrata Cristiano, explica esta reforma tributaria: “La reforma tributaria de 1990 permitió financiar un aumento del gasto social e iniciar el largo proceso de recuperación y elevación de la calidad de la educación y la salud. La reforma favoreció el fortalecimiento de las organizaciones sindicales y la autodefensa de los trabajadores” (238-39).

En *Siútico*, el periodista Óscar Contardo da cuenta de esta reforma tributaria con un poco de humor: “En adelante ‘tener cosas’ tampoco sería privativo de la clase acomodada, cumpliéndose en cierta medida la promesa que Pinochet hiciera después de aprobarse la Constitución de 1980, aquella que con su gobierno todos los chilenos tendrían tele color y bicicleta” (267). Los excluidos pasaron a ser el centro de la atención tanto en la fotografía como en los discursos políticos. Esto se hace evidente en Chile, ante el cambio en el uso mediático de la palabra “gente” que explica Contardo: “Ahora la ‘gente’, si antes era una expresión de exclusividad que marcaba distancia del rotaje y mediopelaje, después de la campaña de Aylwin (Gana la Gente) se convirtió en una forma de aludir al ciudadano común, aquel hombre y mujer con poder limitado o mínimo, pero también la idea de ‘todos los chilenos’” (270). *El infarto del alma* sigue las corrientes dominantes en la vanguardia internacional que privilegiaban a los sujetos marginales en contraposición a la gente privilegiada y oponían una narrativa fragmentada y banal como alternativa a las grandes narrativas. En el caso específico de Chile, ambas elecciones estéticas significaban a su vez una forma de diferenciación de la noción de un Estado con poco interés en el bien social del gobierno neoliberal de Pinochet, así como también una oposición a la gran narrativa del régimen autoritario.

CONCLUSIÓN

¿Bajo qué canon, podemos concluir que “Experimentalism and an elaborate narrative discourse create a writing that is at odds with the literary canon and official culture” (Llanos M. 166)? ¿Cuál es la cultura oficial en la que se mueve nuestra literatura? En otras palabras, bajo qué yo discursivo se ubica el sujeto de la problematización? La

fragmentación y descentralización tuvo en un contexto modernista un significado de resistencia, desafío y agencia porque el discurso hegemónico se movilizaba dentro de un espacio que buscaba expandir las fronteras de un saber universal. Mientras que en “la era de la representación” el sujeto establecía su agencia como aquel ente taxonómico que ordena el caos y por lo tanto atrae unidad y coherencia al ser, el sujeto del Romanticismo y “la era de la historia” replantea el concepto de agencia oponiéndose a esa coherencia unificadora de la razón. El sujeto pasa de ser la fuente de coherencia a ser la fuente de contingencia.

Bajo la idea de sujeto de la era romántica, “el amor loco” definitivamente “humaniza” al sujeto. El sujeto adquiere agencia al responder a su realidad interior sin dejarse condicionar por una realidad externa a sí mismo. Asimismo, como implican los fragmentos sobre el hambre en *El infarto del alma*, el sujeto adquiere conciencia humana una vez que desea no sólo objetos sino deseos ajenos. En el siglo xx, sin embargo, la era en que operan las líneas de intensidad de Deleuze y Guattari, el sujeto no es ya una entidad natural –orgánica– que se constituye a sí misma sino que se transforma en una función dentro de una configuración representativa. Deleuze y Guattari llaman *haecceities* a modos de individuación que proceden “neither by form nor by subject” (507). La teoría del conocimiento pasó de orientarse a partir de cosas a orientarse a partir de campos de saber. Una vez que el concepto de organismo evolutivo pierde vigencia, el campo de saber como acumulación y agregación de objetos de conocimiento se desvirtúa. Se comienza a pensar en sistemas, en relaciones. Un campo de saber no está formado de fragmentos sino de una totalidad de líneas de fuerza (Palti 67).

Si bien está claro que *El infarto del alma* es literatura, también es verdad que toda literatura –o todo libro a la venta– es un discurso que tiene un mercado. *El infarto del alma* hace confluír las pasiones privilegiadas y las desposeídas al servicio de una idea de agencia ética que emana no ya del sujeto, en una era en donde el sujeto es constituido mediante las redes de significación, sino, precisamente de estas redes de significación. La autonomía del “amor loco” por lo tanto, es una autonomía discursiva en la que una función en una configuración es libre de otra función: función-amor es libre de la función-objeto y función-amor es libre de la función-producción. Ambas relaciones corresponden a discursos hegemónicos y dejan al descubierto que la connotación ético-política atribuida a sus antagonismos reside en antagonismos constituidos por discursos hegemónicos rescatados o utilizados por las autoras. Estos antagonismos no provienen de sujetos empíricos. Sus sujetos empíricos, las parejas retratadas institucionalizadas en el hospicio, no habitan un espacio-tiempo en el que el cuerpo romántico con “su amor que es únicamente gasto y por ello el despilfarro puro” desafíe una normativización de racionamiento. Más bien, al contrario, este despilfarro puro estimula “únicamente el gasto” y reactiva la economía... En el contexto de la academia norteamericana y de la diplomacia artística el discurso hegemónico enfatiza y privilegia la creación de nuevos



géneros, la destrucción de antiguas clasificaciones y la problematización de narrativas. En la nueva realidad de mercado que evalúa al sujeto en su capacidad de diferenciación y flexibilidad al servicio de la expansión de franquicias y el descubrimiento de “nichos” productivos esta fragmentación y descentralización desafían un ideal histórico pero no el dominante. La relación del sujeto con la imagen que se cuele por entre las fisuras del “amor loco” es una relación contemporánea.

Como señala Jacqueline Loss, es importante preguntarse qué sucede cuando las técnicas de desfamiliarización se conjugan o encuentran con las estrategias de mercado (99). “While to claim that this text was destined for consumption by a small circle of U.S. academics is both useless and difficult to prove, it is important to recognize the constraints on the circulation of such a ‘minoritarian’ book” (99). Similarmente, así como su enfoque *neo-avant-garde* y su anti-testimonialismo han hecho del libro un símbolo de arte y literatura minoritaria (99) y “subversiva” (“Ese Verbo Intransitivo” párrafo 12), cabe preguntarse como se hace de una metáfora un símbolo de agencia “inmune a las estrategias de poder, pues trabaja con él y metamorfosea sus códigos en aras de la libertad” (“Ese Verbo Intransitivo” párrafo 12). Hay una sola forma en *El infarto del alma* de concebir el espacio físico del hospicio y es en relación con su pasado estatus de sanatorio. La configuración de la representación establece la metáfora del amor loco a partir de esta comparación espacial para luego establecer como sus efectos “la humanización” y la “des-racionalización” como resistencia a una idea de sujeto mecanizado por la industrialización y racionalizado por los gobiernos autoritarios.

OBRAS CITADAS

- Apsi. “Los rostros de la marginalidad”. Entrevista a Diamela Eltit. *Apsi* 131 (1983). <<http://www.letras.s5.com/eltit200202.htm>> 05/10/11.
- Baudelaire, Charles. “The Modern Public and Photography.” *Classic Essays on Photography*. Alan Trachtenberg, ed. New Haven, CT: Leete’s Island Books, 1980. 83-89.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- _____. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009.
- _____. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *Roland Barthes*. New York: Hill & Wang, 2010.
- Cassin, Bárbara. “Entrevista a Bárbara Cassin. La lengua intraducible de la filosofía”. *El Clarín*. [Argentina] <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2006/11/04/u-01302701.htm>> 03/05/11.
- Chauí, Marilena. “A posição do agente da liberdade na ética V”. “Cadernos Espinosanos XXII”. Ed. Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Cadernos Espinosanos (1990): 11-25.

- _____. “Espinoza: Poder e Liberdade”. *Filosofía Política Moderna De Hobbes a Marx*. Atilio A. Boron, ed. São Paulo: EDUSP, 2006.
- _____. *Simulacro E Poder: Uma Análise Da Mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- Contardo, Óscar. *Siútico: arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Barcelona: Vergara, 2008.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Gayatri Spivak, trad. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago de Chile: F. Zegers, 1994.
- _____. y Paz Errázuriz. *Soul’s Infarct*. Santa Fe, NM: Lumen Books, 2009.
- “Entrevista con Paz Errázuriz”. *nuestro.cl*. Octubre 2004. <http://www.nuestro.cl/notas/rescate/paz_errazuriz2.htm> 05/16/11.
- “Ese Verbo Intransitivo”. *El Mercurio*. [Chile]. Domingo 8 de Agosto de 1999. <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={ff6c4b27-01a6-4298-92a7-9bb65bee6491}>>> 15/05/11.
- Ffrench-Davis, Ricardo. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Caracas: Dolmen Ediciones, 1999.
- Herlinghaus, Hermann. “‘Performance’ as Critical Conceptual Figure: Nelly Richard’s Reading of Diamela Eltit.” *Neohelicon* 27/1 (2000): 127-36.
- “Libro *El Infarto del Alma*: La revuelta de los locos”. *El Mercurio*. [Chile]. Domingo 12 de Diciembre de 1999. <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={e87039c8-c029-47c2-a80a-572b471ed05c}>>> 14/05/11.
- Llanos, M. Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2009.
- Lorenzano, Sandra. “Cicatrices de la fuga”. *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María I. Lagos, ed. Providencia, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, CEGECAL, 2000. 93-108.
- Loss, Jacqueline. “Portraits of Institutionalization.” *CR: The New Centennial Review* 4/2 (2004): 77-101.
- Martínez Azumendi, Óscar. “Periodistas y reporteros gráficos como agentes de cambio en psiquiatría: imágenes-denuncia para el recuerdo”. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq* XXV/96 (2005): 9-28. <http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0211-57352005000400002&script=sci_arttext> 11/04/11.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Morales T., Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.



- Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: U of Delaware P, 2002.
- O'Neill, John. *Hegel's Dialectic of Desire and Recognition: Texts and Commentary*. John O'Neill, ed. Albany: State U of New York P, 1996.
- Ortega, Julio. Introducción. *Soul's Infarct* de Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. Santa Fe, NM: Lumen Books, 2009. 3.
- _____. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit". *Taller de la escritura: conversaciones, encuentros, entrevistas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000. 342-354.
- Palti, Elías. "The 'Return of the Subject' as a Historico-Intellectual Problem." *History and Theory* 43/1 (2004): 57-82.
- Ramos, Julio. "Dispositivos del amor y la locura". *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María I. Lagos, ed. Providencia, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, CEGECAL, 2000. 111-125.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rimsky, Cynthia. "Cuando todos naufraga, sólo queda el otro", Entrevista a Diamela Eltit y Paz Errázuriz. *Revista APSI* 485 (1994). <<http://www.letras.s5.com/eltit200602.htm>> 14/05/11.
- Schwartz, Marcy E., y Mary Beth Tierney-Tello. *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2006.
- Sekula, Alan. "On the Invention of Photographic Meaning". *Thinking Photography*. Victor Burgin, ed. London: Macmillan, 1982.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: A Division of Random House, 1979.
- Spivak, Gayatri C. y Sarah Harasym. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.
- Stafford, Andy. *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*. Liverpool: Liverpool UP, 2010.
- Tierney-Tello, Mary Beth. "Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit." *PMLA* 114/1 (1999): 78-96.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.
- _____. "The Situation Is Catastrophic, but Not Serious." *fora.tv*. <http://fora.tv/2011/04/04/Slavoj_Zizek_Catastrophic_But_Not_Serious>. 19/05/11.

