EL INFARTO DEL ALMA: UN TRIBUTO A LA MEMORIA AFECTIVA¹

POR

GLORIA MEDINA-SANCHO
Bowdoin College

Este ensayo analiza los aportes críticos e innovadores de un lenguaje de la memoria en una producción textual y visual conjunta de dos artistas chilenas: la escritora Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz. Dicho proyecto artístico responde a una determinada ética y estética de las autoras, quienes exploran en la representación de sujetos marginales nuevas formas de expresión para torcer la lógica de un discurso dominante y así poder dar testimonio del olvido social que sufren estos sujetos. Cabe destacar que ambas autoras, para aproximarse a estos personajes periféricos, sitúan sus prácticas en una experiencia fronteriza que cuestiona las categorías absolutas que distinguen al sujeto del objeto observado. De este modo, la obra de Eltit y Errázuriz aporta nuevos imaginarios de representación de un grupo humano tradicionalmente marginado: los enfermos mentales. Para alcanzar este objetivo ellas se ubican en un lugar intermedio, conscientes de su “condición específica de mujer, cifrada en un lugar minoritario de la escritura y de lo social, en el contexto latinoamericano” (Olea 50).

La memoria, entendida como un acto de redención que rescata del olvido todo tipo de imágenes y personas marginadas de la sociedad, es un motivo recurrente en el trabajo creativo de estas mujeres.² Por un lado, la escritura de Eltit indaga no sólo en los márgenes de una sociedad excluyente y amnésica (que rechaza cualquier expresión diferente que pueda perturbar su orden), sino también en los mismos límites del lenguaje, a través de sus fisuras y contradicciones más profundas. Y, por el otro, las fotografías de Errázuriz capturan, y al mismo tiempo revelan, aquel sector social que ha sido ignorado por el resto de la ciudadanía. Su cámara registra de este modo la vida de prostitutas, travestis y artistas

* Agradezco a Paz Errázuriz la autorización para incluir en este trabajo algunas de sus fotografías de *El infarto del alma*.

¹ Agradezco a Elzbieta Sklodowska y a Akiko Tsuchiya sus valiosos comentarios en la revisión de este artículo.

² En el caso de Eltit, los trabajos que abordan directa o indirectamente este tópico, entre otros, son: *El Padre Mío* (1989) y la novela *Los vigilantes* (1994). Errázuriz, por su parte, elabora esta temática en el libro de fotografías y testimonios *La manzana de Adán* (1990), obra que antes de ser publicada dio origen en 1989 a dos exposiciones, una en el Center for Photography de Sydney, Australia, y la otra en la Galería Ojo de Buey en Santiago de Chile, así como a una obra de teatro estrenada por el Grupo Teatro de la Memoria, en 1990.

circenses, entre otros. No obstante, evitando una mirada superficial o sensacionalista sobre este tipo de temática, el trabajo de Errázuriz implica también una suerte de compromiso afectivo con los protagonistas de sus trabajos. Tal es el caso del libro de fotografías y testimonios *La manzana de Adán* (realizado en conjunto con la periodista Claudia Donoso), el cual se basa en un largo período de contacto personal con un grupo de homosexuales travestis que ejercen la prostitución en Chile.

En el presente estudio me interesa abordar el tópico de la memoria en el sentido político, cultural y estético, que trabajan estas autoras. Para desarrollar mi análisis he escogido el libro elaborado en forma conjunta por Eltit y Errázuriz: *El infarto del alma* (1994). Basado en una serie de fotografías y encuentros con parejas de pacientes del hospital psiquiátrico de Putaendo (Chile), este libro reconstituye a partir de la problemática amorosa y de la precariedad extrema de los enfermos mentales una suerte de *arqueología social* en torno a la supervivencia afectiva. En particular, me interesa el rol que adquiere esta obra como un archivo de imágenes y voces no develadas, donde el acto de recordar es también un acto de transmisión y conservación de valores colectivos. Al mismo tiempo, mi análisis destaca cómo la incorporación del amor y la locura en el lenguaje textual y visual de las autoras implica también una desestabilización de los límites que existen entre (sujeto) observante y (objeto) observado. Dicho planteamiento posibilita repensar no sólo la postura ética del trabajo de Eltit y Errázuriz, sino también la inclusión de este libro dentro del marco tradicional del testimonio hispanoamericano.³

El infarto del alma se propone dar un testimonio textual y visual de uno de los sectores sociales más discriminados por el dominio de la razón. Sin embargo, al igual que la mente trastornada de sus protagonistas, este libro no respeta un orden lógico tanto en el aspecto narrativo como formal. Además, el cuestionamiento de sus propios límites (relato testimonial/libro de fotografías), permite una nueva vía de incursión en el complejo juego de intercambios que se dan entre autor(es)/informante(s)/y obra. A propósito de la dificultad para ubicar este libro dentro de los estantes clasificatorios de las bibliotecas universitarias, Julio Ramos subraya que su rareza reside en la colaboración de ambas autoras, ya que esta labor colectiva pone en juego “la ley del nombre y la autoría, el interdicto de la propiedad, la atomización del trabajo profesionalizado, institucional” (115). Me interesa agregar a lo expresado por Ramos, que el trabajo colectivo y cómplice de ambas autoras no sólo pone en juego tales categorías, sino también cuestiona la demarcación de las subjetividades y de sus políticas identitarias. Por lo tanto, entre otras lecturas posibles, *El infarto del alma* puede ser leído como testimonio, pero también como un trabajo que pone de manifiesto los límites de este género (Tierney-Tello 94).

Dentro del contexto histórico chileno reciente, el papel que juegan las imágenes y las voces que han sido marginadas del discurso oficial tiene profundos alcances en la constitución de una memoria colectiva. Es más, el protagonismo político y cultural que

³ Sobre testimonio hispanoamericano ver Gugelberger y Sklodowska. En cuanto a las polémicas sobre el marco del testimonio, la mayoría tienen relación con el mayor o menor grado de credibilidad que se dé a la palabra del informante, siendo el principal tema en conflicto la oposición entre verdad e invención. Al respecto, cabe mencionar la reciente controversia que inició David Stoll en torno a la veracidad del testimonio de Rigoberta Menchú. Para profundizar en esta polémica véase Arias.

últimamente ha adquirido el tema de la memoria en Chile tiene que ver con la idea de una *falta* (Rojas 178). Falta de un pasado, y de sus protagonistas, pero sobretudo de un relato que dé cuenta del horror de esas ausencias. Falta que se hace más patente ahora, cuando una política del consenso prefiere que ese pasado siga en el olvido. Frente a tal situación, el arte intenta “recuperar la *falta de palabra* para la política, [presentando la] visualidad de las ausencias como *interrupción*” (Rojas 182). Este es también el caso de la obra de Eltit y Errázuriz, quienes escogen a otro “desaparecido” de la sociedad chilena –al demente– para interrumpir el discurso de la desmemoria, dando testimonio de su presencia en imágenes y palabras.

Para empezar, me dirijo a una de las secciones finales de *El infarto del alma*. Allí, en la página desprovista de número –pálido reflejo de los enfermos mentales carentes de nombre– Eltit escribe: “Entre la tuberculosis y la locura se levanta un puente sólido. El ceremonial amoroso [...] pervive hoy como un *debilitado archivo* en los sujetos más olvidados, más confinados por la cultura” (el énfasis es mío).⁴ De este modo, la autora establece un nexo simbólico entre ambas enfermedades, un puente temporal que no sólo une espacialmente a los enfermos de este hospital (antes sanatorio para tuberculosos/ahora manicomio), sino que también habla de la permanencia obstinada del ceremonial amoroso en estos últimos sobrevivientes. Entonces, a partir de los restos de un imaginario romántico, se logra articular un discurso que traiga de vuelta al loco de su confinamiento. Mientras la cultura dominante del Chile (post)dictatorial ha destinado a estos sujetos al olvido, otro tipo de manifestaciones culturales y artísticas –como las imágenes y palabras que se expresan en este libro– parecen reconstituir el *debilitado archivo* de esta memoria afectiva.

Refiriéndose a la importancia que ha adquirido la locura como una crucial interrogante en la escena cultural del siglo xx, Shoshana Felman en su libro *Writing and Madness* señala: “[t]o say that madness has indeed become our commonplace is thus to say that madness in the contemporary world points to the radical ambiguity of the inside and the outside, insofar as this ambiguity escapes the speaking subjects” (12). Esta confusión de la que habla Felman para establecer los límites del adentro y el afuera de la locura, puede ser vista también en la obra de Eltit y Errázuriz: “A medio camino, Paz Errázuriz y yo estamos ubicadas en el límite, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras. Habremos de asumir la encrucijada de estar repartidas entre el personal y los pacientes” (*El infarto del alma*). Sin embargo, esta experiencia fronteriza no sólo habla de la situación externa que ambas mujeres viven al participar de la dinámica del hospital psiquiátrico, sino que esta experiencia en los confines de la razón es internalizada en la conciencia de la autora que escribe: “Volveré a la ciudad atrapada en el manicomio de mi propia mente y después caminaré mucho tiempo de un lado para otro, subiendo y bajando escaleras, tambaleando entre pasillos, atravesando patios, cargando a esos cuerpos en un pedazo de mi cerebro”.⁵ De este modo, la incorporación espacial del

⁴ Las páginas de *El infarto del alma* no están numeradas.

⁵ Sandra Lorenzano ha observado algo similar en *El infarto del alma*, cuando distingue la voz de una narradora, por sobre la voz de la autora, que se sitúa entre el adentro y el afuera de esa locura y que al mismo tiempo está “consciente de la fragilidad de su supuesto equilibrio” (100).

manicomio en la mente del sujeto anuncia la incorporación –real o ficticia– de la locura y el amor a través de ese *otro* que la representa.⁶

No obstante, lo paradójico del discurso acerca de la locura es que ya no se puede saber si se está dentro o afuera de la locura que el mismo discurso discute (Felman 14). Esta radical ambigüedad se torna aún más problemática para Felman cuando considera la afirmación de Michel Foucault acerca de la locura como “primarily, a lack of language, an ‘absence of production’, the silence of a stifled, repressed language” (14). En este sentido, bajo la perspectiva de Foucault, el intento por asumir el discurso del demente, o de intentar darle una voz, se encuentra atrapado en esta incapacidad por articular dicho lenguaje. En su *Historia de la locura*, Foucault va más lejos al sostener que el ser humano en la modernidad ha cesado de comunicarse con el loco. En el prólogo de este libro, Foucault señala lo siguiente:

No existe lenguaje común, o más bien, ya no existe; la constitución de la locura como enfermedad mental, a finales del siglo XVIII, hace constar la existencia de un *diálogo roto* y hace de la separación algo adquirido; asimismo, hunde en *el olvido* esas palabras imperfectas, carentes de sintaxis fija, un poco balbucientes, que eran el medio merced al cual se realizaba el intercambio entre razón y locura. (8, el énfasis es mío)

En el caso de *El infarto del alma*, a pesar de que se expresa esta dificultad del lenguaje por captar de alguna manera al loco, pareciera que sí existe una posibilidad que permitiría restablecer este “diálogo roto” entre razón y locura. Este puente o lenguaje común que, además, rescata del olvido a los enfermos que transitan por el hospital psiquiátrico no es otro sino el amor: “Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados”. En definitiva, es por medio del vínculo amoroso que Eltit continúa escribiendo no sólo de ese nexo temporal y metafórico que une al amor romántico de los tuberculosos con el amor loco de los dementes:⁷ ella también escribe sobre ellos por su propio amor a la palabra. Pero, ¿en verdad se puede hablar del *otro* por amor a la palabra? Y más importante aún, ¿se puede describir con palabras “la visualidad muda” del demente?

Indago posibles respuestas a través de ese otro lenguaje que no enmudece ante los locos, el lenguaje de la fotografía. Sin duda la importancia del trabajo de Errázuriz no puede entenderse como un elemento decorativo de los textos de Eltit. De hecho, sus fotografías son el motivo inicial de este libro, como del viaje que emprenden ambas autoras

⁶ Julia Kristeva ha trabajado detenidamente el tema de la incorporación del otro en relación al proceso de constitución del ego, tanto en el aspecto lingüístico (*Revolution in Poetic Language*) como afectivo (*Historias de amor*). Por su parte, un estudio sobre *El infarto del alma* que aborda esta temática, como signo de la duplicación o fórmula del doble, es el de Ana Amado: “Ser dos”.

⁷ Eltit ha mencionado que para abordar el discurso del loco, y darle una validez estética y cultural, se remitió a varios textos medievales de poesía amorosa: “Yo quería ver cómo se había formado el amor en lengua española. Como modelo [...] Y entonces surgió la posibilidad de distintos tipos de lenguaje y distintos acercamientos [...] Y finalmente remarqué con este formato de carta, que es la más lírica” (“Interrogando los signos” 295-96).

al hospital psiquiátrico de Putaendo. Eltit llega a este tema por el trabajo previo de Errázuriz, ya que antes de encontrarse con los pacientes ve primero las fotografías de su compañera. De algún modo su acceso al mundo de los enfermos mentales está mediatizado por su contacto previo con las imágenes de los pacientes. Entonces, la incursión fotográfica de Errázuriz en el hospital es el primer paso que acerca a ambas mujeres a los protagonistas del libro. No en vano los pacientes reconocen a la fotógrafa y la llaman “la tía Paz”. Es importante señalar que esta atracción que despierta la cámara en los dementes también se da en el caso de los travestis en *La manzana de Adán*.⁸ En ambos casos los protagonistas de las fotografías son seducidos por la cámara, tal vez porque ella termina por capturar una realidad que parece identificarlos. Al respecto, en *El infarto del alma*, Eltit señala:

Paz Errázuriz convierte a su ojo en un don para los asilados. Les regala en su mirada fotográfica, la certeza de sus imágenes. Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras, cuando les sonríe, reconoce en ellos lo divinizado de sus conductas corporales. Cuando se inclina buscando el ángulo, les dedica todo su profesionalismo.

El aspecto divino que Eltit ve en esta sesión fotográfica no se debe a una simple exaltación poética de la escritora. En verdad al mirar las fotografías de este libro, uno puede apreciar que realmente ellas han capturado “el alma” de estos enfermos. Quizás lo más perturbador para quien mire estas imágenes sea que el vínculo amoroso que une a estas parejas de pacientes les confiere una humanidad con la que resulta difícil no identificarse. Dicha proximidad con el objeto fotografiado, por otra parte, resulta cada vez más extraña en nuestra época saturada de imágenes desechables.

Richard Terdiman, comentando el trabajo de Walter Benjamin sobre Baudelaire, destaca la importancia que da Benjamin a la invención de la fotografía y al poder que ésta tiene en organizar los procesos de control del estado moderno (38).⁹ Terdiman ve en la observación de Benjamin un aspecto crucial, puesto que “[i]t links up

⁸ No obstante, los travestis de *La manzana de Adán*, al dejarse seducir por la cámara fotográfica, y posar para ella, esperan atrapar una realidad que los identifique sin darse cuenta que fijan allí su propio acto de simulación: “Paz ampliaba las fotografías y se las llevaba de regalo a Evelyn, que se fascinó cuando una de éstas apareció publicada en una revista femenina [...] Pronto le quedó claro a Paz que, a diferencia de sus competidoras [las prostitutas], los travestis se sentían atraídos por la cámara” (23).

⁹ Para Benjamin, el acelerado avance de la reproducción tecnológica que ejemplifica el desarrollo de la fotografía contribuye y corresponde al decaimiento del “aura” del trabajo de arte. Es decir, contra una tradición que privilegiaba los conceptos de originalidad, creatividad y genio, ahora se privilegia en la obra artística su habilidad para circular y ser exhibida (*Illuminations* 221, 224).

with the notion of a constitutive decontextualization of the photographic object, and its pervasive influence in altering the ground of visual memory” (38). Esta decontextualización del objeto fotográfico, exacerbada a finales del siglo xx con la imagen virtual, pareciera contravenir la preocupación ética y estética del trabajo fotográfico de Errázuriz. En definitiva, su deseo por hacer caber en la cámara a seres marginados de la cultura oficial es un intento por devolverles un rostro y un espacio que la sociedad moderna les niega.¹⁰ Pero más allá de revelar y criticar un determinado contexto social, sus fotografías otorgan un cierto grado de agencia a sus modelos. En el caso de *El infarto del alma*, las fotos comunican el mundo de estos locos enamorados y, al mismo tiempo, ellas les permiten participar en la producción de un objeto cultural. En otras palabras, estas imágenes restablecen el “diálogo roto” entre el loco y la cultura.

Por otra parte, una mayor participación conferida a los seres marginales también se aprecia en los textos de Eltit. De acuerdo a Tierney-Tello, tanto *El Padre Mío* como *El infarto del alma* difieren de la típica práctica testimonial por no oponerse a la relación entre testimonio y literatura. De este modo, para Tierney-Tello, los textos de Eltit privilegian una lectura estética y ficticia sin olvidar un compromiso ético con los seres marginales que representan (82). Siguiendo esta idea, me valgo de las palabras de la propia Eltit cuando habla de su trabajo creativo en una entrevista citada por Tierney-Tello: “Mi proyecto fue restituir la estética que pertenece y moviliza esos espacios y dar estatuto narrativo a esas voces tradicionalmente oprimidas por la cultura oficial y estropeadas por una narrativa redentora” (82). Si bien dicha entrevista, y por ende esta afirmación, se refiere a su novela

¹⁰ Lorenzano propone para definir el trabajo fotográfico de Errázuriz la idea del “reverso del álbum”, ya que en vez de la memoria familiar lo que Errázuriz pone de manifiesto es la memoria de las exclusiones sociales (95).

Por la patria ("Resistencia" 232), la estética propuesta por la escritora puede también apreciarse en *El infarto del alma*. Su discurso fracturado, intervenido por silencios y cortes sintácticos, no sólo pretende dar cuenta de la indigencia física y mental de los dementes. De algún modo, al darle un espacio dentro de su proyecto narrativo, Eltit intenta incorporar el discurso del loco en su propia escritura.

En esta obra, la secuencia alternada de fragmentos escritos en primera persona manifiesta el intento por adoptar el discurso del demente.¹¹ Estos textos híbridos, enunciados aparentemente desde la perspectiva de uno de los pacientes, hablan de la inestabilidad del sujeto deseante en cuanto a su relación con el otro: "¿Te ofendió acaso que afirmara que mi nombre era tu nombre y que tu corazón era idéntico al mío? Fue una comparación desafortunada [...] Pero la verdad es que [...] logré retenerte antes de tu huida. Sabrás que tengo a una parte importante de ti mismo". Entonces, el deseo de apropiación del otro forma parte del monólogo ficticio y delirante con que Eltit pretende dar voz al loco. No obstante, Jo Labanyi advierte que "la pérdida del yo a través del amor, al aniquilar la autonomía individual tanto de la amante como del amado, también es destructiva" (79). De allí la locura de esta empresa que implica perderse en el otro arriesgando la pérdida de uno mismo.

En *El orden del discurso*, Foucault señala que "el discurso no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo" (5). Es decir, la palabra puede llegar a ser en sí misma el ansiado deseo de apropiación del otro. En *El infarto del alma* se pueden apreciar distintos estadios discursivos de incorporación del otro como objeto deseado, tales como: la propia relación amorosa entre los pacientes, el vínculo entre fotografía y enfermos, entre escritora e informantes y entre artistas y lenguaje visual/textual. No obstante, los límites entre sujeto y objeto tienden a borrarse de alguna manera en todas estas relaciones. Después de todo, sus integrantes se contagian con el comportamiento radical del loco, quien desconoce todo límite de separación entre el yo y el otro. Así también lo expresa Eltit, quien escribe: "La forma de la locura es su tendencia a fundirse, a confundirse con el otro. La ausencia de límites es la falta, la gran falla que marca el contorno de la enfermedad".

Por otra parte, más allá de ser "el objeto del deseo", el discurso para Foucault "no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (*El orden del discurso* 5). Si en definitiva la incorporación del discurso (o en este caso el intento por representar y dar voz al otro) está determinada por un implícito deseo de dominación, de utilización del otro, ¿cómo se puede dimensionar la postura ética del trabajo de Eltit y Errázuriz?

Anteriormente señalé que mientras la cultura dominante ha marginado a estos pacientes del escenario social, ambas autoras les restituyen un espacio protagónico dentro de sus proyectos artísticos. Esta forma de torcer el discurso oficial para crear otros tiene que ver con el grupo humano escogido por estas mujeres: los enfermos mentales. Alain

¹¹ Estos discursos descentrados que dan cuenta de la subjetividad psicótica del demente nos recuerdan la escritura febril de la protagonista de *Los vigilantes*. Cabe agregar que ambos textos fueron escritos paralelamente durante la permanencia de la autora en México.

Brossat, en su ensayo “El testigo, el historiador y el juez”, señala que la condición límite de una víctima de los campos de concentración “consiste en su ajenidad al mundo del lenguaje y en no dejar ninguna *huella archivable*” (130, el énfasis es mío).¹² El paralelo que este pensador francés establece con otras víctimas de regímenes totalitarios, como es el caso de los *desaparecidos* en el Cono Sur, puede relacionarse también con los locos de *El infarto del alma*. No en vano, los pacientes reclusos en el hospital psiquiátrico se encuentran ajenos a un lenguaje racional, y por ello su entorno social ha terminado por ignorarlos. Para contrarrestar el olvido colectivo que pesa sobre los dementes, pero también de un modo simbólico sobre las víctimas de la dictadura, Eltit y Errázuriz se apropian del lenguaje del loco y se erigen como sus testigos. Es decir, si el rol del testigo es “el de llenar a toda costa esta *página en blanco*” (Brossat 132), las autoras de este libro se valen de sus propios medios artísticos (visual y textual) para llenar la falta de lenguaje del marginado y restituírle un relato que permita reconstruir el archivo de una memoria colectiva.

En el caso de Errázuriz, la decisiva influencia de la fotografía para alterar la memoria visual, notada por Benjamin, se utiliza con fines diversos que apuntan más bien a la contextualización de estos sujetos en la realidad política y cultural de la sociedad chilena.¹³ Así, frente a las imágenes del Chile neoliberal que Nelly Richard define como “imágenes sin fondo ni trasfondo ... [y que rechazan] cualquier hendidura simbólica —cualquier desgarramiento subjetivo— que recuerde el pasado de la catástrofe” (“Imagen-recuerdos y borraduras” 170), las fotografías de Errázuriz exhiben el desamparo total, pero también la supervivencia afectiva, que personifican en sus gestos mínimos las parejas enamoradas del hospital psiquiátrico de Putaendo.

Algo similar sucede con el tratamiento del lenguaje en Eltit, en donde bajo una estética que puede considerarse *posmoderna* se expresaría esta “necesidad del texto que narra o exhibe su propia imposibilidad de cerrarse” (Rojas 181).¹⁴ Por lo tanto, los rasgos formales que se observan en toda la obra de Eltit son utilizados también para reformular

¹² La exclusión y el aniquilamiento de ciertos grupos humanos, se problematiza también a partir de una urgente apelación ética y política en el trabajo del filósofo italiano Giorgio Agamben. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, lo “intestimoniable” de la experiencia del Holocausto se expresa en toda su crudeza en la “presencia sin rostro” del *musulmán* (estado límite de indiferenciación entre la vida y la muerte al cual un prisionero puede llegar, por lo que es visto con aversión y horror por los demás detenidos en los campos de concentración) (48-49, 52).

¹³ El análisis de Lorenzano apunta también a una contextualización sociopolítica particular, como es la problemática de los derechos humanos. De este modo, se establece un paralelo entre las fotos de los detenidos desaparecidos con las de los enfermos mentales: “Las fotos de *desaparecidos* le dicen al Estado que los que ahora no están, existieron. Las fotos de Paz Errázuriz son las de nuestros *aparecidos*; rompiendo un tácito pacto de silencio, nos muestran a aquellos que hablan el lenguaje excluido de la locura” (95).

¹⁴ Para los propósitos de mi trabajo, me valgo de la definición que Jean-François Lyotard ofrece de lo posmoderno: “The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable” (81).

un lenguaje de la memoria. Es a partir de la fragmentación lingüística, de la reiteración excesiva, y de otras maneras de verbalizar el trauma experimentado por aquellos que no tienen voz, desde donde Eltit articulará su discurso político. Si bien este compromiso ético es pensado desde la experimentación estética, observa Ramos, “[éste] no soslaya la problemática de su responsabilidad, de su inserción en el circuito de las interpelaciones sociales” (121).

Por su parte, Tierney-Tello señala que estos rasgos posmodernos dentro del ámbito del testimonio cuestionan la visión tradicional de éste en torno a una representación auténtica y transparente del subalterno. No en vano, los personajes en los textos de Eltit se resisten a ser fijados en una determinada identidad política (81). Resulta pertinente pensar esta postura de Tierney-Tello como una pugna entre discurso dominante (testimonio tradicional) y contradiscursos (como el de Eltit), ya que estos discursos alternativos pueden resituar no sólo la orientación de sus prácticas, sino también al propio marco teórico desde donde se enuncian.¹⁵ En el caso del testimonio hispanoamericano, si bien la crítica se ha planteado la revisión de su marco teórico, textos como los de Eltit –que tienden a desestabilizar las nociones de sujeto y objeto– permiten cuestionar los límites del mismo.

En cuanto a las prácticas del discurso dominante y su directa relación con el control que ellas pueden tener sobre la memoria, Foucault advierte lo siguiente: “[i]f one controls people’s memory, one controls their dynamism... [then] It is vital to have possession of this memory” (“Film and Popular Memory” 92). Terdiman, por su parte, afirma que el discurso hegemónico es sostenido por la memoria, pero por una memoria selectiva y altamente ideologizada que tanto anula los discursos como los reconstruye (20). Cabe preguntarse ahora, ¿qué sucede con las prácticas contradiscursivas y su relación con la memoria? Terdiman responde: “But although memory sustains hegemony, it also subverts it through its capacity to recollect and to restore the alternative discourses the dominant would simply bleach out and forget. Memory, then, is inherently contestatory” (20). En *El infarto del alma* la escritura de Eltit, al restablecer un lenguaje de la memoria, recoge también estos discursos alternativos para desde allí cuestionar y debilitar el control de un discurso dominante.

Esta relación conflictiva entre discursos, en donde la memoria adquiere en cada uno de ellos un papel diferente, se aprecia también en el ámbito de la fotografía. Elizabeth Edwards, en su introducción al libro *Anthropology and Photography*, señala que el poder de la fotografía como documento portador de “verdad” implica al mismo tiempo una contradicción, puesto que la fotografía es siempre una selección de lo que se va a mostrar al receptor como “verdad” o “realidad”.¹⁶ Edwards destaca como uno de los principales dilemas de la fotografía su permanente dislocación temporal y espacial. Es decir:

¹⁵ Al respecto, Terdiman ha escrito sobre la relación conflictiva que se da entre discurso dominante y contradiscursos. Refiriéndose a las ventajas de estos últimos, Terdiman señala lo siguiente: “The privilege of counterdiscourses is the obverse of their limitation: because they have not yet become triumphant or transparent, they have an analytic power and a capacity to resituate perception and comprehension that their dominant antagonists cannot exhibit” (19).

¹⁶ Este tema ha sido ampliamente estudiado por Roland Barthes (*Camera Lucida*) y Susan Sontag (*On Photography*).

The repetition of arrested time is powerful for it allows the viewer to linger, imagine or analyse in a way which would not be possible in the natural flow of time [...] Closely related to temporal dislocation in a photographic context is spacial dislocation. In the creation of an image, photographic technology frames the world [...] As such it becomes a metaphor of power, having the ability to *appropriate* and *decontextualize* time and space and those who exist within it. The photograph isolates a single incident in history. It can make the invisible visible, the unnoticed noticed, the complex apparently simple and indeed vice versa. (7, el énfasis es mío)

Las fotografías de Errázuriz portan estas dislocaciones inherentes, mientras que tiempo y espacio son “apropiados” por la fotógrafa para situar y fijar en ellos a los protagonistas de esta historia. Es cierto que Errázuriz ejerce el poder de la fotografía para destacar y hacer “visibles” las ignoradas vidas de estos enfermos mentales. No obstante, en esta selección que hace para restaurar una suerte de discurso alternativo, ella trabaja en complicidad con los protagonistas de sus imágenes. De allí que éstos, más que ser objetos pasivos ante la cámara, parecen utilizarla también para reafirmarse como sujetos activos dentro de una relación amorosa.

Por su parte, Eltit ve las fotografías de Errázuriz como “pruebas” que revelan y sostienen la existencia de los dementes. Sin embargo, este poder “objetivo” de la fotografía de sostener lo que es verdadero o real guarda en sí las mismas contradicciones señaladas por Edwards: “[t]he inevitable detail created by the photographer becomes a symbol for the whole and tempts the viewer to allow the specific to stand for generalities, becoming a symbol for wider truths, at the risk of stereotyping and misrepresentation” (7). En el caso de *El infarto del alma*, no se puede negar que tanto la selectividad del material fotográfico como del textual están intimamente ligados al trasfondo formativo de ambas autoras. Es decir, la preocupación ética de Errázuriz y Eltit por transmitir y conservar memorias olvidadas y/o reprimidas de la sociedad no puede pasar inadvertida por el receptor a la hora de acceder a esta determinada selección de fotografías y textos.

Cabe señalar que el carácter mimético de la fotografía, con todas sus contradicciones, también puede apreciarse dentro del marco del testimonio. Desde sus inicios el testimonio hispanoamericano ha estado emparentado con prácticas etnográficas.¹⁷ De este modo, la presencia de la fotografía sirve como prueba para testificar la existencia e identidad del informante (como sucede en el caso de *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet), pero al mismo tiempo ella sirve también para representar a una colectividad cultural más amplia (tal es el caso de las fotografías de Rigoberta Menchú que la muestran con sus atuendos indígenas típicos). Bajo esta perspectiva, las fotografías de *El infarto del alma* parecieran situarse más propiamente dentro del marco del testimonio que los textos. De hecho la

¹⁷ Una definición pertinente de testimonio es la propuesta por Beverley y Zimmerman en *Literature and Politics in the Central American Revolutions*: “The word suggests the act of testifying or bearing witness in a legal or religious sense. That connotation is important, because it distinguishes testimonio from simple recorded participant narrative. In René Jara’s phrase, testimonio is a ‘narración de urgencia’ –a story that *needs* to be told– involving a problem of repression, poverty, subalternity, exploitation, or simply struggle for survival, which is implicated in the act of narration itself” (Vidal and Jara 1986:3) (173).

misma Eltit, como señalé anteriormente, observa que las fotografías ayudan a testificar la propia existencia de los dementes. No obstante, este afán por retratar objetivamente a un sector social marginado no se contrapone con la maestría artística con que Errázuriz capta los mínimos y singulares gestos afectivos de las parejas del hospital psiquiátrico. En este juego dialéctico entre informante y colectividad que abarca el testimonio, pareciera que Errázuriz y Eltit van de lo particular a lo general y vice versa gracias a una estética del fragmento que al no seguir una secuencia lógica les permite una mayor movilidad visual y textual.

En cuanto al objeto observado (los enfermos mentales), ambas prácticas se plantean un acercamiento que va más allá de lo puramente empírico. Martin Jay, refiriéndose a la categoría moderna de la locura discutida por Foucault, resalta la vinculación que el teórico francés establece entre ceguera y locura. Esta falta de luz o noche permanente en la que vive el demente, señala Jay, contrasta sobremanera con:

the concept of illuminating reason [that] ... was most explicit in Descartes's philosophy [...] There was, as well, an institutional expression of the visual definition of insanity in the birth of the asylum, where [quoting Foucault] 'madness no longer exists except as seen [...] The science of mental disease, as it would develop in the asylum, would always be only of the order of observation and classification. It would not be a dialogue'. (391)

Por otro lado, Benjamin al ver en la fotografía una alegoría de la historia del conocimiento insiste también en esta oposición entre luz y sombra, donde el *flash* fotográfico representaría un momento simultáneo de lucidez y ceguera. De allí que para Benjamin "to articulate the past historically does not mean to recognize it 'as it really was.' It means to take possession of a memory as it flashes up at a moment of danger" (255).¹⁸ En *El infarto del alma*, el intento por restablecer un diálogo entre observador y observado pasa no sólo por sacar de la oscuridad a estos seres marginados del dominio de la razón, sino también por plasmar una memoria que está en peligro de desaparecer. Eso sí, para evitar una postura parcial y clasificatoria (ese "look at" señalado por Edwards en relación a la fotografía antropológica), Eltit y Errázuriz parecen situarse no sólo en la cómoda posición del observador científico sino que pretenden mirar también al interior de las vidas de estos pacientes. Pero para esto, ellas de algún modo han desestabilizado los límites que existen entre (sujeto) observante y (objeto) observado.

Al indagar en la importancia que ambas autoras dan a la memoria notamos que, por diversas vías, este intento por restituir el *debilitado archivo* de una memoria colectiva es también un acto político, cultural y estético.¹⁹ No en vano frente a la reclusión espacial en que vivieron los tuberculosos de antaño y en que viven ahora los dementes, Eltit lanza estas interrogantes:

¹⁸ Sobre la concepción fotográfica de la historia (y de la memoria) en Benjamin, consultar el estudio de Eduardo Cadava "Words of Light".

¹⁹ Para un estudio de *El infarto del alma* en torno a la crítica cultural en el Chile de la transición, véase Nelly Richard, "Por amor al arte: rupturas críticas y fugas de imaginarios" en *Residuos y metáforas*, 243-68.

Pero, si cualquier espacio habla de una comunidad y organiza una memoria; ¿qué forma común?, ¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos? Hablar sólo del nexo de la enfermedad es reducir una especulación sobre la geología del lugar. La enfermedad es, desde luego, el eje más evidente, un dictamen médico visible que los une. Pero, si siempre se vuelve a la escena primaria del crimen, si el crimen sigue perpetuándose, si los signos reaparecen camuflados porque se niegan a morir, ¿qué lugar común reaparece en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo?:

El amor.

Sí, pareciera que este deseo de Eltit por volver a una escena inicial que permita restablecer una memoria común tiene que ver con el amor. Amor por la palabra, por las fotografías. Deseo de incorporar al otro, de apropiarse de él, de dominarlo. Todas son caras de una misma moneda que juegan con una diferente representación. Después de todo “el objeto amado es siempre un invento”, dice Eltit, y en esta reconstitución de la memoria afectiva de los locos (del amor loco), la ficción termina por cruzarse con la realidad.

Pero la memoria de estos pacientes reclama su lugar en la realidad cotidiana de un mundo que la ignora. Errázuriz no sólo fotografía rostros innombrados, sino que también registra las historias olvidadas que estos enfermos mentales llevan inscritas en sus propios cuerpos. De allí que sus imágenes expresen en la mirada desviada de los enfermos, en sus cicatrices, o en la expresión torcida de sus gestos faciales, el abuso de los fármacos y las intervenciones quirúrgicas con que la institución médica ha querido controlar las vidas de estos seres.²⁰

Por su parte, Eltit también denuncia la marginación e indigencia en que viven estos pacientes a través de un lenguaje que habla *de y por* ellos. Tal es el caso de la transcripción que ella hace de un sueño narrado por una paciente, llamada Juana, y que se basa en una grabación hecha por Errázuriz durante una visita anterior al hospital (fecha en enero de 1990). En esta narración, titulada “El sueño imposible”, Juana cuenta un sueño que tiene de una “guagüita”. Cabe destacar que dentro de este relato, a veces inconexo y reiterativo, resulta de especial importancia la figura *paternal* del médico:

Y en una casa más allá me tenía una casa el médico. Y me decía el médico: “Esta casa va a ser pa usted sola con su marido y va tener ahí su guagüita y va a estar tranquila”. Y yo le decía: “Gracias papito-doctor, ¿aquí va a ser mi casa?”.

²⁰ En un impecable análisis que Eltit hace de un trabajo posterior de Errázuriz (“Antesala de un desnudo”, 1999), la escritora destaca cómo dicha fotografía no sólo revela la violencia solapada del discurso médico, sino también cómo esta imagen nos remite a una pedagogía del exterminio en Chile (“Se deben a sus circunstancias” 208).

“Sí, aquí mismo. Esta va a ser su casa propia y no se va a salir pa fuera”. Y me regalaba de todo, todo para la casa y que yo estaba contenta.

Visto este sueño desde una perspectiva psicoanalítica, el inconsciente de Juana ve en la presencia del médico al representante de la Ley del Padre (en términos lacanianos) que en definitiva va a regular y a poner *orden* en su vida. De este modo, el confinamiento en “la casa”/hospital alude a la reclusión del loco en el manicomio, una práctica común a partir del siglo XVIII según ha demostrado Foucault (*Historia de la locura* 53). Por otro lado, la presencia de la maternidad en el inconsciente de Juana expresa su deseo truncado de ser madre, además de la imposibilidad de conectarse con sus orígenes maternos, debido a la intervención del “padre-doctor” que representa el dominio de la razón (o el orden simbólico, según la terminología usada por Lacan).²¹

No obstante, además de una lectura psicoanalítica, este texto se refiere a una situación social concreta, explícitamente denunciada por Eltit en otra sección de este libro. Allí, al hablar de la oculta cicatriz que una paciente de pronto le muestra, Eltit señala lo siguiente:

Ella misma [...] muestra de inmediato su propia cicatriz a la altura del ombligo. Comprendo en ese instante que observo la marca histórica y obligatoria que se oculta en el cuerpo de algunas mujeres dementes, de esas mujeres que perdieron todas las batallas familiares. Cuando nos muestra su cicatriz, lo que en realidad enseña es la huella de su esterilidad, de la operación antigua y sin consulta que le cercenó para siempre su capacidad reproductiva. Por causa de su locura, sus hijos sólo transitan ahora por su mente cuando porfiada, llevando la contra a su propia anatomía, afirma que recientemente ha estado embarazada.

De este modo, al hablar *de y por* las mujeres dementes, Eltit está denunciando una situación de violencia social, pero también sexual, que la sociedad pretende ocultar al igual que las cicatrices de estas mujeres.²² Por otra parte, Eltit está concediendo simbólicamente una participación activa a estas pacientes dentro de su escritura, puesto que les está devolviendo una historia personal que la institución médica les había quitado. Por lo tanto, al igual que los hijos imaginarios que las mentes de estas mujeres se niegan a borrar, es a través de un lenguaje que se resiste a seguir la lógica del discurso racional desde donde Eltit solidariza con los enfermos del hospital psiquiátrico.

En relación al contexto histórico de la sociedad chilena, si tanto *La manzana de Adán* como *El Padre Mío* dieron cuenta –simbólica o literalmente– de la violencia política que sufrieron sus protagonistas en tiempos de dictadura, en el caso de *El infarto del alma* la

²¹ Lacan llama al orden del lenguaje “el orden simbólico”, estado que refleja cómo el sujeto está constituido y a la vez escindido por el lenguaje. Esta ruptura del ego, para Lacan, se inicia con el quiebre de la relación dual entre madre e hijo debido a la presencia del padre, el cual representa una función y refiere a una ley basada en la prohibición (31, 38-39).

²² Las marcas en el cuerpo, entonces, nos recuerdan la violencia de la vigilancia estatal. Pero también, esta insistencia en el espectáculo del cuerpo nos remite a la fuerza del deseo como desestabilizador político. Al respecto, Labanyi señala que “los cuerpos productivos en la obra de Eltit son aquellos que se exhiben al público, contraviniendo la orden edípica que confina el deseo (incluso el deseo de consumo, y sobre todo el deseo femenino) a la vida privada” (75).

reclusión de los dementes puede simbolizar el carácter excluyente y amnésico de un estado y una sociedad que se dicen democráticos. Cabe señalar que el tipo de democracia que existe actualmente en Chile es una democracia de consenso, que se manifiesta hostil ante un trabajo de elaboración de la memoria, porque el recuerdo y el juicio de los crímenes de la dictadura no favorecen a una política de reconciliación (Ruiz 19). Sumado a esto, el mercado neoliberal dicta el perfil de una memoria que, en palabras de Idelber Avelar, “se quiere siempre metafórica, ... [y en donde] cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro” (13). Podría decirse entonces que en el Chile de la transición, ante “el desfile de logotipos y estereotipos del mercado y del consenso [que] han vaciado al tema de la memoria de toda profundidad existencial, de toda densidad crítica” (Richard, “Imagen-recuerdos y borraduras” 170), el trabajo de Eltit y Errázuriz explora en la materialidad de sus medios artísticos aquella *falta de memoria* que encarnan los locos. Es más, según Richard, el gesto estético de *El infarto del alma* es también un gesto político al fundarse en “la *gratuidad* del deseo”, en ese “*porque sí*: por amor al arte” que contrasta de sobremanera con las leyes del mercado (*Residuos y metáforas* 264). Entonces, al producir y recuperar la memoria de los afectos, ambas autoras están otorgándole al amor de los dementes un valor único e irremplazable, pese a estar enmarcado en la precariedad y en la indigencia.

A lo largo de este estudio, he observado cómo la recuperación de los discursos de los marginados en la obra de Eltit y Errázuriz obedece a un proyecto político que busca interrumpir la lógica de la desmemoria dentro del discurso cultural de la sociedad chilena. Al mismo tiempo, he notado cómo —a partir de una estética del fragmento— el texto y las imágenes fotográficas de *El infarto del alma* intentan inscribir la falta de un lenguaje que reanude el diálogo roto con el demente. Así, este libro le devuelve al loco un relato que da testimonio de su abandono, pero también de su permanencia obstinada en la memoria de los afectos.²³

En cuanto a este último punto, Jo Labanyi habla de una respuesta afectiva que implica la “capacidad de ser afectado/cambiado” (87-88). Richard, por su parte, ve en las fotos de *El infarto* “la marca de un doble descontrol que afecta el orden de la razón (perturbación síquica) y el orden de los sentimientos (exaltación amorosa)” (254). De un modo u otro, ambas críticas apuntan a la desestabilización de las categorías entre sujeto y objeto que tanto el amor como la locura posibilitan. Dar voz al loco, fijar su imagen, supone también dejarse llevar por esa “afección” de los sentimientos, que en su doble acepción habla de un apego amoroso y, al mismo tiempo, de una alteración patológica. No en vano el enigmático título que Eltit y Errázuriz escogen para su obra tiende a borrar las oposiciones entre cuerpo y alma (Amado 80). En definitiva, la audacia crítica con que estas autoras transgreden géneros, categorías y prácticas artísticas, puede verse encarnada en la imagen que sirve de portada al libro, en donde la mirada desviada de la mujer demente no se deja atrapar por la pose de la foto, sino que transita porfiada en los límites de la representación

²³ Gisela Norat hace una observación parecida, pero además proyecta en el lector la función testimonial del libro: “Through Errázuriz’s portraits and Eltit’s text we become witnesses to the residents’ ability to communicate and form intimate bonds despite ‘mental inwardness’ and other limitations” (57).

(ver última fotografía). Con este gesto desestabilizador, que se resiste a seguir la lógica racional y mercantilizada de nuestros tiempos, las autoras de este libro pagan un tributo a “los enamorados más ajenos e irreductibles de la tierra”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Antonio Gimeno Cuspinera, traductor. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Amado, Ana. “Ser dos. Los abismos de amor y locura en *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. *Feminaria* 28-29 (2000): 80-4
- Arias, Arturo, ed. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2001.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard, trad. New York: Hill & Wang, 1981.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*. Harry Zohn, trad. New York: Schocken, 1968. 219-53.
- Beverly, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez.” *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 123-33.
- Cadava, Eduardo. “Words of Light: Theses on the Photography of History”. *Fugitive Images*. Patrice Petro, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 221-44.

- Donoso, Claudia y Paz Errázuriz. *La manzana de Adán*. Santiago: Zona Editorial, 1990.
- Edwards, Elizabeth, ed. *Anthropology and Photography 1860-1920*. London: Yale University Press, 1992.
- Eltit, Diamela. "Se deben a sus circunstancias". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 205-11.
- _____. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
- _____. y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- _____. "Resistencia y sujeto femenino: Entrevista con Diamela Eltit". Entrevista con Julio Ortega. *La torre* (1990): 229-41.
- _____. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.
- _____. "Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit". Entrevista con Robert Neustadt. *INTI* 46-47 (1997-8): 293-305.
- Felman, Shoshana. *Writing and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- _____. "El orden del discurso." *Archivo de Filosofía* 4. México: Ediciones Populares, 1982. 3-30.
- _____. "Film and Popular Memory" (1974). *Foucault Live (Interviews 1966-84)*. Martin Jordin, trad. Sylvere Lotringer, ed. New York: Semiotext(e), 1989. 89-106.
- Gugelberger, Georg M., ed. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- _____. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Labanyi, Jo. "Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*". *Monográficas 2. Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María Inés Lagos, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 71-89.
- Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality*. Jacqueline Rose, trad. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, eds. New York/London: W.W. Norton & Pantheon Books, 1985.
- Lorenzano, Sandra. "Cicatrices de la fuga". *Monográficas 2. Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María Inés Lagos, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 93-107.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Geoff Bennington y Brian Massumi, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Norat, Gisela. *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
- Olea, Raquel. *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Ramos, Julio. "Dispositivos del amor y la locura". *Monográficas 2. Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. María Inés Lagos, ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. 111-25.
- Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 165-72.

- . *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Rojas, Sergio. "Cuerpo, lenguaje y desaparición". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 177-87.
- Ruiz, Carlos. "Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 15-21.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Lang, 1992.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Terdiman, Richard. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1993.
- Tierney-Tello, Mary Beth. "Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit". *PMLA* (1999): 78-96.