



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía

(Literatura Hispanoamericana)

**Manifestaciones de la locura en *El infarto del alma*
(1994): fotografía y texto literario como viaje hacia
la propia insania**

Rut María Sánchez Espiga

**Trabajo de Fin de Máster
Máster en Literatura Hispanoamericana (Curso 2023-2024)**

Tutor: Dr. Niall Binns

Madrid, septiembre de 2024

DECLARACIÓN PERSONAL DE ORIGINALIDAD

Dña. Rut María Sánchez Espiga, NIF 20924518S, estudiante del Máster en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, del curso 2023- 2024, como autora de este documento académico, titulado: “Manifestaciones de la locura en *El infarto del alma* (1994): fotografía y texto literario como viaje hacia la propia insania” y presentado como Trabajo de Fin de Máster, para la obtención del título correspondiente,

DECLARA QUE:

Este Trabajo de Fin de Máster es fruto de mi trabajo personal, que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc., (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Asimismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Madrid, a 3 de septiembre de 2024

Fdo.:



Manifestaciones de la locura en *El infarto del alma* (1994): fotografía y texto literario como viaje hacia la propia insania

Resumen

El infarto del alma configura una invitación a navegar la propia insania. Publicada en 1994, cuatro años después del final de la dictadura en Chile, la obra se enmarca entre las diferentes reacciones culturales que se aproximan al desquiciamiento, característico de una época marcada por la violencia y la opresión. A través de la creación del libro, Paz Errázuriz y Diamela Eltit llevarán a cabo su propio ejercicio de locura. Al contemplar la figura desgarrada de los pacientes psiquiátricos, aislados en el hospital Philippe Pinel, las autoras experimentan un *punctum*, una punzada que conecta con su propia experiencia. El presente trabajo muestra el modo en que las voces que emergen en el relato a través de las cartas, el diario de viaje, el ensayo literario y la fotografía, conducen a una búsqueda enloquecida en la cual el amor ocupa un lugar central.

Palabras clave: Locura y literatura, hospital psiquiátrico, fotografía y texto literario, Paz Errázuriz, Diamela Eltit

Abstract

El infarto del alma is an invitation to navigate one's own insanity. Published in 1994, four years after the end of the dictatorship in Chile, the work is framed among the different cultural reactions that approach the derangement characteristic of an era marked by violence and oppression. Through the creation of their book, Paz Errázuriz and Diamela Eltit carry out their own exercise of madness. In contemplating the torn figures of the psychiatric patients, isolated in the Philippe Pinel hospital, the authors experience a *punctum*, a pang that connects with their own experience. This article shows how the voices that emerge in the narrative through letters, travel diaries, literary essays and photography, lead to a maddening quest in which love occupies a central place.

Key Words: Madness and literature, psychiatric hospital, photography and literary text, Paz Errázuriz, Diamela Eltit

Cuando Diamela Eltit y Paz Errázuriz penetran en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel¹, sostienen la conciencia de que no van únicamente a encontrarse con los pacientes. Dentro de aquellos muros contemplarán también su propio reflejo: “De esa manera entramos al edificio, abiertas a la profundidad de nuestra propia insania” (Eltit y Errázuriz 15). *El infarto del alma* (1994) funciona como un artefacto lírico que conjuga relato e imagen. En él se entremezclan cartas, un diario de viaje y el ensayo literario de manera fragmentaria, unidos a una serie de fotografías que reciben y otorgan sentido a las letras. La obra fue publicada por primera vez en Santiago de Chile, en 1994, y ha sido reeditada en diversas ocasiones², con traducción al inglés y al portugués. Presenta un total de treinta y ocho fotografías³ tomadas por Errázuriz, colocadas siempre en la parte izquierda de la doble página, para dejar a la derecha la escritura de Eltit. Las imágenes son en su mayoría retratos de parejas de pacientes, aunque también se incluye al final del libro tres fotografías del espacio del psiquiátrico. Con respecto a los textos, la obra, carente de índice, cuenta de manera no sucesiva con cinco cartas de la serie titulada también “El infarto del alma”, escritas en prosa poética; una intervención del “Diario de viaje” —con fecha del 7 de agosto de 1992— narrado en primera persona por la voz de la propia autora; cuatro poemas monoestróficos de entre tres y cuatro versos sin rima, denominados “La falta”; dos ensayos titulados “El otro, mi otro” y “El amor a la enfermedad”, que contienen a su vez en su interior, en diferente fuente, la presencia de una voz omnisciente; la transcripción del sueño de una paciente, “El sueño imposible”, grabado por Errázuriz; y un texto narrativo,

¹ El hospital Philippe Pinel se sitúa a tres kilómetros de la localidad de Putaendo, Chile, en un lugar cercano a la cordillera. Fundado en 1940 como sanatorio para pacientes con tuberculosis, fue reconvertido a partir de 1968 en psiquiátrico. Es entonces cuando el hospital tomó el nombre del médico francés Philippe Pinel, conocido por ser uno de los impulsores de la psiquiatría moderna. Entre sus iniciativas más conocidas se encontró la de eliminar las correas de sujeción a los pacientes, en un intento por humanizar el trato psiquiátrico.

² La obra de Eltit y Errázuriz ha tenido cuatro ediciones en español: dos en la editorial Francisco Zegers (Santiago de Chile, 1994 y 1999); una tercera en Ocho libros (Santiago, 2010), y una cuarta en Comisura (Madrid, 2021). Ha habido también traducciones al inglés y al portugués: *Soul's Infarct* (Santa Fe, NM: Lumen Books: 2009) y *O infarto da alma* (São Paulo, Instituto Moreira Salles: 2020). En el siguiente análisis se utiliza la edición madrileña, facsimilar. La edición de 1999 se puede encontrar en *Memoria Chilena*.

³ Las fotografías citadas en el análisis se encuentran en el anexo de fotografías del presente trabajo, ordenadas por número de página.

“Juana la Loca”, que describe la figura de dicha paciente. En total, se trata de setenta y seis páginas en las que foto y texto dialogan en espejo.

Publicado por primera vez apenas cuatro años después del final de la dictadura en Chile, no es descabellado pensar que las heridas causadas por la represión se encontraban todavía abiertas. Durante los años de régimen militar, entre 1973 y 1990, a la evidencia del horror infringido sobre los detenidos a medianoche para ser torturados física y mentalmente, se sumaba un control social presente en todos los espacios de la población, una guerra psicológica. Ambas autoras convergieron en este escenario dictatorial: Diamela Eltit formó parte del Colectivo de Acciones de Arte (CADA)⁴, cuyas intervenciones en la ciudad de Santiago buscaron hacer del espacio urbano el soporte para la protesta, y Paz Errázuriz fue cofundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), una agrupación creada frente al control de los medios tradicionales y cuya labor documental era expuesta en impresiones que los manifestantes sujetaban sobre sus cuerpos. Una de las acciones más conocidas del CADA, realizada entre finales de 1983 y 1984, consistió en dibujar en las paredes “No +”, aludiendo a la petición de poner fin al régimen (Biblioteca Nacional de Chile), y esta obra fue a su vez fotografiada por Errázuriz⁵.

1. Transitar la locura

Si el control social de la dictadura cívico-militar colocó a los chilenos en un estado de turbación continua, era de esperar que las reacciones culturales se aproximaran al desquiciamiento. Pese

⁴ El CADA fue fundado en 1979 por Eltit junto con el que fue su esposo, Raúl Zurita, así como con Fernando Balcells, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld.

⁵ La propia fotografía de la acción “No+” fue expuesta por primera vez en el libro *Chile from Within*, que recoge el trabajo de los 16 fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independientes y su visión de lo ocurrido en las calles durante los años de dictadura. La obra fue publicada tras la caída de Pinochet, en 1990. La primera edición se realizó en Estados Unidos y no fue hasta 2015 que el libro tuvo su reedición en Chile, pasando a llamarse *Chile desde adentro*.

a la fuerte actividad disidente de ambas autoras desde la capital del país durante los años de Pinochet, la cocreación de *El infarto del alma* ocurre en y desde los márgenes⁶. Eltit menciona que, debido a su ineludible sensibilidad política, cuando se acercó a los pacientes del hospital de Putaendo percibió la particular resistencia de un colectivo condenado a la violencia del encierro⁷. De la mano de Errázuriz, la autora lleva a cabo el ejercicio de crear desde el lugar de enunciación del paciente psiquiátrico. ¿No hay acaso una rebeldía en este movimiento, el de adentrarse voluntariamente en el corazón del paciente, internado quizá para siempre?

La figura del “loco” permite invertir la norma. En *El infarto del alma* la locura no está únicamente vinculada a la enfermedad psiquiátrica⁸. Además de la locura clínica, aquella en apariencia objetiva y por la cual se justifica el encierro (“ser un loco”), en la obra aparece una locura sobrevenida, fruto de un trauma, de una experiencia (“volverse loco”). La causa del viraje del sujeto hacia la locura aparece vinculada al desamor (“Te dije: ‘Si me dejas me volveré loca’”, 73), y también al maltrato físico, cuando el hambre afecta a cuerpo y alma⁹. A su vez, a través del enloquecimiento nace la libertad para hacerse preguntas y lanzar respuestas solapadas, presentar voces diversas, contradecirse, mentir y decir la verdad. Preceden a los pacientes del Philippe Pinel otros locos de la literatura chilena escrita durante tiempos de la dictadura.

⁶ A diferencia del trabajo de algunos fotógrafos de la AFI, cuya labor se centró en la situación de emergencia en tiempos de dictadura y terminó con ella, la trayectoria de Paz Errázuriz es diversa y se prolonga hasta la actualidad. Errázuriz es conocida por su fascinación por los márgenes, retratando a diferentes colectivos. Entre sus exposiciones más conocidas se encuentra “La manzana de Adán” (1989), una colección de retratos de travestis chilenos en su cotidianidad. La “Loca del Frente” de Pedro Lemebel (*Tengo miedo torero*, 2001) bien pudiera ser uno de los rostros que aparecen en las fotografías de Paz Errázuriz, capaz de burlar las manos de “los pacos” desde lo performativo.

⁷ “Though the place was politically adverse to me, I thought that the formation of couples partially subverted its own assumptions: inside, beyond all the medications, the patients produced alliances that surpassed mere survival” (Eltit, “In the Intense Zone of the Other Me” 263).

⁸ Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica* (1976), revisa las diferentes concepciones de la locura a través del tiempo. En relación con lo que denomina la “experiencia moderna de la locura” (24), revela que la concepción patente en el siglo XIX está estrechamente vinculada al estudio médico, sin tener en cuenta otras manifestaciones.

⁹ El hambre “gime como una mujer enfurecida” (49), lo cual se pudiera interpretar como parte de la travesía que las autoras hacen a lo profundo de su propia locura. Los textos de “La falta” podrían relacionarse con las torturas sufridas durante los años de dictadura.

En las obras *Sermones y prédicas* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas* (1979), de Nicanor Parra, apareció el personaje del “Cristo de Elqui¹⁰”, un “predicador” desquiciado con arraigo en el imaginario popular chileno, quien en su representación literaturizada expresaba el horror público y privado. El “Cristo de Elqui” de Parra encarnó una doble locura: la insania clínica, por la cual creía ser Jesucristo, y el desquiciamiento fruto de la violencia demencial que trajo el régimen militar. Durante los años de represión dictatorial, los símbolos y las creencias tradicionales se revelaron insuficientes. Parra reinterpreto el mundo a través de la antipoesía: “En la realidad no hay adjetivos / ni conjunciones ni preposiciones / [...] en la realidad hay solo acciones y cosas” (XX)¹¹. En los años postdictadura, Eltit continúa —por medio de su amor a la palabra— con la labor de reinención de una sociedad cuyas bases han quedado destruidas: “Con la cultura puesta cabeza abajo, el alienado reconvierte los signos para formar un universo propio en el que la realidad está ausente y presente a la vez” (Eltit y Errázuriz 43).

Cuando las autoras visitan el hospital de Putaendo en 1994, Pinochet ha sido expulsado del poder. Chile apenas se está abriendo tras casi dos décadas cerrado sobre sí mismo, enclaustrado entre toques de queda y paranoia. Mientras, el hospital Philippe Pinel permanece aislado como un círculo más profundo del infierno de Dante, al que aún no ha llegado el plebiscito de 1988. El psiquiátrico parece encontrarse anclado en una dictadura perpetua, un pequeño país controlado por hombres uniformados que dictan normas, límites y horarios: “Como si todo el mundo estuviera dividido en dos bloques: el personal y los pacientes. Un

¹⁰ Domingo Zárate Vega fue un campesino chileno que bajo el pseudónimo del “Cristo de Elqui” aseguraba ser un enviado de Dios. En 1930 sus prédicas comenzaron a suscitar el interés de fanáticos y artistas, y llegó a pasar por la cárcel y el psiquiátrico. En 1948 desapareció del espacio público y “resucitó” a través de la obra de Nicanor Parra (Bahamondes).

¹¹ De acuerdo con Tesche Roa, la “locura religiosa” que encarna el Cristo de Elqui de Parra se revela como la salvación frente a una sociedad cuyos pilares han sido derrumbados (122-124). Si bien la fe católica ya no alcanza para dar respuesta a la debacle política, económica y social en la que Chile se encuentra sumida, es preciso recurrir a una religiosidad llevada al límite del absurdo, capaz de abordar el sinsentido que trae la dictadura (Tesche Roa 122-124).

mundo quebrado que solo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas” (Eltit y Errázuriz 17). El paralelismo Chile / psiquiátrico ya había aparecido en tiempos de dictadura plasmado en el poema de Jorge Teillier “Paisaje de clínica” (1978), donde el país se presentó como un gran sanatorio dirigido por psicópatas a golpe de campana. Así como Eltit y Errázuriz en el Philippe Pinel, los pacientes tomaron la forma de “poetas residentes”: la poesía nacía cifrada, tanto por la locura sobrevenida como por el silenciamiento impuesto. Las creencias tradicionales habían sido derrumbadas por la violencia, y hasta la caridad cristiana era reemplazada por el sistema neoliberal: los hermanos hospitalarios vendían Coca-Cola. Un nuevo orden se imponía y así el rezo era elevado, con ironía, a única certeza de los ansiolíticos, sustitutos de oraciones y supersticiones¹².

Del mismo modo en que Eltit y Errázuriz hacen de *El infarto del alma* una obra atravesada por el testimonio, Zurita navegó la demencia a través de *Purgatorio* (1979). El 16 de diciembre de 1979, al esbozar su reseña del libro, el crítico Ignacio Valente escribió en *El Mercurio*: “Anunciando este artículo, ciertos enterados del personaje y su obra me han conminado a no escribir sobre ‘ese loco’. No les he hecho caso, pues yo no soy aquí juez o dispensador de salud síquica o moral, sino de calidad literaria. Puede que en sus adjetivos no anden descaminados” (3). *Purgatorio* se trataba de una obra inevitablemente performativa¹³: en la portada de su primera edición¹⁴ aparecía una fotografía en blanco y negro que mostraba su mejilla quemada. El poeta se autolesionó en un ejercicio que denotaba demencia, y parecía insertarse así en la locura religiosa que también habitó el personaje de Parra: “Me acordé de la famosa frase del Evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda” (Zurita

¹² “Velen por nosotros / Nuestra Señora la Apomorfina / Nuestro Señor el Antabus / El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock” (Teillier 62-64).

¹³ Cabe recordar que Zurita estuvo casado con Eltit entre 1979-1990, y también fue otro de los cofundadores del ya mencionado CADA, colectivo que buscaba aproximar el arte a lo experiencial, a la vida.

¹⁴ Las ediciones posteriores de *Purgatorio* omiten el testimonio gráfico de la mejilla de Zurita, así como otros elementos como la dedicatoria, que en un primer momento va dirigida “a Diamela Eltit, la santísima trinidad y la pornografía”.

en entrevista con Tarrab, 2004). El poeta aseguró que sus autolesiones no formaron parte de ningún tipo de espectáculo, sino que fueron la reacción desesperada de un hombre “en el límite de su resistencia” (Entrevista, Guerrero, 2021). Como también sucede más tarde en *El infarto del alma*, en *Purgatorio* emergieron diferentes voces que escondían un país entero enloquecido, inserto en el trauma colectivo. La voz poética que Zurita construyó, un “otro yo” con su mismo rostro y forma, podía, en la página contigua, tomar un nuevo molde, esta vez travestida¹⁵: “Me llamo Raquel” (*Purgatorio* 14). Comprendemos así que, durante el régimen militar, la escritura se tornaba un lugar de salvación, una vía de escape. Los poetas experimentaban por medio de las voces poéticas para transitar los estados mentales, huir y encontrar nuevos exilios. Finalizada la dictadura, la escritura desde el espacio de reclusión y locura del Philippe Pinel simboliza un nuevo ejercicio de búsqueda de respuestas frente a la opresión.

También en la imagen tuvo representación el desequilibrio. Tanto en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* como en *Purgatorio*, las imágenes señalaban al loco: mientras en la obra de Parra el protagonismo recayó en retratos propagandísticos de Domingo Zárate Vega, Zurita insertaba su propia fotografía de carne¹⁶. Con respecto a la producción de la Asociación de Fotógrafos Independientes, cofundada por Errázuriz como medio contrapoder, se distingue un trabajo documental, muy periodístico, con imágenes que sirvieron como prueba del horror que aconteció en el país —aquí la locura se reflejó en ocurrido, en el propio hecho—, y una vertiente más artística, por medio de la cual los fotógrafos buscaron una mirada autoral y se aproximaron a los márgenes. En relación con esta segunda vertiente, en diciembre de 1981 se publicó el *Primer Anuario Chileno*, una

¹⁵ Diamela Eltit define la locura como el olvido de los límites: “El loco, que está perdido en una contundente ausencia de fronteras, puede llegar a pensar que incluso Dios le pertenece porque en sus cuerpos se depositaron algunos átomos divinos” (Eltit y Errázuriz 41).

¹⁶ El retrato de Zurita (13) recuerda a las fotografías que los familiares de los desaparecidos mostraban en sus reclamos. La cuestión religiosa aflora en el texto que coloca debajo: “Ego Sum Qui Sum”, “Yo soy el que soy” (Éxodo 3:14), las palabras que Dios dice a Moisés para que le reconozca en las llamas de la zarza.

selección de imágenes de más de sesenta fotógrafos chilenos bajo el tema “Presencia del hombre”. De acuerdo con la editorial, “las obras finalmente publicadas nos muestran un Chile de risa y de llanto, de piedra y algodón, un país de locura y ternura” (Agrupación Cultural Puliwen-Antu 4). En 1982 se publicó un *Segundo Anuario Chileno*, con la participación de Errázuriz¹⁷ en el Comité Editorial. En esta segunda muestra el delirio se tornó más evidente debido a la inclusión de imágenes estridentes, personajes desnudos, niños con hambre, vagabundos, sombras, figuras disfrazadas, cuerpos difuminados de apariencia fantasmal y rostros repetidos mediante diferentes técnicas de edición.

Así, el viaje al Philippe Pinel, hecho en la etapa de transición democrática del país, configura un nuevo acercamiento a los márgenes, una búsqueda de voces entre las cuales se encuentra la propia mirada reflejada. Cabe entonces preguntarse por lo hallado tras los muros del hospital.

2. Manifestaciones de la locura en *El infarto del alma*

Para el análisis de *El infarto del alma* es relevante tener en cuenta su proceso de creación: en un primer momento, fruto de diferentes visitas al hospital durante 1992, nacieron las imágenes de Errázuriz, y ese mismo año la fotógrafa invitó a Eltit a participar de una coautoría. Rompieron así la dinámica del artista que busca a un escritor para que relate sobre lo que observa, y ambas artistas quedaron al mismo nivel. Una tercera figura vinculó estas dos obras independientes. Francisco Zegers, editor y también diseñador, elaboró la propuesta de presentación de la obra, haciéndose partícipe de la creación: “Es un libro casi a tres” (Eltit en

¹⁷ Este segundo anuario incluye una fotografía de Errázuriz de la serie “La manzana de Adán” (1990).

entrevista con Neustad, 294)¹⁸. El espacio compartido no fue otro que el propio libro¹⁹, y aunque fotografía y texto conservaron su independencia, sin uno u otro el libro quedaría desmembrado. Tanto es así que, en la última edición de *El infarto del alma*, por ediciones Comisura, se colocó las imágenes siguiendo el orden original y en espejo con los mismos fragmentos que en la primera edición, haciendo apenas cambios en el tamaño y la orientación de las fotografías²⁰.

Pese a que los pacientes pueden parecer —en un rápido vistazo a las fotografías— los protagonistas de la historia, Errázuriz y Eltit son parte central del relato, que parte de un testimonio. Coherentes con su discurso, no son meras observadoras: ellas establecen relación con los pacientes y tratan de sumergirse en su relato a través de sus palabras y gestos. Llevarán a cabo su propio ejercicio de locura a través de la creación de la obra, orientadas por la búsqueda de lo que podríamos catalogar como un “*punctum*”. Roland Barthes acuña este término para hablar de aquello que “punza” de una fotografía, diferente del *studium*, que se relaciona con aquellas imágenes que “movilizan un deseo a medias, un querer a medias” (*La cámara lúcida* 65-66)²¹. Aunque se trata de un concepto en relación con el estudio de la fotografía, y será

¹⁸ Cristina Rivera Garza plantea en *Los muertos indóciles* la posibilidad de repensar la autoría como un concepto plural, en el cual se tiene en cuenta no solo al artista, sino también a todo aquel que participa de manera directa e indirecta del proceso de creación del libro (280-283). El editor configuraría así un cocreador más, teoría que Diamela Eltit está ya planteando en la entrevista con Roberto Neustad.

¹⁹ Eltit hace referencia también a este proceso en el ensayo “En la zona intensa del otro yo misma” (“In the Intense Zone of the Other Me” 262).

²⁰ Siguiendo la teoría de Rivera Garza podríamos considerar que, a través de la última edición, con cambios en el diseño, se suman cocreadores a la obra. Partiremos, por ello, de esta edición más reciente. También resultará especialmente útil trabajar con la edición de 2021 por la posibilidad de señalar los números de página al citar, ya que la edición original se presentó sin paginar.

²¹ Para Barthes, el *studium* forma parte de un gusto educado: “es culturalmente [...] como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes 64). En el *punctum*, en cambio, entra en juego la subjetividad del individuo, que halla en la imagen algo que le afecta emotivamente: “esta vez no soy yo quien va a buscarlo [...], es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (64). Por tanto, la experiencia del *punctum* es personal, y cada persona hallará ese “pinchazo” (65) en diferentes fotografías y detalles. Para Barthes, la mayor parte de las imágenes están únicamente “investidas” por el *studium*. Para no quedarse anclado en aquellas fotos que apenas permiten alcanzar un menor o mayor “placer”, y poder acceder al “goce” y al “dolor”, hay que lanzarse en búsqueda de aquellas imágenes que esconden un *punctum* (66). De acuerdo con el presente trabajo, Errázuriz y Eltit encontrarán un *punctum* en las imágenes vivas de los pacientes, es decir, en aquellas parejas que observarán al penetrar en el psiquiátrico. Cada una de ellas lo hallará en diferentes detalles, diferentes gestos y conversaciones, de modo que esto será trasladado a la obra, a su vez, en diversos modos.

aplicado en mi análisis de las imágenes de Errázuriz, consideramos que puede a su vez trasladarse como metáfora de la experiencia de creación a partir del encuentro con los pacientes del Philippe Pinel. Si Barthes encuentra en el *punctum* un elemento movilizador por la conexión que establece con su propia experiencia, Eltit y Errázuriz experimentan ese mismo *punctum* en el encuentro con las parejas del psiquiátrico. Es en ese despertar donde se encuentra el centro de *El infarto del alma*.

2.1 Amar como locos

Ellos realizan el rito amoroso, amando al otro con la misma intensidad que tiene el grado de su enfermedad. Lo aman con la desazón que provoca la profunda pérdida de las garantías civiles, arruinando el llamado familiar de la prolongación de la especie. Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro.
(Diamela Eltit)

El hospital Phillippe Pinel se encuentra apartado de asentamientos urbanos por un motivo claro: el alejamiento territorial implica un aislamiento social, coartando a su vez todo intento de fuga. La consecuencia esperable del encierro es que la locura crezca sobre sí misma. Sin embargo, cuando Errázuriz se aproxima en un impulso inicial, observa que dentro del psiquiátrico han nacido nuevos lazos. Contempla los enamorados y se relaciona con ellos²², y solo después los fotografía. Prueba de ello es la serenidad con la que los fotografiados dejan a la fotógrafa penetrar en su espacio privado, en sus gestos compartidos. Errázuriz encuentra un *punctum* en las parejas que allí se han formado. Es en las letras de Eltit donde encontramos la pregunta que acompañará todo el relato: “¿qué estética amorosa los moviliza?” (Eltit y Errázuriz 21). Es decir: ¿por qué y cómo se aman los locos?

²² Para la toma de las fotografías de *El infarto del alma*, Errázuriz visitó con frecuencia el sanatorio, estableciendo relaciones de confianza con los pacientes. Ellos la llamaban cariñosamente “la tía Paz” (Eltit y Errázuriz 15). Simbólicamente, Errázuriz rompe con el aislamiento, pues el contacto externo, de algún modo, devuelve a la vida en sociedad.

Arrastrados por un *punctum* lector, encontramos un amor anexo al concepto de dulzura. Siguiendo la tesis que la filósofa y psicoanalista Anne Dufourmantelle expone en su libro *Potencia de la dulzura*, la dulzura posee “afinidades esenciales” con el amor (21): una “fuerza simbólica” (73), enfrentada a la agresión inicial. La dulzura que aflora en los pacientes es una respuesta al desarraigo, a los intentos por hacer desaparecer aquello que molesta en una sociedad donde la productividad es el centro, y el otro se torna objeto²³. No obstante, cabe adentrarse en el análisis de esta dulzura con cautela: “Su aparente simplicidad es engañosa. [...] Es una pasividad activa que puede devenir una fuerza de resistencia simbólica prodigiosa, y a tal título estar, a la vez, en el centro de la ética y de lo político” (Dufourmantelle 23). En el psiquiátrico de Putaendo observamos un amor que no se reduce a lo suave: sin negar esta cualidad, la dulzura también esconde fiereza. Por medio de la “estética amorosa” de la dulzura, hallamos un amor enloquecido que rompe con el ideal romántico por su relación con al menos tres planos²⁴: la violencia, la caricia y la escucha.

2.2 Dulce violencia

Los pacientes, en su mayoría indigentes, personas sin hogar o apoyo familiar, reciben nombres y fechas de nacimiento al azar. Ellos son los descartados, “los efectos de una renuncia” (Eltit y Errázuriz 45). La cuestión de la identidad parece tener difícil respuesta: a ojos del Estado forman parte de una misma parte improductiva de la sociedad, por lo que sus nombres son irrelevantes. Putaendo se torna el lugar del “nafragio del sujeto” (71), el espacio de los

²³ Foucault considera el internamiento un retroceso fruto del sistema de producción, que considera a los locos en la pirámide de la inutilidad: “en este espacio inventado por una sociedad que descubría en la ley del trabajo una trascendencia ética, es donde va a aparecer la locura, y a crecer pronto, hasta el extremo de anexárselos. [...] El siglo XIX aceptará, e incluso exigirá, que se transfieran exclusivamente a los locos estas tierras, donde ciento cincuenta años antes se quiso reunir a los miserables, a los mendigos, a los desocupados” (55).

²⁴ Hablamos de planos haciendo referencia a los diferentes puntos de vista desde los cuales se puede analizar la dulzura, y a su vez, se trata de una palabra estrechamente vinculada al mundo de la imagen: en fotografía, la proporción de un sujeto u objeto dentro del encuadre.

enfermos, en un primer momento enfermos físicos y más tarde mentales, ambos grupos considerados defectuosos y por ende retirados del espacio público. Esta será la agresión “fundamental”. Si la enfermedad configura el punto de unión entre los pacientes de tuberculosis y los pacientes psiquiátricos, guiada por su propio *punctum*, Eltit señala el amor como el otro “lugar común” (71) que une a ambas clases de paciente. Sin embargo, establece la diferencia entre la locura de amor impostada, recreada, y aquel amor que atrapa a aquellos con una locura clínicamente diagnosticada²⁵. Los primeros pacientes del hospital padecieron el peso de la romantización de la tuberculosis, que por medio de la literatura había sido considerada una enfermedad que afectaba a personas con especial sensibilidad, enfermos de amor²⁶. Dicha construcción emulaba el amor desde la intelectualidad, carente de afectos. A diferencia de los pacientes enfermos de tuberculosis, los pacientes psiquiátricos padecen una locura que no ofrece posibilidad de imitación, ya que despliega un afecto instintivo: “Ellos aman solo por la necesidad atávica de amar” (70).

El loco ama sin medida porque no sabe contar: desprovisto de las herramientas para habitar la sociedad de consumo, supera la noción de un amor productivo, fundacional. Su afecto se vuelve así un acto inesperado de resistencia: “La dulzura provoca violencia, ya que no le ofrece ninguna presa posible al poder” (Dufourmantelle 20). La forzada “no pertenencia” (Eltit y Errázuriz 71) que les impone la sociedad neoliberal es deshumanizante, y frente a ella los enfermos mentales se mantienen desafiantes, contraatacando desde un amor no edulcorado que existe a través de la acción. Las relaciones que mantienen suponen un acto violento por partida doble: por enfrentar los falsos ideales sobre el amor y por renegar del castigo de la negación de

²⁵ Putaendo es un “espacio de confrontación de dos miradas colectivas divergentes: una mirada teñida de condescendencia inducida por la simbología amorosa, la otra, inflexible ante el delito de la no pertenencia” (Eltit y Errázuriz 71).

²⁶ Impulsado por el romanticismo, y especialmente gracias a la literatura de la época, se vincula la enfermedad con seres intelectuales, poéticos y enamorados cuya única cura era el contacto con la naturaleza, lejos de la ciudad (Ouro Agromartín 2). Esta narrativa se fue diluyendo a lo largo de los siglos XIX y XX, cuando la enfermedad afectó a gran parte de la clase obrera de las ciudades (Ouro Agromartín 9), revelando que aquella no era más que una manera de enmascarar la afección de los “cuerpos proletarizados” (Benisz 106).

los vínculos. Las relaciones que los pacientes psiquiátricos mantienen ponen en cuestión los estereotipos y cánones estéticos como requisito esencial para el amor. Los locos, carentes de estructuras y libres para construir su propio sistema, son los “rebeldes militantes del movimiento anarquista de la pasión” (47). Así, la “locura religiosa” presente en el Cristo de Elqui de Parra es reemplazada por una “locura amorosa” capaz de dar respuesta al desarraigo, a toda cárcel. La base del amor es el encuentro con el ser amado, más allá de su forma — género, edad, físico, intelecto—. Las fotografías no resultan por ello extravagantes: al contrario, permea cierta cotidianidad²⁷, detalle que muestra el lugar que toma Errázuriz con respecto a los pacientes. Si dulzura está puramente vinculada al ser, esta es la que impulsa a la batalla incansable por recuperar el arraigo, la búsqueda del vínculo:

Con la metáfora amorosa adherida materialmente a sus cuerpos, los asilados del pueblo de Putaendo sufren el encierro sentimental de sus conductas y enmarcados entre las paredes o en el reducido intersticio de un violento ataque de furor, buscan disminuir su mal al perderse en otra cara que les reafirma, pese a todo, su profunda humanidad (Eltit y Errázuriz, 73).

El alejamiento de la sociedad indica que la locura es percibida por el Estado como sinónimo de la pérdida de valor como ser humano. Para evitar una ciudadanía enloquecida — pues sería un acto de locura aceptar un cuerpo no productivo como parte del ciudadano común— son negados los lazos, y así anulada la identidad. Sin embargo, el encierro resulta un fracaso. Dentro del sanatorio el paciente redescubre los afectos, en un ejercicio de rebeldía continua. La locura clínica no se presenta como la única condición para amar —también Eltit y Errázuriz experimentan el amor, a través de una locura diversa—, aunque sin duda resulta apropiada para afrontar una violencia desquiciante. Ejemplo de ello es la mujer que, privada de su fertilidad a través de una operación, afirma estar embarazada. Su incapacidad para calcular los meses hará que permanezca aferrada a la esperanza inagotable de unos hijos que

²⁷ Por ejemplo: una pareja se abraza en la cama (38), y en la imagen siguiente (40) aparece de nuevo preparada para el paseo, intención que una bolsa y una gorra nos pueden confesar.

vendrán (Eltit y Errázuriz 19). La propia cicatriz que deja la operación que anula la capacidad reproductiva es a su vez una herida que conecta a los pacientes en el delirio, así como, más allá de la obra, también Eltit y Errázuriz están unidas, junto con miles de chilenos, por las heridas de un pasado compartido.

La fotografía de Errázuriz revela la presencia de la violencia en el espacio que habitan: un lugar lúgubre de paredes agrietadas, desconchadas y con humedades, cristales rotos, suelos sucios. Frente a este escenario posan las parejas inseparables: ellas son símbolo de la resistencia de la dulzura, muro y refugio sustituto²⁸. Pese a la violencia de la reclusión, el centro es reconvertido en espacio de unión: la ley queda desarmada gracias a una violenta locura de amor.

2.3 Poder, acariciarse

La puesta en acción más básica del amor está en relación con el sentido del tacto. A diferencia de los enfermos de tuberculosis, los pacientes psiquiátricos habitan cuerpos sanos, capaces de poner en acción toda idea enloquecida. A través de sus cuerpos, hablan el lenguaje universal del contacto: “Sin más bien terrenal que el deseo que porta el cuerpo, se negaron a cualquier negociación social” (47). El amor se hace evidente en las imágenes donde los sujetos posan acariciándose. En la primera fotografía de la obra (8) encontramos a una pareja ataviada con corbata y vestido, como si se encontrara de paseo²⁹. El *punctum* de la fotografía aparece en forma de puño, que es en realidad un gesto de dulzura: ella permanece aferrada al brazo a su

²⁸ Llama especial atención en este sentido la imagen de la página 76: a la izquierda, un agujero de tamaño considerable capta la atención del observador. El *punctum* de la imagen aparece encarnado en dos sujetos despeinados que aparentan serenidad entre luz y sombra. El espacio se torna secundario, porque la dulzura se sostiene sobre dos almas y dos cuerpos.

²⁹ En la sociedad gestada en el psiquiátrico, el enfermo es el viandante. Situados delante del edificio del psiquiátrico, posan sosteniendo un semblante serio y la mirada al frente, sin ápice de vergüenza o miedo. El loco logra hacer de lo inhóspito un lugar sereno.

compañero, sosteniéndose con fuerza frente a cualquier intento de separación. La proximidad entre caderas, gesto repetido en varias imágenes, no solo muestra la cercanía entre las parejas, sino que también remite a la pasión y su caricia³⁰. La dulzura sucede cuando “jugar y tocar y tomar y darse e imaginar concuerdan” (Dufourmantelle 89). A pesar de que podemos percibir cierta teatralización en la manera de ataviarse de los pacientes, la expresión corporal parece guiada por una intuición superior. Instintivamente, las manos juegan un papel esencial en la expresión del amor: cuando se posan sobre el hombro sugieren complicidad, entrelazadas, intimidad. En su mayoría, los fotografiados están unidos de una u otra forma³¹. La simetría está muy presente en los retratos, el peso está repartido por igual a ambos lados de la imagen: esto es quizá, una metáfora más de la necesidad de reciprocidad en el amor.

Eltit escribe sobre la caricia como una fuerza que empuja a los cuerpos (73), mientras la locura potencia la libertad para dejarse guiar por ella. Lejos de infantilizar a los pacientes, la narradora habla de cuerpos “deseantes” (63). Su amor no es inocente, posee un claro componente del erotismo; no obstante, el desnudo es desvinculado del pecado, volviendo a su cualidad original. Es en las fotografías en las que el desnudo cobra protagonismo (66, 68 y 70) cuando toda emulación de la sociedad chilena se descubre imposible. Estamos frente a un amor enloquecido, pues si a través del desnudo se invierte lo socialmente correcto, este se descubre como el modo más sencillo de reconocer la propia existencia: a través del tacto se percibe el propio cuerpo, junto al de aquel que lo acaricia.

³⁰ En la página 58, el erotismo cobra especial protagonismo por la proximidad entre los genitales de los retratados.

³¹ Son pocas las imágenes en las cuales los fotografiados no se rozan, más esto habla también de la intimidad natural de los amantes, en un intento por construir un mundo propio. Los amantes (46) posan lado a lado sin tocarse, sin embargo, tampoco comparten la mirada fija de sus compañeros. Ella dirige sus ojos hacia el suelo, tímidamente. Sí permiten a Errázuriz ahondar en sus afectos, en cambio, dos enamorados que se abrazan (10). Él agarra su pecho desde la espalda, y apoya suavemente la cabeza, mientras juntos miran fijamente al objetivo.

2.4 Navegar la propia insania: la escucha de las autoras

A medio camino, Paz Errázuriz y yo estamos ubicadas en el límite, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras.
(Diamela Eltit)

Tras pasados los límites del psiquiátrico, Eltit y Errázuriz vuelven a encontrar en su interior el conflicto entre cordura y locura. En el hospital Philippe Pinel el mundo exterior se replica, y son ellas quienes deben escoger a qué lado de la frontera pertenecen.

Los pacientes acarician a las autoras, refiriéndose a ellas como “mamita”, y las llaman así a formar parte de una comunidad enloquecida: “entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor” (Eltit y Errázuriz 17). A su vez, son invitadas a la fiesta que celebra un nuevo año del hospital como psiquiátrico, en la cual solo participan autoridades y funcionarios. Eltit se enmarca instintivamente junto al colectivo ausente —los pacientes—, preguntándose: “Pero nosotras, ¿qué habremos de festejar?” (15). Lejos de experimentar una locura clínica, permanece en ella la semilla del sujeto parcialmente enloquecido al descubrirse tratando de adivinar la edad de los pacientes. Inevitablemente, tanto ella como Errázuriz se encontrarán siempre en la frontera: al aproximarse al enfermo psiquiátrico reconocen en sus gestos de amor su propio desequilibrio, y a su vez tendrán el privilegio de salir y entrar del hospital cuando elijan, reconociéndose parte de una sociedad ajena, delirante en diferente modo.

Cuando Errázuriz retrata a los pacientes busca hacer coincidir imagen³² y ser desde la escucha, dejándose empapar por una dulzura anterior: “Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras” (25). El sujeto enloquecido es devuelto al ámbito de lo público por medio de la fotografía. No obstante, este ejercicio es una puesta en relación: aunque se encuentra fuera del encuadre durante la toma de la fotografía, ella penetra en la imagen a través de la mirada que los amantes dirigen hacia la cámara. Se trata de miradas orientadas al frente,

³² Barthes considera la imagen como una vuelta a nacer, donde el fotógrafo es el encargado de determinar las cualidades que la nueva existencia tendrá (*La cámara lúcida* 41).

en un plano frontal³³, donde artista y retratados se colocan al mismo nivel. La frontera entre la ciudadanía y los pacientes psiquiátricos queda así una vez más diluida. También los encuadres, en su mayoría primeros planos o planos medios, muestran la relación de cercanía que existe entre los pacientes y Errázuriz. Hay una clara intención de introducir al observador en el relato. Al aproximarse al sujeto, propone una contemplación directa hacia la mirada enloquecida.

Mientras las fotografías constituyen el cuaderno de bitácora de Errázuriz, las palabras de Eltit se ordenan por medio del diario de viaje, que también desembocará en ensayo. Eltit habla del otro y de sí: “Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra” (Eltit y Errázuriz 17)³⁴. Viaja para vivir aquello que después plasmará, en un movimiento metaliterario. No se trata de un relato compasivo, ya que la autora pretende aproximarse desde la paridad³⁵, y por ello se ve inserta entre los personajes del relato:

Estamos rodeadas de locos en un desfile que podría resultar cómico, pero, claro, es inexcusablemente dramático, es dramático de veras más allá de las risas, de los abrazos, de los besos, pese a que una mujer me tome por la cintura, ponga su boca en mi oído y me diga por primera vez: “Mamita”. Ahora yo también formo parte de la familia; madre de locos (15).

Si bien la idea del amor de pareja es central en el relato, constituyendo Eltit y Errázuriz una pareja artística dentro del mismo, entre los anhelos de “límites difusos” (35) cobra importancia el vínculo de la maternidad. Las autoras, reclamadas como madres por los pacientes y madres de su propia obra, ofrecen a su vez al personaje de “Juana la Loca” un espacio en el que soñar su maternidad, poniendo atención a la fantasía por la que la paciente

³³ Dependiendo de la altura a la cual se sitúe cámara —y fotógrafo—, cabe diferenciar entre plano frontal, plano picado y plano contrapicado. El plano frontal es el más “objetivo”, puesto que es aquel por el cual la cámara se sitúa al nivel de la mirada del retratado. El plano picado es fruto de la posición de la cámara por encima de retratado, lo que le sitúa en un plano de inferioridad, mientras que en el contrapicado el sujeto es ensalzado desde la posición inferior de la cámara.

³⁴ La locura de Eltit se refleja a través de su amor a la palabra. Errázuriz ahonda en su propia locura amorosa en paralelo, a través de la toma de fotografías: “Toma su cámara y veo en ella estallar el amor a sus imágenes” (25).

³⁵ En su ensayo “En la zona intensa del otro yo misma”, la autora reniega de la caridad cristiana y apela más a una preocupación política que le hace estar atenta a aquellos con menor privilegio (262).

imagina que todavía es fértil. De nuevo, la madre aparece a través de una voz fragmentada que se intercala en el ensayo de “El otro, mi otro”. En este caso, la voz ilustra la dificultad que supone comprender la maternidad como experiencia que supera al propio cuerpo: el del hijo es otro, la unidad queda fracturada al nacer (39). La madre representa al amor, el vínculo total, mientras la figura del padre representa al Estado, las estructuras sociales, el propio espacio del Philippe Pinel (41).

La obra permite a Eltit hacer una crítica a la “economía de lo racional”, a un sistema utilitarista que condena al encierro perpetuo a sus pacientes, “los asilados”. El castigo está ligado a su condición extrema, dado que no hay medida posible en la locura. Si el Cristo del Elqui cree ser Dios, y Zurita quema su mejilla, los pacientes psiquiátricos se aman hasta el límite. También en este diario de viaje se pone en cuestión el propio “modelo amoroso” (61) de la sociedad, infectado por el ideal romántico³⁶. Por medio de la descripción de la acción que tiene lugar en el hospital, Eltit está construyendo una nueva guía amorosa³⁷.

El viaje al Philippe Pinel permite a las autoras participar del desquiciamiento a través del contacto con los pacientes, aunque no es posible dejar fuera del análisis la escucha que ocurre entre Eltit y Errázuriz. Aunque texto e imagen puedan tomar caminos independientes en *El infarto del alma*, también se encuentran en la obra de manera simbólica. Muestra de ello es la figura de “Juana la Loca”, cuyo relato fluctúa a través de los lenguajes, entre dos textos y tres imágenes. En “El sueño imposible” (55), es Errázuriz quien graba la voz de “Juana la Loca” relatando un sueño. Esta grabación es después transcrita —acaso no es esto una intrusión en el

³⁶ Eltit ejemplifica las ideas del romanticismo a través de pequeños textos, de tipografía distinta, que interrumpen el ensayo a modo de una voz desesperada. Un ejemplo de ello es el fragmento que se introduce en “El amor a la enfermedad”, donde una voz manifiesta, supuestamente por causa de su enamoramiento enfermizo, los síntomas de tos, fiebre y sangre (61).

³⁷ En el ámbito del amor, el lenguaje resulta un instrumento contradictorio: excesivo “por la sumersión emotiva”, y pobre a la vez, “por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplana” (Barthes, *Fragmentos*, 70). En varias ocasiones, Eltit cuenta que aquello que imaginaba se vio limitado por el lenguaje, pues tras escribir el libro comprendió que apenas había podido plasmar “un cierto flujo poético” que emanaba de las relaciones entre los pacientes (“In the Intense Zone of the Other Me” 267).

texto— e incluida en espejo a una imagen en la que aparece Juana dando la mano a José, su pareja, mientras se miran a los ojos (54). Definidos a través de la unión, el texto indica: “Un sueño de Juana, pareja de José” (55). El siguiente texto, titulado “Juana la Loca” (57), hace espejo con una foto en la que vuelven a aparecer Juana y José, esta vez pasándose el fuego entre dos papeles enrollados (56). Eltit elabora una descripción de Juana y la sitúa, cual fotógrafa que enmarca su imagen, “sentada atrás, cerca de los naranjales” (57). Por primera vez, cuestiona la insania de la paciente: “Juana, tal vez, no esté loca” (57). No obstante, Juana ya no podría adaptarse a la sociedad: el paso por el hospital genera en el ser un cambio imborrable; convierte al sujeto en rebelde, en contrasistema. Una tercera foto de Juana, acompañada siempre por Juan (58), cierra la serie, dando paso a la voz de “La falta”. Juana es quizá la paciente más consistente en el relato, una representación femenina de la locura que atraviesa a ambas autoras, y también ella, como Eltit y Errázuriz, se sitúa en las fronteras.

3. La locura del desamor

Cuando el sujeto queda incomunicado, la locura crece sobre su propia base. Los pasajes que aparecen bajo el título que da nombre al libro, “El infarto del alma”, abordan la soledad como castigo: sin opciones de hallar en el otro un *punctum* movilizador, la falta de vínculos equivale al encierro. Se trata de cinco cartas —escritas por tanto en primera persona— en las que el “Yo” se refiere, a través de una prosa cargada de lirismo, a un “Tú” que no responde. A diferencia del diario de viaje, la voz que se identifica con Eltit desaparece para dar paso a un personaje nuevo. La voz del Yo se repite a lo largo de cinco “infartos” / cinco cartas³⁸. Esta voz se dirige al destinatario, hasta el cuarto infarto, por medio de la fórmula “te escribo”. En

³⁸ Cada “infarto” constituye una carta diferente dentro de la obra. Aunque los infartos / las cartas se encuentran distribuidos en diferentes partes de la obra, forman parte de una misma línea narrativa.

cambio, en el quinto infarto los “te escribo” que se repiten en las cartas terminan por transformarse en un “escribo” sin destinatario (81).

Las emociones que experimenta la voz emisora de las cartas van creciendo en soledad a medida que se suceden: si bien en el primer infarto el Yo comienza preguntando al Tú si recuerda (“¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños?”, 9), las misivas se tornan un lamento por causa del abandono del amado. Reconocemos un Yo femenino rechazado por un Tú masculino, y a esta falta se suma el abandono de unos padres tras nacer, y la sombra de un ángel persecutorio que como un eco repite: “no serás amada” (11). El Yo reconoce una imperfección en su ser, y a través de ello justifica la falta de amor. En el segundo infarto la voz lírica cobra conciencia de la imposibilidad de retener al receptor. Los símbolos, como el anillo caído, sirven como metáfora de la traición y la ruptura. Al llegar al tercer infarto, la locura se muestra unida al desamor cuando el Yo expresa su incapacidad para disociar su identidad de la del amado: “¿Te ofendió acaso que afirmara que mi nombre era tu nombre y que tu corazón era idéntico al mío?” (51). Mientras Dios³⁹ se revela incapaz de ejercer control, el Yo asegura poseer una parte del Tú: “Estás en mí” (53). Es en el cuarto infarto cuando se verbaliza el deseo como el resquicio final del amor. En el desamor, el Yo siente perder su humanidad: “Después del amor nunca resplandecerá la armonía que una vez me hizo humana” (77). Finalmente, en el quinto infarto los “te escribo” dan paso a un “escribo” que ya no se dirige al Tú (81). El Yo descubre su humanidad en su mera capacidad de amar, mientras el desamor se entremezcla con la catástrofe, los celos, la droga, la enfermedad, el control y el dinero⁴⁰. Cabe indicarse que, en espejo con este último infarto, hay colocadas imágenes del sanatorio vacío⁴¹.

³⁹ En un mundo destruido, también Dios parece haber fracasado.

⁴⁰ La última carta intercala menciones a un apocalipsis, donde un satélite se aproxima a la tierra, junto con la presencia de banqueros, subida de intereses y guardias de seguridad. Incluye a su vez referencias al asma y a la enfermedad.

⁴¹ Además, en la imagen de la página 82 se aprecian las figuras de pacientes aislados, sin pareja, que yacen en el suelo.

Cada carta va sucedida por un texto de la serie “La falta”. En total hay cuatro apariciones de “La falta”, por lo que la excepción se encuentra tras el quinto infarto, que da fin a la obra sin una “falta” final. Situados en la parte inferior de los cuatro folios⁴², los versos de “La falta” reproducen una voz aquejada que cuenta los días y las noches que pasan, siempre hambrienta, extenuada. Se trata de un hambre física y espiritual, que afecta a cuerpo y alma, un anhelo que existe antes de la propia concepción: “El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento” (79). Esta voz contrasta con la narración de Eltit acerca del modo en que las parejas se alimentan mutuamente, sin recordar cuánto tiempo llevan internados, o cuánto pasaron juntos (21). La voz de “La falta” entra en relación con las cartas de “El infarto del alma” por medio del deseo, una locura en relación con el desamor. La ausencia se manifiesta en lo corpóreo, a través de la ausencia de caricia, y en lo psicológico, por medio de la imagen de una vida carente de sentido, de días inmensos. La correspondencia resulta así condición necesaria para el amor. Sin ella, el individuo se encuentra en “la más angustiosa de las privaciones” (29). En el relato tradicional del amor, el sujeto que se vuelve loco de amor experimenta una despersonalización (Barthes, *Fragmentos* 99). Esta “locura” queda ilustrada en las cartas sin respuesta. Si bien el psiquiátrico se torna el propio lugar de salvación por medio del paciente enamorado, la insania junto a la falta se torna insoportable. Mientras el personaje de “Juana la Loca” supera el aislamiento a través del encuentro con el ser amado, el del Yo femenino de las cartas queda atrapado en una existencia anulada, cuya potencia para amar queda patente en un deseo frustrado. Si la locura encuentra respuesta en el amor, frente al desamor no encuentra descanso, porque reconoce la falta. Las autoras formarán parte de ambos espectros a través de voces e imágenes, rostros y espacios vacíos. Reconocerán el espacio de la locura como el lugar

⁴² Formato mantenido en ambas ediciones de *El infarto del alma*.

de los afectos, frente a aquella fiesta en la que funcionarios y autoridades comerán en silencio, sin hablarse o mirarse (22, 23).

4. Conclusiones: una revolución silenciosa

La locura se encuentra en alianza con el amor en tanto que transgrede los límites de lo esperado, de lo perfecto y lo hegemónico. Condenados a morir sin nombre, son los propios pacientes los que impulsan la búsqueda de su identidad. Esta búsqueda no comienza en el espejo, ya que “buscan al otro” (Eltit y Errázuriz 43). El enloquecimiento permite que el sujeto actúe guiado por un *punctum* sentimental, un querer propio y particular carente de medida, que reafirma al ser desde lo más profundo de su origen. El amor supone reconocerse sujeto amoroso por la imposibilidad de escapar del cuerpo enamorado (*Fragmentos* 99). Los pacientes abrazan el impulso a la dulzura, y así, igual que las fotografías de “la tía Paz” les confirman su propia presencia, el amor hallado en el otro les devuelve, como un reflejo, su propia imagen. La cuestión de la búsqueda de la propia identidad es resuelta a través del amor: cuando Eltit llama a los pacientes por sus nombres no está usando aquellos que un día figuraron en el registro civil, sino que la autora conoce a los enfermos con aquellos apelativos con los que son rebautizados entre las paredes del Philippe Pinel⁴³. El Yo olvidado regresa al origen al fundirse con el otro: si la dulzura tiene que ver con el inicio de la vida, imposible sin el cordón umbilical que une con el vientre de la madre, en el giro hacia el amor el enamorado se torna un “siamés”, unido a través de la locura. Solo desde esta vuelta a nacer, donde el otro es “mi otro”, se puede

⁴³ Mientras Eltit llama a los pacientes por sus nombres, funcionarios y autoridades serán siempre referidos como “ellos”, realizando una inversión del orden establecido: los pacientes recuperan su identidad, los celadores permanecen anónimos.

efectuar la fractura desde la cual se reconoce individuo: “El sujeto solo surge como tal en la ruptura, con la separación del otro cuerpo que es un primigenio” (39).

También Errázuriz y Eltit reconocen su identidad “enloquecida”: hay en la obra una doble conclusión, un grito de desesperación unido a la esperanza de que el amor todo lo salve. A través de esta locura se unen con un desgarramiento nacional. Con respecto a *Purgatorio*, Zurita afirmó:

Sentí que frente a eso había que dar una respuesta desde la poesía que fuese tan intensa como el dolor que estábamos sufriendo. [...] Fue una travesía por todo lo precario, lo doloroso, lo entumido, y que sin embargo también desde ahí, la única posibilidad que nos hace ser eso que se llama seres humanos. Poder decir desde la situación más desmedrada te amo, poder abrazar a un otro.

(Zurita en entrevista con Warnken, 2006)

El viaje de *El infarto del alma* responde a una búsqueda de sentido desde la representación de la sociedad en sus extremos: la ley más férrea enfrentada al amor más delirante. La locura permite elaborar un nuevo discurso desde el que volver a ser libre desde las paredes del propio sistema. Así, el poder del amor no se encuentra en recuperar el propio sustantivo acallado, en volver a lo que uno fue. Su fuerza reside en su facultad para reconocer una identidad que supera lo artificial de un nombre. La locura amorosa erradica la necesidad de definirse en categorías productivas: Errázuriz deja de ser fotógrafa para ser imagen, Eltit deja de ser escritora para ser palabra. Los locos, lejos de querer recuperar sus apellidos, huyen del constructo que parece conformar la identidad. La “lógica de la identidad” amenaza al amor, pues dirige el deseo a lo normado, cuestionando “su atracción por la diferencia, su dimensión asocial, su costado salvaje, eventualmente violento” (Badiou y Truong 39). En cambio, por medio de la dulzura como potencia del amor, los pacientes psiquiátricos encuentran una identidad en relación con el cuerpo y alma desde el que se ama, y en el que se es amado.

Pudiera pensarse un exceso de poesía si afirmo que lo que ocurrió en los márgenes de Putaendo constituye una revolución silenciosa. Los pacientes continuaron aislados de manera perpetua en aquel lugar; sus cuerpos jamás regresaron. Es a través de la obra, a la manera en

que lo hacía el CADA, que el arte se aproxima a lo experiencial⁴⁴. Eltit y Errázuriz observan su travesía a la luz de la obra: por medio de ellas, los muros del Philippe Pinel se abren hacia dentro y después hacia fuera: “Volveré a la ciudad atrapada en el manicomio de mi propia mente” (Eltit y Errázuriz 27). Tras la obra se encuentra la pretensión de que esta actúe como movilizador infinito. Incatalogable en su formato, *El infarto del alma* se torna una experiencia que permite al lector hallar su propio *punctum* en los textos fragmentados, en las voces diversas y en las imágenes, también aquellas que apenas muestran un espacio vacío. En conclusión, la obra es una invitación a navegar la propia insania. *El infarto del alma*, así como el presente análisis, no pretende ser una idealización del desquiciamiento⁴⁵, sino encontrar, a través de dicho drama inevitable —tanto por el aislamiento al que se somete a los pacientes clínicos, como por el sufrimiento que produce el trauma— aquel lugar en el que el ser reconoce su dignidad nunca perdida, aunque quizá olvidada: en el amor.

⁴⁴ Curiosamente, previo a de la visita de Eltit y Errázuriz al hospital Philippe Pinel, un funcionario del Sanatorio Broncopulmonar de Putaendo llamado Rolando Videla Olgún tomó fotografías de la vida hospitalaria entre los años 1958 y 1978, años de transición entre pacientes de tuberculosis y pacientes psiquiátricos. Analizadas a posteriori, las fotografías mostraron como está pequeña sociedad “fue clave en la configuración del pueblo de Putaendo y sus alrededores” (Herrera-Paredes, 273). No obstante, la obra *El infarto del alma* va un paso más allá: no es apenas la prueba documental que cristaliza a ciertos amantes en el interior del Philippe Pinel, sino el testimonio de que aquellas uniones fueron capaces de atravesar a los considerados “sanos”, revelando en sus heridas un enloquecimiento más profundo, cuya respuesta siempre se halla en el amor más primigenio.

⁴⁵ Susan Sontag realiza una crítica a la romantización de la locura que ayuda en la reflexión tras el motivo del presente trabajo: “Not tuberculosis but insanity is the current vehicle of our secular myth of self-transcendence. The romantic view is that illness exacerbates consciousness” (Sontag 36).

5. Obras citadas

- Agrupación Cultural Puliwen-Antu. *Primer Anuario Fotográfico Chileno*. Santiago: Gráfica Siglo XXI, 1981.
- Badiou, Alain, y Truong, Nicolás. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2012. [1.ª ed. en francés, 2009]
- Bahamondes, Pedro. “Un Rasputín a la chilena: Las extravagantes andanzas del Cristo de Elqui”. *The Clinic*, 7 Mayo 2021.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2014. [1.ª ed. en francés, 1977]
- _____. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989. [1.ª ed. en francés, 1980]
- Benisz, Carla Daniela. “Un albergue para las esquiras de la razón. Sobre El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. *Hápax*, n.º. 7 (2014): 91- 114.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Colectivo de Acciones de Arte (CADA)”. *Memoria Chilena*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98248.html>
- Dufourmantelle, Anne. *Potencia de la dulzura*. Buenos Aires: Nocturna Editora, 2022. [1.ª ed. en francés, 2013]
- Eltit, Diamela, y Errázuriz, Paz. *El infarto del alma*. Madrid: Comisura, 2021. [1.ª ed. 1994]
- Eltit, Diamela, “In the Intense Zone of the Other Me”. *Diamela Eltit: Essays on Chilean Literature, Politics, and Culture*. Eds. J. Lazzara, M, et al. Latin America Research Commons, 2023.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. [1.ª ed. en francés, 1961]
- Guerrero, Pedro Pablo. “Raúl Zurita”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 858 (2021): 4-13.

- Herrera-Paredes, Ángela. “Memoria fotográfica de Putaendo en el fondo Rolando Videla Olguín”. *KEPES*, n°. 29 (enero-junio 2024): 271-307.
- Instituto Chileno-Canadiense de Cultura. *Segundo Anuario Fotográfico Chileno*. Santiago, 1982.
- Meiselas, Susan. *Chile from Within*, Nueva York: W. Norton & Company, 1991.
- Neustad, Robert. “Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit”. *INTI: Revista de literatura hispánica*, vol.1, n°. 46 (1997): 293-305.
- Ouro Agromartín, María Dolores. “La tuberculosis, enfermedad considerada como ideal de belleza en la literatura romántica”. *Revista Internacional de Humanidades*, vol. 15, n° 1 (2022): 2-9.
- Parra, Nicanor. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Galería Época, 1977.
- _____. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganymedes, 1979.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Consonni, 2021. [1.ª ed. 2013]
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978[.]
- Tarrab Rivera, Alejandro. “Intertextualidad científica en *Purgatorio* de Raúl Zurita”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007. <https://is.gd/aGxtnc>
- Teillier, Jorge. “Paisaje de clínica”. *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1978: 62-64.
- Tesche Roa, Paula. “La locura religiosa en la vuelta del Cristo del Elqui”. *Atenea*, n°. 510 (2014): 111-126.
- Valente, Ignacio. “Raúl Zurita: Purgatorio”. *El Mercurio*, n°. 3, 16 diciembre 1979.
- Warnken, Cristián. “La belleza de pensar - Raúl Zurita 2006.” *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8>
- Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria, 1979.

Bibliografía comentada

El presente Trabajo de Fin de Máster es fruto del goce de la lectura de *El infarto del alma* (1994)¹. La obra provoca un mí el nacimiento una pulsión que permite e impulsa las ideas que plasmo en este escrito, sumando a la coautoría de Errázuriz y Eltit nuevas interpretaciones. Dicho impulso será denominado, a lo largo del trabajo, como “*punctum*”, concepto que Roland Barthes establece en *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1980). El autor aborda los vínculos entre la imagen y aquello que el espectador percibe. Trasladar al análisis de *El infarto del alma* (1994) este elemento movilizador permitió aplicar el concepto más allá de la fotografía, y así comenzar la búsqueda de conexiones con el amor enloquecido, protagónico en la obra.

Para aproximarme al concepto de locura, recurrí a Foucault y su obra *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Puse especial atención en su referencia a la concepción social de la locura a partir del siglo XIX, y pese a que no ahondé en la vastedad de conceptos que propone —hacerlo supondría embarcarme en un nuevo análisis—, sí pude tomar apuntes que orientaron mi escrito. En relación con la locura como enfermedad me aproximé a la obra *Illness as Metaphor* (1978) de Susan Sontag. Recurrí a la autora por considerarla un referente en el estudio de la fotografía, y en la revisión de esta obra, antes desconocida para mí, encontré una crítica que Sontag hace a la romantización de la locura. Esta idea me sirvió para pensar acerca del trasfondo de *El infarto del alma* (1994), concluyendo que la obra huye de toda idealización de la locura, y en su lugar enfrenta —la enfermedad, el trauma— para la búsqueda del sentido de la existencia.

¹ La información bibliográfica completa sobre la mayoría de los textos incluidos en este apartado se encuentra en las “Obras citadas” del Trabajo de Fin de Máster. Solamente aparece incluida la información bibliográfica de aquellas obras no citadas.

De nuevo Barthes conecta con el texto estudiado a través de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). El amor ocupa un lugar central en *El infarto del alma* (1994). Frente a la imposibilidad de dar una definición única del mismo, encontré en Barthes la afirmación continua del valor que el amor tiene para el sujeto, en un ejercicio de contemplación del afecto a través de las palabras. En esta misma línea fue fundamental la recomendación de la obra *Potencia de la dulzura* (2013), donde la filósofa y psicoanalista Anne Dufourmantelle se aproxima al amor desde su capacidad de resistencia a la opresión política y psíquica, además de vincularlo estrechamente con la dulzura. Un tercer libro se suma al estudio sobre el amor: *Elogio del amor* (2009), de Badiou Alain y Nicolás Truong, que ayudó en la reflexión sobre las amenazas que se ciernen sobre el amor en la sociedad utilitarista del último siglo.

Al enfrentarme a la obra de dos autoras, a dos creaciones unidas y por ende dos vivencias, resultó cimental recurrir al “testimonio sobre el testimonio”. En el caso de Diamela Eltit, la entrevista realizada por Neustad, “Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit” (1997); y el ensayo de la autora “In the Intense Zone of the Other Me” incluido en *Diamela Eltit: Essays on Chilean Literature, Politics, and Culture* (2023), otorgaron más información acerca del contexto y la visión de la escritora sobre la experiencia vivida en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel, así como sobre la experiencia de creación colaborativa que supuso *El infarto del alma* (1994). Para acercarme a Errázuriz fue importante comprender los orígenes de su trayectoria como fotógrafa. Partiendo de la base de la obra *Chile from Within* (1991), que había analizado en estudios anteriores por su carácter periodístico, ahondé en los vínculos de la fotógrafa con la Asociación de Fotógrafos Independientes, de la que fue cofundadora. Resultó central para esta misma tarea el archivo de *Memoria Chilena* (<https://www.memoriachilena.gob.cl>), cuya labor conservadora posibilitó hallar información y obras de los diferentes fotógrafos de la AFI -incluida Errázuriz- y del Colectivo de Acciones

de Arte (CADA), así como visualizar recopilaciones fotográficas íntegras como el *Primer Anuario Fotográfico Chileno* (1981) y el *Segundo Anuario Fotográfico Chileno* (1982).

Fue esclarecedor introducir la tesis de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2013) para abordar la noción de coautoría presente en la obra de Errázuriz y Eltit. El concepto de autoría plural que propone Rivera Garza no solo reforzó la idea de que ambas autoras trabajaron de manera horizontal, sino que me invitó a repensar la creación del libro a través de los autores y el contexto que rodeó a la obra, incluso antes de ser creada. Los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979), de Nicanor Parra, el poema “Paisaje de clínica” (1978) de Jorge Teillier y la obra *Purgatorio* (1979), de Raúl Zurita, acompañaron de manera consciente el análisis de la obra por su relación con la literatura enloquecida de tiempos de dictadura. No obstante, también su conocimiento afectó, de manera inconsciente, a toda la lectura de *El infarto del alma*, pudiendo enmarcar la obra en un contexto político, social y literario de dictadura y de postdictadura. Resultó interesante conocer información verídica acerca de los “locos” presentes en los poemarios, en el caso del “Cristo del Elqui” de Parra, por medio de un reportaje publicado en *The Clinic* (2021). Dispuse de dos entrevistas sobre Zurita, siendo la más reciente de *Cuadernos Hispanoamericanos* (diciembre 2021). La realizada por Cristián Warnken a Raúl Zurita en 2006 en el programa de televisión “La belleza de pensar”, fue con creces la más fascinante que encontré, por poder escuchar la voz y ver la imagen del poeta. De toda ella, tomé la parte en que el autor recuerda la desesperación en la que le sumió la dictadura y el modo en que su obra —*Purgatorio* (1979) —, fue una respuesta a la violencia desquiciante desde la poesía, que trató de estar a la altura del dolor sentido. La crítica de Ignacio Valente a Raúl Zurita publicada en *El Mercurio* en 1979 fue tomada como suceso, muy útil a la hora de ilustrar el modo en que parte de la sociedad percibía al poeta.

En relación con la bibliografía crítica sobre los autores chilenos, el texto de Paula Tesche Roa contribuyó a enmarcar *El infarto del alma* (1994) dentro de una suerte de tradición o interés común por el desquiciamiento a través de su artículo “La locura religiosa en la vuelta del Cristo del Elqui” (2014), mientras el artículo de Alejandro Tarrab Rivera, “Intertextualidad científica en *Purgatorio* de Raúl Zurita” (2007) resultó tan exhaustivo que solamente fue extraído del mismo el contexto de la anécdota quemada de Zurita, quedando para su posterior estudio en futuras investigaciones.

Con respecto a la bibliografía crítica sobre la propia obra de *El infarto del alma*, se encuentra principalmente el artículo “Un albergue para las esquirolas de la razón. Sobre *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz” (2014), de Carla Daniela Benisz, que resalta la idea del libro como artefacto similar a las acciones del CADA, donde la creación colectiva es en sí misma una apuesta estética, resaltando doblemente la idea de comunidad a través de un relato que pone en relación amor y locura. Sobre la tuberculosis, presente en la obra a través de los antiguos pacientes del hospital, el artículo “La tuberculosis, enfermedad considerada como ideal de belleza en la literatura romántica” (2022), de Ouro Agromartín, permitió ahondar con mayor profundidad en la comparación sobre la locura amorosa de los pacientes que Eltit hace en la obra.

Tomé apenas pequeños apuntes del artículo de Herrera-Paredes que aborda la fotografía del fondo Rolando Videla Olgúin (2024), por su curioso adelantamiento al trabajo documental de las autoras. También navegué por otros artículos que ahondan en la conexión entre fotografía y poesía, como “Performatividades en la frontera poética y visual: la luz que me ciega e instalaciones de la memoria” de Fernanda Moraga (*Nueva Revista del Pacífico* n° 77, 2022) o “Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena”, de Jorge Polanco Salinas (*Hybris*, vol.9, n° 1, 2018: 115-149). Aunque no fueron citados en el artículo, seguramente moldearon mis ideas e inspiración de manera indirecta. No es baladí terminar

haciendo mención a *todo lo escuchado, discutido y compartido con mis profesores y compañeros de máster (2024)* a través de aulas, pasillos y bares, imposible de recoger o plasmar, pero ciertamente presente en cada una de mis palabras.

Anexo de fotografías

(Paz Errázuriz)

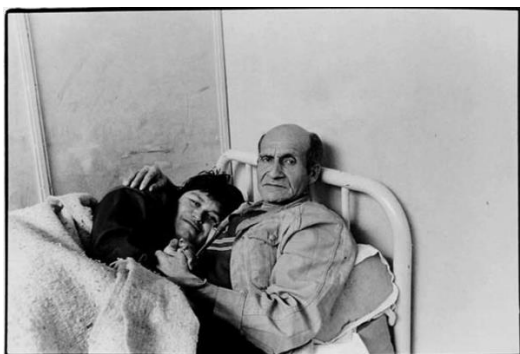
8.



10.



38.



40.



46.



54.



56.



58.



66.



68.



70.



76.



82.

