

Archivos familiares. Retóricas visuales y verbales del
cuerpo en Diamela Eltit

María Verónica Elizondo Oviedo

2012



“[...] pienso la literatura como un viaje por los signos, un viaje más nómada, sin demasiadas fronteras. En ese sentido desde luego están los signos sociales como un elemento provocativo e inevitable. Pero, en realidad no es un programa de compromiso que yo haya asumido, tiene que ver con la imaginación literaria que se enclava en ciertos lugares, para desde allí emprender el camino por la estéticas.”
Diamela Eltit



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

Estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Archivos familiares. Retóricas visuales y verbales del cuerpo en Diamela Eltit

por **María Verónica Elizondo Oviedo**

Tesis Doctoral

Dirigida por la

Dra. Meri Torras Francés

Barcelona
2012

Esta tesis cuenta con el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (MAEC AECID).

*A Blanca y a Malena,
a la memoria pasada y por venir*

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin toda la ayuda recibida. Quisiera agradecer aquí a cuantas personas e instituciones han contribuido de alguna manera a este trabajo a lo largo de su elaboración:

A la Dra. Meri Torras Francès por su apoyo, su confianza y sus consejos a la hora de dirigir este trabajo.

Special thanks to Dr. Lloyd Davies and Dr. Patricia Rodriguez Martínez for their support in my Research Fellowship at the Centre of Comparative Study of the Americas at Swansea University

A Teresa María, cuya paciencia y amabilidad han hecho un poco más fácil este trabajo.

A Enoé y Lizete, que comparten conmigo el fragmentado y no menos maravilloso álbum de familia.

A mis cotidianos compañeros de interminables horas de bibliotecas Jorge y Lionel, que sin su humor y energía muchas de estas hojas serían imposibles.

A mis querid*s amig*s: Amalia, Ana, Andrea, Atenea, Aymara, Caro, César, Hilda, Lorena, Saúl, Sebastián, Sergio y Soad.

A la Dra. Estela Saint André por enseñarme a leer.

Mis agradecimientos son también para aquell*s que no menciono, pero que de un modo u otro me han ayudado durante estos años.

A David, mi amor y mis alas.

Resumen

La presente tesis doctoral está centrada en la presencia del archivo en la obra de la escritora chilena Diamela Eltit. La autora incluye en sus trabajos fragmentos provenientes de fuentes documentales verbales y visuales. El archivo como soporte de la memoria resulta un punto importante para analizar las narrativas familiares. Especialmente, la tesis apunta hacia los discursos sobre los que descansan las representaciones familiares entre los cuales las narrativas del cuerpo ocupan un lugar central. La investigación doctoral incluye las colaboraciones de Eltit con las artistas visuales Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz en las cuales la presencia del archivo es un elemento constitutivo de las obras incluidas en el corpus. La labor conjunta densifica el carácter crítico de los textos y discute los límites del lenguaje que se erige monolítico e infranqueable.

El papel activo de las mujeres en la deconstrucción de las representaciones de las que somos víctimas es fundamental para entender la crisis de sociedad contemporánea y el rol protagónico de la mujer. Los aportes de Jaques Derrida, Michael Foucault y Judith Butler entre otros me abren perspectiva de trabajo importante que profundizo y desarrollo a través de mi trabajo de investigación. Las herramientas para el análisis semiótico me permiten conjugan elementos del campo literario, filosófico, audiovisual, del campo de la psicología, etc. Específicamente, la tesis está centrada en textos multimodales que aúnan la literatura y la fotografía. Es decir, textos en cuyo diseño confluyen una gama de modos de representación y comunicación que coexisten dentro del mismo.

En este cruce de archivos, la obra de Eltit pone en conflicto las representaciones familiares, rompe con la linealidad del lenguaje y propone la búsqueda de un balbuceo como proyecto político. Analizo la construcción de los personajes que se presentan como sujetos violentados por razones políticas, económicas, educativas, genéricas, afectivas. Esto se concreta en la vivencia de situaciones de pérdida ya sea

de la patria, de la habitación, los afectos, de la capacidad de recordar, de la dignidad, de la autoaceptación, de la palabra. En este panorama del agobio alientan sin embargo valores con cierto poder de redención.

Abstract

This thesis is focused on the presence and the use of archive within the work of the Chilean writer Diamela Eltit. In her works, Eltit includes archive fragments from different textual and visual documentary sources

This thesis focuses on the discourses of family representations in which body narratives are a central point. It includes Eltit's collaborations with the visual artists Lotty Rosenfeld and Paz Errázuriz. The collective work intensifies the critical nature of their texts and put into question the limits of language.

The active role of women in the deconstruction of the representations of which we are victims is essential to understand the crisis of contemporary society and the leading role of women. The texts analysed in this thesis combine literature and photography, depicting different ways of representation and communication.

Índice

Introducción	13
Capítulo I: Palabras e imágenes. Solidaridad y resistencia	25
I.1. En los márgenes teórico-metodológicos.....	26
El archivo. Lugares y soportes de la memoria.....	30
El cuerpo como archivo.....	33
La familia y sus confecciones: La línea sanguínea.....	35
I.2. El problema de l*s investigador*s-lector*s de Diamela Eltit	44
I.3. Los ríos testimoniales en un mar de novelas	54
Capítulo II: Archivos audio-visuales del <i>padre</i>	60
II.1. El arte en Chile y la política estética del colectivo CADA	61
II.2. El cuerpo del padre en el video documental El padre mío	68
El archivo “interfecto”. El uso de imágenes de archivo y el registro audiovisual	75
La sintaxis de los cuerpos bastardos	78
El archivo como cuerpo.....	88
II.3. La voz del padre y el archivo barroco	93
La palabra encarnada	94
La palabra subversiva	100
Capítulo III: Archivos visuales y verbales de la <i>madre</i>	106
III.1 El cuerpo de la crónica: archivo y memoria	107
III.2. La crónica del cuerpo. Una genealogía verbal y visual	109
Representaciones verbales y visuales del género.....	118
El registro del cuerpo	122
Tejer las hebras: Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Elena Caffarena	149
Tomando cuerpo. Proyecciones y construcciones de y desde el género	157
Crónica de vindicaciones y reivindicaciones	161
Capítulo IV: Archivos verbales y visuales de la <i>familia</i>	165
VI.1. La familia chilena: bifurcaciones políticas, económicas y sociales	166
Lazos de poder en la configuración de la subjetividad	174
El amor y la enfermedad. Puntos de unión.....	179
El diario de familia: Habitar el fragmento.....	185
La visibilidad del loco.....	190
Capítulo V: El archivo de las <i>hijas</i>	210
V.1. La escritura y el testimonio	211

Testimonio y documentos de archivo	218
La familia chilena, encuentros y desencuentros	224
Las hijas y la memoria “porvenir”	228
Conclusiones o interrupciones	233
Notas sobre futuras líneas de investigaciones.....	240
Conclusions	241
Bibliografía.....	248
Anexo Verbal.....	266
Anexo Visual	271

Introducción

“No veo ya nada con los mismos ojos. Una visión (nueva) súbita y nueva me empaña la mayor parte de los objetos que parecen cubiertos por una capa transparente que brilla y ese brillo fatiga de manera constante a mis pupilas que dejan de esforzarse y se resignan.”

Diamela Eltit, *Colonizadas*

“Todas las cicatrices remiten a una sola; la primera, la escisión umbilical, la única invisible.”

Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob*

Abordar un trabajo de investigación en esta coyuntura espacio-temporal llamada posmodernidad obliga a transitar un camino de sospechas epistemológicas, estéticas, éticas e ideológicas. La política financiera implantada en la segunda mitad del siglo XX entró en crisis en los años recientes. Quiebra, desempleo y racionalización laboral afectan a Occidente. Los medios de prensa no dejan de advertir la debacle mundial. El peligro inminente solo genera focos de intolerancia y discriminación. En esa línea, el efecto mediático que vive nuestra contemporaneidad no tiene precedente en la historia de la humanidad. El carácter de espectáculo que vive la sociedad es señalado por Guy Debord (2009) como un fenómeno por el cual los sujetos son “mediatizados” por las imágenes. Miguel Ángel Hernández Navarro (2007) señala ciertas tendencias en el arte contemporáneo para contrarrestar y resistir semejante fenómeno que, como una cortina de humo, nubla y adormece la mirada. Además, las políticas de la memoria entran en crisis al convertirse en tendencias de modas y apuestas políticas nada reflexivas a las que la Diamela Eltit señala como “tecnología política que lo que

busca, en definitiva, es poner punto final a las imágenes. Las aniquila a partir del exceso” (Eltit, 2008: 103). Las políticas de la desmemoria, como denomina la escritora a las actividades conmemorativas del aniversario del golpe, tienden a anestesiar el recuerdo y evitan la reflexión crítica sobre lo sucedido. Mientras por otro lado, su narrativa desarticula los signos sociales como la familia, Chile y América Latina.

La cultura del Cono Sur presenta un panorama heterogéneo para todos aquellos estudiosos que intentan entender la complejidad de la misma. Desde la época de la colonización hasta el presente, pasando por las etapas posrevolucionarias, la cultura de nuestro continente expone al investigador más incógnitas que certezas. Es lo que le permite plantear a Tulio Halperin Donghi en el prólogo de *Historia Contemporánea de América Latina* (1969):

¿Las América Latinas, entonces, tantas como naciones que la fragmentación posrevolucionaria ha creado? He aquí una solución que tiene sobre todo el encanto de la facilidad: son muchos los manuales que la prefieren, y alinean diligentemente una veintena de historias paralelas. ¿Pero la nación ofrece ella misma un seguro marco unitario? (Halperin Donghi, 1969: 7)

Una tierra en la cual confluyen, chocan y fraternizan culturas de tiempos remotos, lo pretérito y lo contemporáneo se dan cita dando lugar a lo que muchos llaman *cultura híbrida*. Néstor García Canclini reflexiona sobre este hecho al exponer cómo las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de elites dejando fuera las poblaciones indígenas y campesinas (García Canclini, 1995). Es por este motivo que la palabra hibridación le permite al investigador argentino abarcar las diversas mezclas interculturales y, además, incluir las formas modernas de hibridación.

Por su parte, Ana Pizarro, en su libro *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana* (1994), delibera sobre esta

coyuntura en el contexto chileno caro a mi investigación. Los contrastes existentes en la delgada franja austral permiten distinguir una multitud de expresiones latentes como sedimentos de los procesos políticos y económicos desde tiempos de la colonia hasta nuestros días. Las diferencias se manifiestan en la compleja convivencia, por ejemplo, de los pueblos originarios y las políticas de expansión económica. Otros puntos ilustrativos son las tradiciones que entran en conflicto con los embates de la vida moderna, el conservadurismo de la sociedad se enfrenta a los nuevos modelos familiares.

La imagen de Chile así, lejos del homogéneo rostro del electrodoméstico o del shopping center que podemos encontrar igualmente en Nueva York, presenta un perfil más “fractal”, retomando el término de las ciencias duras mucho más plural, en donde no sólo se articula el estereotipo del video cable con la imagen del pehuenche que aparece en el periódico reivindicando su propiedad sobre la tierra –dos impactos paralelos del presente que pertenecen a tiempos de desarrollo histórico radicalmente distinto-, sino que también se articula los objetos de la vitrina del shopping con la imagen del Patio 29, tensión de frivolidad y patetismo, de pasado inmediato y presente que no se han logrado resolver en una sola imagen y que muestran más bien su fractura. (Pizarro, 1994: 243-244)

Ana Pizarro sintetiza esta idea al enunciar en uno de sus capítulos: *Todos los Chiles: Chile*. Así, la autora invita en su discurso a la variedad de matices que presenta el mismo. Rescato la imagen de fractura que plantea Pizarro para ilustrar el sismo cultural, siguiendo la geológica denominación, que se plantea en Chile. La mencionada fractalidad está vinculada con los procesos históricos, políticos, económicos y sociales que de manera no armónica sacuden el país. La presente investigación doctoral se centra en la manera en que el espacio literario afronta la tarea infausta de mostrar el sismo producido en 1973 por la irrupción de la dictadura de Augusto Pinochet.

La figura paradigmática de Diamela Eltit se erige desde los bordes del panorama descripto. *La profeta del margen y la heroína pasa fronteras* son dos de las nominaciones que utiliza Rubí Carreño Bolívar para referirse a la escritora chilena (Carreño Bolívar, 2009). Estos nombres no son gratuitos en la medida que la obra de la autora se inscribe desde la periferia misma. Su narrativa plasma toda suerte de descentramientos que sufren los sujetos violentados por razones políticas, económicas, educativas, genéricas y afectivas. La ruptura de la linealidad del lenguaje, la búsqueda de un protolenguaje, puedo decir, es el proyecto político-estético de la autora. Edgardo Rodríguez Juliá explica que “Lo descentrado, en la obra de Eltit, implica una fuga donde la primera persona, como foco o voz narrativa, y el monólogo interior son meros portales” (en Eltit, 2010:193). Siguiendo este razonamiento, me pregunto, ¿qué portales abren estas voces y hacia dónde nos llevan? Voces de madres, hijas, huérfanos, bastardos, mapuches, mestizos y esquizofrénicos son los discordantes coros con los que Eltit discute el poder.

Su escritura rompe con la referencialidad del lenguaje y discute la linealidad discursiva. El juego experimental que encuentro en sus obras no deja, sin embargo, fuera sus lector*s.¹ Cualquiera sea la posición ante la obra de Eltit l*s lector*s no quedan impávid*s frente a esta.

La presente tesis doctoral toma como hilo conductor la obra de la escritora chilena (Santiago de Chile, 1949). Mi análisis se circunscribe, especialmente, a los fragmentos de archivos presentes en sus textos; es decir, el material de archivo se pone en juego en los escritos de Eltit. Por consiguiente, la mayor parte de las obras que conforman el corpus resulta de la producción compartida de la escritora con otras artistas visuales. En la presente introducción desarrollo los inicios del trabajo en

¹ La opción de señalar con asterisco (*) el género responde a la visualidad del signo que permite evidenciar como un problema la asignación genérica masculina. Al respecto Monique Wittig sostiene la importancia de considerar “cómo funciona el género en el lenguaje, cómo el género actúa sobre el lenguaje, antes incluso de considerar cómo actúa sobre quienes lo utilizan” (Wittig, 2006: 105)

colaboración y como este constituye un bloque de protección durante la época dictatorial y, a su vez, problematiza la figura autorial.

Una de las características del trabajo de la escritora chilena es el uso de fragmentos de alguna unidad perdida como elemento constitutivo de su labor creadora los cuales en mucho de los casos provienen de fuentes privados y/o públicos. Desde el diseño de los mismos hasta la estructura interna, cada uno de ellos se presenta al lector como una invitación a la *alternidad*.² Es decir, el discurso literario se vale de la solidaridad de otros discursos y entabla un diálogo con estos. Motivo por el cual incluyo textos realizados en colaboración con otras artistas donde la presencia del archivo se abre a un plano multimodal (fotografías, testimonios, audiovisuales, entrevistas, recortes periodísticos, entre otros retazos). Además, ponen al descubierto las bifurcaciones mencionadas anteriormente.

Pero también es una obra “activista”, radicalmente comprometida con su tiempo y lugar, que busca transgredir un vanguardismo complaciente e intervenir en el límite entre lo privado y lo público, lo estético y lo político. Una obra “performativa”, entonces, suspendida en un espacio liminal entre el poder y lo subalterno. (Beverley, 2007: 9)

John Beverley destaca el espacio fronterizo del trabajo de Eltit. Por este motivo y desde el punto de vista del mercado editorial, sus textos presentan problemas de accesibilidad. Existen dificultades para las literaturas no comerciales y más todavía cuando esas literaturas están escritas por mujeres y desde la periferia de América Latina. El sistema de “ultra mercado” propone y auspicia una lista de desigualdades. En el caso particular de Eltit, la propia autora reconoce que lo importante para ella

² Reconozco la diferencia existente entre los términos *otredad* y *alteridad*. En la presente investigación utilizo ambos de manera simultánea, como sinónimos. Tanto el filósofo Jacques Derrida como Jean Baudrillard y Emmanuel Levinas reconocen a estas figuras la capacidad de escapar al sistema y a la clasificación. Por ese sedimento en común, alterno las dos (alteridad y otredad) para designar *lo otro*. El mismo término es discutido por Nelly Richard al reconocer esta figura en la obra de Eltit como el *otro familiar* que se aleja de los usos anteriormente mencionados como desarrollo en los capítulos II y IV, a cuya lectura remito. Ver: Levinas (2006), Baudrillard (2001), Avelar (2000) y Derrida (1997).

es escribir, es decir, tener un horizonte de escritura, más que la repercusión que alcance esa escritura. En este aspecto, destaca el espacio de resistencia de las minorías excluidas (ver Anexo Verbal).

Pero desde otra perspectiva, la existencia de escrituras que persisten en lugares minoritarios, demarcan, precisamente, la capacidad de subsistir en otros lugares, indica que existen miradas que cruzan los dictámenes del centro comercial y se detienen en producciones que no están diseñadas según las normativas oficiales del éxito y, desde ese lugar, matizan las construcciones centrales que la hegemonía intenta imponer. (Eltit, 2009: 346)

Las palabras de Eltit destacan el trabajo de las escrituras excluidas del mercado y la resistencia de las mismas. Esa acción política de resistencia muestra la posibilidad de agencia en el sentido de mantener líneas éticas y estéticas no contempladas por la moneda de cambio del neoliberalismo. Diamela Eltit se encuentra vinculada a la problemática expuesta ya que su trabajo desde los márgenes trae aparejado ventajas y desventajas. Un punto positivo es que mantiene una ética escritural con su trabajo y la desventaja resulta la falta de accesibilidad a su obra debido a las políticas editoriales, como mencionamos previamente. Nelly Richard desarrolla la actitud de redemocratización de la transición chilena. La crítica francesa reconoce la implementación de medios de homogeneización y consumo impuestos desde la Económica de mercado.

No es fácil hacer valer, en ese paisajismo mediático de lo banal, una diferencia de voz cuya otredad sepa burlar lo estereotipado de lo marginal con que el mercado comercializa las marcas llamadas “mujer”, “periferia” o “subalternidad”, para arrinconarlas en algún segmento cómodo que controle el sistema de identidades y las diferencias homogéneas. (Richard, 2009: 223)

Por este motivo, los textos que forman parte de mi investigación articulan la problemática planteada previamente pero, hablan además, “del amor, la solidaridad, la experiencia del éxtasis colectivo” (Beverley,

2007: 8). Los mismos están ceñidos por la presencia de archivos visuales y verbales que atraviesan la obra de Diamela Eltit y que son ejes de mi trabajo doctoral junto con los conceptos de cuerpo y familia. Razón por el cual en el primer capítulo desarrollo las líneas vertebradoras de la investigación y el abordaje de los mismos en los diferentes textos a lo largo del estudio.

En el segundo capítulo el análisis está dedicado al video documental *El Padre mío* (1985) realizado por la artista visual Lotty Rosenfeld con la colaboración de Diamela Eltit. Seguidamente, estudio la pieza testimonial homónima *El padre mío* (1989) donde la escritora deslinda la grabación del personaje marginal protagonista del video. En ambos textos los archivos exploran la imagen y voz del padre en la figura de Augusto Pinochet y del vagabundo durante la primera mitad de la década del 80.

Luego del análisis de la figura masculina estudio textos correspondientes a la llamada *transición chilena*³ o etapa postdictatorial como *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b), *El infarto del alma* (1994c) y *Puño y letra* (2005). Las obras están comprendidas de acuerdo con la presencia de archivos visuales y verbales. En las dos primeras están presente el contrapunto entre la palabra y la fotografía.

En *Crónica*, nuevamente, se reúnen las creadoras Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld para dar forma a la lucha de las mujeres por el sufragio femenino a través de la excavación de los archivos privados y públicos. *El*

³ Se denomina Transición chilena o Transición al periodo de tiempo iniciado en Chile con la culminación del gobierno militar de Augusto Pinochet y el inicio de la democracia. Existen varias opiniones entre los historiadores que dificultan la delimitación del mencionado tiempo. Entre algunas están las que afirman que la Transición no ha terminado y prevalece hasta nuestros días y, por otro lado, las que reconocen en el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006) y la reforma constitucional del año 2005 el fin de la época. La más extrema de las opiniones es sostenida por Alfredo Jocelyn-Holt Letelier quien afirma que la dictadura no ha terminado mientras tenga vigencia la constitución de 1980 del gobierno militar de Augusto Pinochet. El historiador habla de una "Transición de miedos compartidos" para dar cuenta del grado de complicidad que existe en Chile con el caso Pinochet (Jocelyn-Holt, 2006, 29). Por otro lado, me interesa rescatar la entrevista al escritor chileno, Jorge Edward quien brinda su opinión del sobre el tema: "En Chile la transición a la democracia no ha terminado y la conciliación no ha comenzado." La complejidad pone en evidencia las heridas abiertas y situación sensible del país. Me apoyo en las palabras del escritor para hacer mención al contexto en que emergen los textos de mi corpus. Ver: http://elpais.com/diario/2005/01/08/babelia/1105144750_850215.html, Jocelyn-Holt Letelier (2006).

infarto del alma (1994c) es un ensayo fotográfico⁴ realizado en cooperación con la fotógrafa Paz Errázuriz, donde ambas autoras realizan una intervención en el hospital psiquiátrico de Putaendo; y finalmente, en *Puño y letra* (2005) Eltit registra fragmentos del proceso judicial contra el agente secreto Enrique Arancibia Clavel acusado del doble crimen Prats-Cuthbert, en Buenos Aires y reúne una serie de documentos testimoniales que conforman el acervo de la familia chilena.

La palabra de Diamela Eltit es un arma de resistencia y lucha ante los sistemas represivos. Desde sus trabajos iniciales como narradora en *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El Cuarto Mundo* (1988), *Vaca Sagrada* (1991), *Los Vigilantes* (1994a), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b), *El Infarto del Alma* (1994c), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007) hasta su última novela, *Impuesto a la carne* (2010) sus relatos y ensayos se articulan sobre la desconstrucción de discursos de poder donde se pone en juego signos culturales como mujer, familia, hija y literatura.

Mi trabajo se centra en la política estética de Diamela Eltit, siempre dialógica y solidaria con otros discursos. Por este motivo, como menciono previamente parte del recorrido de mi análisis toma textos realizados en cooperación con otras creadoras que, sin ser eje de mi discurrir hermenéutico, forman parte ineludible del universo eltitiano. Las razones que me permiten sostener esta aseveración surgen de una necesidad coyuntural en la dura década del 80 y de una posición estético política frente a la literatura. En otras palabras, el trabajo grupal desdibuja la figura del autor hecho relevante en la época dictatorial ya que como la propia escritora afirma con respecto a la atmósfera de

⁴ Entiendo el ensayo fotográfico como una colección de imágenes que, colocadas en un orden determinado, cuentan la progresión de los acontecimientos, las emociones vividas y los conceptos que se desean transmitir a través de la historia que se captó primeramente y se relata con su presentación. Este estilo es toda una herramienta utilizada por reporteros gráficos de fama mundial, tiene la misma forma de narración que la usada en literatura, como así también las técnicas normales del ensayo literario, pero traducidos a imágenes visuales. Ver: <http://www.fotografiad.com/ensayo-fotografico/> (accedido el 02/03/12)

represión “volvía conceptualmente indispensable la noción de grupo y la incursión en la práctica colectiva [...]” (Eltit, 2008: 266). A su vez, la actividad resulta incómoda o compleja para el sistema que privilegia las individualidades sobre el trabajo grupal. Los límites imprecisos son descalificados y/o anulados en favor de aquellas producciones con “límites cómodos y verificables” (Eltit, 2008: 267). Profundizando esta línea es importante destacar que la labor escritural es siempre plural y colectiva como afirma Stacey Schlauf y Electa Arenal al reflexionar sobre su propia práctica de colaboración.⁵ Por el mismo lado, María Claudia André y Patricia Rubio reflexionan sobre la relación entre diferentes autor*s y textos y la importancia de la misma en un período tan individualista como el presente.

Aunque la colaboración y la intertextualidad son diferentes, no dejan de estar conectados por cuanto ambos plantean el proceso creativo y el texto (verbal o figurativo) como resultado de un proceso que involucra a más de un individuo en el primer caso, y a más de un texto en el segundo. Ambos ponen en tela de juicio la autoría individual y cuestionan la concepción romántica de la genialidad que es, por definición, singular, solitaria. (André y Rubio, 2005: 6)

Me interesa destacar este aspecto por lo que analizo su labor en el colectivo de arte CADA y su trabajo en colaboración como un gesto de generosidad y humildad que implica el trabajo en conjunto. Por este motivo, rescato los textos en cooperación con otras artistas visuales resaltando la actitud de sororidad de Eltit.

Carlota Eugenia Rosenfeld Villareal, mejor conocida como Lotty Rosenfeld desempeña su trabajo sobre la intervención de espacios públicos y el video arte. Al igual que su colega escritora, la artista visual

⁵ Arenal recuerda una situación irrisoria en un congreso que acepta el trabajo de autoría compartida junto con Schlauf porque ambas trabajaban el caso de dos hermanas. La ridícula anécdota permite a la investigadora reconocer las convenciones “masculinas” con las que está atravesada la sociedad: “[...] el miedo a borrar la autoría. Por supuesto, ese miedo esconde lo obvio: que la autoría casi siempre se logra borrando los diversos “autores” que permiten la autoría individual: otros libros, personas con quienes se ha dialogado, quienes han tipiado o editado lo escrito, etc.” (en André y Rubio: 2005: 30).

integra el colectivo CADA a finales de los setenta. Su labor más conocida es *Una milla de cruces sobre el pavimento* que la lleva a través del país andino hasta llegar a la Casa Blanca (Washington D.C.). La *performance* inicia en 1979 y consiste en el trazado de una línea blanca sobre el interlineado del pavimento formando cruces en varias ciudades chilenas y norteamericanas desde las cuales se discute la idea de límite y frontera. El trabajo en colaboración con Diamela Eltit surge en esa época y continúa hasta la actualidad.

Las fotografías en blanco y negro de Paz Errázuriz retratan los cuerpos marginales. Inicia su formación de manera autodidacta que desarrolla profesionalmente en 1993 en International Center of Photography en Nueva York. Según Justo Pastor Mellado, las fotografías de Errázuriz muestran “poblaciones acosadas por el fantasma de la fragilización; es decir, personajes que se instalan en el límite de la estructura social.” Sus trabajos están marcados por series de retratos individuales y grupales como *Los Nómades del mar* (1996), *La manzana de Adán* (1989), *El Infarto del alma* (1994c), entre otros que conforman la cruda expresión de personajes extremos. Las dos últimas producciones mencionadas están realizadas en colaboración con las escritoras Claudia Donoso y Diamela Eltit, respectivamente. Su mirada aguda recorre los ambientes periféricos de la sociedad chilena contemporánea. El sistema carcelario, el psiquiátrico y el prostibulario son los escenarios por los que transita la artista chilena. Las obsesiones de Errázuriz generan una mirada desde los márgenes que es retratada en cada una de sus imágenes.

El presente estudio realiza un juego pendular entre el universo verbal y visual de las mujeres congregadas en mi investigación. En el ensayo, *Escribir como transgresión*, Cristina Peri Rossi (1995) destaca el carácter subversivo de la escritura femenina, es decir, la irrupción de la palabra del segundo sexo en un mundo “colonizado” por la palabra del hombre. La escritura es en la historia de la humanidad prioridad masculina, las damas que se animan a hacerse cargo de la palabra son

miradas despectivamente. La escritora uruguaya destaca el gesto transgresivo de la voz femenina. Recuerda que los hombres sólo subvierten reglas o leyes creadas por ellos, mientras, la transgresión de las mujeres es una ruptura de normas no fijadas por ellas.

La fotografía se ha convertido, según Natalia de la Ossa (2001), en un mecanismo de resistencia de los discursos feministas. Es decir, no sólo la fotografía discute el papel de las representaciones femeninas sino además, el de la sociedad. De esta manera, ofrece espacios de debate y cuestionamientos para transformar los patrones estereotipados de la representación.

En este apartado desarrollo los bordes teórico-metodológicos en el que doy cuenta del aparato empleado para el análisis de los diferentes tipos de archivos que reúne el corpus seleccionado. Es decir, archivos verbales y visuales. Además, estudio la familia y la problemática de ésta desde diversas disciplinas para evidenciar el juego crítico que realiza la escritora en los textos trabajados. En el segundo, la investigación de las representaciones familiares se centra en la figura del padre y la discusión sobre la palabra del mismo. Para tal efecto, pongo en diálogo el video documental que ata la figura de un vagabundo con el dictador y el libro homónimo, *El padre mío* (1989) que rescata la voz del personaje marginal. El uso de fuentes audiovisuales me permite hablar de *archivo interfecto* que consiste en la manipulación del material en función del nuevo texto. En el caso del documental, el cuerpo del archivo es tomado y resituado para hablar de la exclusión social del modelo impuesto por Augusto Pinochet. Diferente es el caso de *Crónica del sufragio femenino en Chile* que analizo en el tercer capítulo. A través de la crónica Eltit y Rosenfeld trazan una genealogía de las luchas feministas en los albores de la democracia chilena mediante el uso de fuentes visuales y verbales. El recorrido abarca finales del siglo XIX y mediados del XX. El material de archivo es recuperado y puesto en diálogo con la palabra de sus protagonistas. Las fotografías exhiben a las mujeres en diferentes situaciones de la vida privada y pública que permiten discutir los roles

asignados al género. La parte escritural describe el camino transitado y releva los movimientos feministas que lucharon hasta lograr el voto político en 1949.

Similar juego se encuentra en el cuarto capítulo que destaca el papel de las archiveras que tanto la escritora como la fotógrafa Errázuriz llevan a cabo en *El infarto del alma*. El énfasis de esta labor está presente en todo el entramado de la investigación doctoral. Relevo el tránsito de las imágenes y las palabras que forman el álbum de familia de los olvidados chilenos o los chile-nos como menciona Richard a los que quedan fuera del nuevo orden. El contrapunto entre las escrituras y las fotografías evidencia los límites difusos del adentro y el afuera del famoso hospital psiquiátrico Philleppe Pinel de Putaendo.

La presencia del archivo en el trabajo de Diamela Eltit resulta considerablemente más evidente en el documento testimonial *Puño y letra* (2005) estudiado en el quinto capítulo. La autora hilvana diferentes textos entre los que se encuentra el registro del juicio oral al ciudadano chileno Arancibia Clavel acusado de asesinar al matrimonio Prats-Cuthbert en Buenos Aires, el testimonio como asistente y como víctima de la consolidación del gobierno de facto y la carta de Augusto Pinochet al General Prats. El contrapunto entre los discursos y, especialmente, la tensión a la hora de discutir los modelos de familia chilena.

El recorrido que propongo responde a un relevamiento verbal, audiovisual y fotográfico de las artistas por los archivos familiares. Cada una de ellas con su modo de expresión da lugar a un espacio discursivo que se sitúa al borde de cualquier lógica hegemónica. En este plano, Diamela Eltit ubica su producción en los márgenes literarios y abre mediante el fragmento los signos sociales fuertemente codificados para la discusión conjunta.

Capítulo I: Palabras e imágenes. Solidaridad y resistencia.

I.1. En los márgenes teórico-metodológicos.

El presente estudio doctoral se articula sobre la base de tres ejes conceptuales: archivo, familia y cuerpo. Todos ellos están en juego en la producción de Diamela Eltit y su trabajo en colaboración con Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz. Estas nociones se diversifican a su vez en una serie de tramas que complejizan el trabajo escritural y fotográfico: memoria, sujeto, crónica, álbum de familia, literatura y arte.

A lo largo del capítulo desarrollo los ejes vertebradores de mi investigación los cuales articulo, posteriormente, en los determinados textos. El trabajo multidisciplinar que estudio me anima a hablar de márgenes teórico-metodológicos. Es decir, la problemática planteada anteriormente abre un abanico de significaciones,⁶ de allí que enuncie la palabra en plural para patentizar la pluralidad de mi objeto de estudio y los lazos analíticos que trato. Los textos estudiados están en la línea descripta en un inicio que pone en evidencia la complejidad de los mismos al intervenir el trabajo de Diamela Eltit y las colaboraciones con Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz.

Exploro el análisis de la obra artística desde una mirada multidisciplinaria. La fragmentación del archivo, el quiebre narrativo y los modos de representación que ofrecen sus trabajos me obliga a mirar la obra literaria como un hecho artístico en el cual confluyen no sólo elementos lingüísticos sino, además, componentes visuales. Es acá donde el desafío se plantea y solicita un aparato teórico acorde con la necesidad analítica.

David Bordwell plantea que en el proceso interpretativo, el crítico trabaja principalmente como un *artesano*, no como un teórico (1995). Acá encuentro una hebra medular con la categoría de artesano*; el problema que enfrenta al iniciar el análisis de una obra contemporánea

⁶ Hago mención a márgenes en remplazo de marco por desafío que me provoca mi objeto de estudio en el contexto de una tesis doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Resulta cercano postular un borde que un marco que cierra o ciña el análisis de textos multimodales ya que los mismos presentan diferentes aristas para abordar su análisis. En todo caso, para continuar con la línea de la escritora me ubico en los márgenes del marco.

es que el nuevo campo de representación es multidisciplinario. Es decir, l*s productor*s de textos hacen un uso cada vez mayor y deliberado de una gama de modos de representación y comunicación que coexisten dentro de un texto. Por este motivo, las herramientas que le proporciona su propio campo de acción le son insuficientes, necesita la solidaridad de otras disciplinas: el cine, la música, la matemática, la filosofía, las artes plásticas, la lingüística, la historia, sociología el psicoanálisis, la antropología, por nombrar sólo las más recurrentes.

Reconozco la existencia de obras anteriores que presentan dicha confluencia. Escritores como Julio Cortázar, Manuel Puig, César Vallejo, por nombrar algunos, trabajan en sincronía con otras áreas. En un primer momento, inicio desde mi campo del saber, la literatura y, reconozco la necesidad de expansión sobre el hecho artístico, que se me presenta como un reto.

Mi trabajo está contenido desde una perspectiva semiótica-pragmática y, específicamente, elijo la línea analítica de la escuela anglosajona de Charles Peirce y sus derivaciones posteriores. La semiótica como instrumento de las ciencias aporta fundamentos para abordar la complejidad planteada previamente. De esta manera, entiendo la obra artística como un signo cultural ubicado en un tiempo y en un espacio. Así, signo “es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, más desarrollado” (Peirce, 1974: 22). Es decir, a este proceso en el que algo funciona como signo se lo denomina semiosis infinita y se lo nombra triádico porque está conformado por tres signos: lo que se formaliza como signo (lingüístico o no lingüístico), aquello a que el signo alude de la realidad representada, y el efecto que produce en determinado interpretante que es el que interpreta y constituye al signo y lo remite a una realidad representada en él, a un contexto. Además el interpretante a su vez es reinterpretado y le es asignado entidad sígnica por otro interpretante que pone en juego los contextos de interpretante uno y dos (Peirce, 1974

y Morris, 1985). Así, escribir y leer son ambos actos productores de signos: escribir es el acto de producir signos *exteriormente visibles y comunicables*, leer es el acto de producir signos *interiormente perceptibles y no comunicables* (Gunther, Leite-Garcia y Van Leeuwen, 1997: 389). Por lo tanto, la lectura es activa, transformativa / dora, lo mismo que la escritura. Ambas están ceñidas por los medios disponibles para producir signos y por las restricciones del alcance de la acción de l*s lector*s en su reconstrucción semiótica activa de todos los sistemas de signos en el entorno. Además, el espacio textual múltiple me permite incorporar el concepto de intertextualidad que concibe Julia Kristeva a partir de su análisis de Mijaíl Bajtin.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción intersubjetividad se instala el de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, doble. (Kristeva, 1997: 3)

La perspectiva semiótica es pertinente en mi análisis ya que me brinda herramientas para abordar la complejidad de mi objeto de estudio y, además, la arquitectura peirceana es la base con la que Armando Silva analiza la imagen visual. El investigador colombiano se sirve del signo triádico para evidenciar la construcción de una mirada y los modos de ver con el que emprendo el análisis de las imágenes fotográficas. Identifica en el proceso fotográfico tres pasos que relaciona con Charles Peirce: su fuente física, la imagen fotográfica y su observado. Existe entre estos una relación de interdependencia con los pasos precedentes. Es decir, no se halla un observador si no hay, previamente, un objeto en que posar la mirada y, en consecuencia, la ignorancia de la fuente física. Evita, con esta dinámica, definir la fotografía como copia o reproducción, la desliga completamente del referente de algo y destaca el proceso indicial de la misma con su propia creación. De esta manera, la reflexión sobre el proceso que va desde la impresión del material fotosensible hasta la

imagen mental del observador lo orienta hacia la relación con la lógica peirceana.

Un signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar un Tercero, llamado su Interpretante, a asumir con su Objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto. (Peirce, 1974: 45)

Armando Silva entiende la fotografía como índice y la asocia a lo que Peirce denomina, Segundo u Objeto. Es decir, el signo como representación, perteneciente a una categoría lógica, puede ser una precisión de la terceridad. Eso que representa es su objeto, lo que transmite su significado y la idea que origina su Interpretante.⁷ Según el investigador americano, un índice o sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en ser un segundo individual. Es decir, cualquier cosa que llame nuestra atención es un índice.⁸ Esta capacidad de los signos es retomada más adelante en el análisis de la fotografía al entender esta como máscara. Las reflexiones sobre la imagen y la palabra me permiten pensar el lugar del archivo en la comunidad contemporánea. Muchos autores revisan este tema desde diferentes disciplinas pero, seguramente, las consideraciones más relevantes son las de los filósofos, Michel Foucault y Jacques Derrida. En mi investigación sus aportes son primordiales para el abordaje del archivo y de sus trabajos seminales surgen otros autores relevantes para mi trabajo como son Miguel Morey, Jorge Blasco Gallardo, Gema Colesanti y Montserrat Soto.

⁷ Más entrados en el análisis de los capítulos III y IV desarrollo como la fotografía entendida como máscara, también es de carácter indicial; al igual que la pose definida como ritual tiene un esta capacidad deíctica.

⁸ Peirce da el ejemplo de un hombre gritando en la calles anunciando cuidado, ese llamado es el índice que responde o señala que algo está en una situación de riesgo. Ver: Peirce, 1974.

El archivo. Lugares y soportes de la memoria

Uno de los puntos que me interesa destacar de las meditaciones de Foucault sobre el archivo es su analogía con la biblioteca ya que en esta reconoce un orden jerárquico en su organización; hecho contrario al archivo el cual invita a un recorrido más anárquico. Morey menciona al hablar del filósofo que su propuesta al fin y al cabo es un modo de lectura diferente en función de una práctica archivística, “de lector archivero” (Morey, 2006: 18). En sintonía con la propuesta de Diamela Eltit puedo hablar de una escritora archivera y de una lectura creativa sobre otros textos que la autora invita a participar dentro del espacio literario. La revisión postula un recorrido a contrapelo de la historia, siguiendo las observaciones de Nelly Richard.

El filósofo francés Jacques Derrida realiza la reflexión del archivo a partir de su etimología la cual es valiosa para el análisis ya que resalta el valor del mismo en la comunidad.

Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar. Arkhé, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado -principio nomológico. (Derrida, 1994)

Derrida advierte la importancia del archivo en la cultura, resalta el modo en que éste es comienzo y mandato y refuerza su vínculo con el orden social. A su vez la RAE presenta nueve acepciones de archivo entre las que persiste la idea de “conjunto ordenado de información” (diccionario de la RAE: en línea). Además, está presente el sentido de lugar físico donde se “custodian” documentos. Este punto es importante en relación con la tarea de exhumación del archivo que desarrollo a lo largo de investigación. Tanto el filósofo como el diccionario de la RAE

contemplan la acepción de lugar con el matiz de espacio que necesita ser custodiado. Derrida analiza la condición de resguardar diversos documentos para evitar su desaparición, hecho que genera, según el filósofo, una paradoja. Determinado documento es sacado de circulación para evitar ser olvidado, para alejarlo de la muerte. El trabajo de algunos artistas contemporáneos es precisamente exponer el archivo. En relación con esta definición, Gemma Colesanti y Montserrat Soto agregan que los archivos son “también los lugares y soportes de registro de cualquier tipo de testimonio.” Mediante la idea de “archivo de archivos” la historiadora y la artista visual destacan el lugar donde están “escritos” los archivos, por este motivo, las fuentes son un punto de búsqueda para ambas. La distinción que realizan está asociada al tipo de memoria que se postula a través del acto de archivar.⁹ Por este motivo, en el capítulo III modulo esta mirada sobre el archivo con la genealogía de las luchas feministas en Chile. En la crónica realizada por Eltit y Rosenfeld observo el recorte vinculado con la historia de la emancipación femenina y su lucha por el voto político. En su estudio sobre la genealogía y Nietzsche reconoce “la historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario [...] intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan” (citado en Foucault, 2007: 67-68). Específicamente desarrollo la genealogía en la crónica por ser la herramienta más pertinente para mi análisis y la más acorde a la problemática planteada por las autoras.

Por su parte, los estudios de Jorge Blasco Gallardo (2002) versan sobre la posibilidad de re-pensar el uso del archivo a través de la práctica artística. Introduce el término de *archivo expuesto* para distinguir este

⁹ “Archivo de archivos” (1998-2006) es la exposición de la artista catalana Montserrat Soto. El proyecto tiene un primer momento de investigación realizado en colaboración con la historiadora italiana Gemma Colesanti. El trabajo tiene como finalidad reinterpretar las huellas de la memoria postulando la misma como acto y como creación. Distingue siete tipos de memoria relacionada con los modos de archivar. Además, reconocen de que manera las nuevas tecnologías cambian el modo de archivar. Las diferentes tipos de memorias reconocidas por el equipo son: memoria objetual, memoria necrológica, memoria de las fuentes documentales, memoria oral, memoria biológica, memoria del universo. Cada una de ellas responde a una experiencia de registro que “formatea” una tipología de memoria. Ver: Colesanti y Soto (2006) y Soto (2006).

uso como un gesto de archivero o coleccionista. Me parece brillante la observación porque ilustra la situación de artistas contemporáneos que trabajan interviniendo el archivo.

Si la imagen fotográfica individual, construida a partir de un objeto o imagen artísticas, ha educado la mirada del “espectador” durante un siglo, también había de darse un desplazamiento hacia el archivo, similar al de la propaganda, en el seno de la historia siempre cercana al poder y a la política y, por lo tanto, a la necesidad de definir un “punto de vista” sobre la realidad y la identidad artística. (Blasco Gallardo, 2002: 56)

La revisión que demanda Blasco Gallardo sobre el documento de archivo es precisamente, el trabajo que realiza Diamela Eltit. Es decir, la búsqueda de ese material, la manipulación del mismo y el diálogo final que establece con el discurso literario discute los modos de ver y el “punto de vista” del archivo. Además, los textos seleccionados reflexionan sobre la centralidad del logos, la construcción de la familia y la mujer en la sociedad chilena contemporánea. Estos temas coexisten dentro de las obras con los diferentes tipos de archivos caros a mi análisis y que me obligan a desentramar el contrapunto que generan.

Para reconocer los diferentes tipos de archivo utilizo la discriminación realizada por Colesanti y Soto (2006). Las autoras deslindan siete clases de archivo para una mejor perspectiva de “las fuentes” escogidas: Archivos de las nuevas tecnologías (fotografía, video, cine y red), archivo del universo (archivo geológico y archivo planetario), archivo de la memoria oral (comunidad con transmisión oral, archivo de la esclavitud y fuentes orales en circunstancias de opresión y guerra), archivo de diferentes tipos de escritura (dibujos prehistóricos, tablas de Elba, quipus y archivos documentales), archivos necrológicos, archivo objetual y archivo biológico (archivo genético y memoria cerebral). La pormenorizada discriminación se realiza sobre el amplio espectro de las fuentes.

El cuerpo como archivo

En la línea trabajada me interesa destacar el cuerpo como archivo y el archivo como cuerpo. En mi investigación este es un punto álgido ya que el trabajo de Eltit en el corpus presentado se realiza teniendo en cuenta la siguiente conmutación: el archivo como cuerpo y, a su vez, el cuerpo como archivo. Es decir, el material recuperado posee una morfología que permite su reconocimiento y manipulación. Mientras que el cuerpo adquiere calidad de archivo de acuerdo con su organización y el “punto de vista” con el que se tome. En este último punto, los aportes de Michel Foucault, Jacques Derrida y Judith Butler resultan relevantes para el análisis de las gramáticas corporales como es posible ver en los capítulos pertinentes. La propia escritora chilena reconoce el peso del cuerpo en su trabajo donde este es tomado desde diferentes espacios textuales.

Pienso el cuerpo siempre, no el mío, sino los cuerpos de escrituras y sus finos dilemas y en los campos simbólicos sigo absorta en pensar los cuerpos familiares y allí me he detenido en la relación madre e hija y su gramática social. (Ver Anexo Verbal)

De esta manera, la gramática familiar es intervenida desde el primer trabajo que comprende el presente estudio doctoral. En *El padre mío* (1985) las autoras cruzan las voces de los excluidos sociales con la imagen del dictador y la voz y rostro del vagabundo. La cinta de archivo recupera un acto oficial en conmemoración del aniversario del 11 de septiembre. Analizo los modos en que Eltit y Rosenfeld articulan el archivo de nuevas tecnologías en el audiovisual accionando directamente sobre el cuerpo del archivo.

En el libro homónimo, la escritora deslinda de la grabación la voz del Padre mío (nombre del *homeless*) y da valor testimonial al registro, así, el documento resulta un síntoma de una época lo que permite hablar del cuerpo barroco. Como desarrollo en el capítulo II, la voz del esquizofrénico es la metáfora de un país hundido por el atropello

pinochetista. El testimonio pasa a ser un archivo de la memoria oral y a su vez de los diferentes tipos de escritura al trazar por escrito la oralidad del loco.

El trabajo conjunto entre Eltit y Rosenfeld sobre la genealogía de la lucha feminista en Chile se hace carne en *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b). Las artistas elaboran una investigación que las lleva a la búsqueda de archivos gráficos, periódicos de la época y entrevistas a las protagonistas del cambio. El diseño del libro propone una lectura reflexiva sobre el lugar de la mujer en la sociedad en los albores de la transición chilena. Se ponen en juego la economía política del cuerpo relacionado en el caso trabajado con la distribución social del trabajo. Las artistas incluyen el archivo de nuevas tecnología, de la memoria oral y de diferentes tipos de escritura.

En *El infarto del alma* la escritora se suma al proyecto de la fotógrafa Paz Errázuriz y, a modo de archivistas, confeccionan un libro que puede leerse como un álbum de familia. En el tramado de la obra, palabra e imagen tejen un contrapunto que me permite leer este objeto libro de esta manera. El propio diseño de la obra genera un espacio compartido. Las parejas de internos que retrata Errázuriz dialogan con la palabra de la Eltit cronista, narradora, testigo y mamá. Por este motivo reconozco la presencia del archivo de nueva tecnología y de la memoria oral. El gesto político de las autoras es dar visibilidad al cuerpo del loco. Cada par habla de la desidia, del desamparo, del abandono y la exclusión pero también hablan de los afectos, de la solidaridad y del cuidado mutuo.

Puño y letra (2005) se nutre de diversas fuentes documentales que pasan principalmente por el cuerpo. En él se debate el cuerpo como archivo y el archivo como cuerpo y dan testimonio de la mecánica del horror mientras repasa el lugar de las mujeres en la construcción de la memoria familiar. Principalmente, están presentes archivos de la memoria oral y de diferentes tipos de escritura.

Los debates sobre la relevancia de un discurso sobre otro y viceversa no son el eje de mi análisis. En esta instancia, trabajo desde la tensión provocada entre los diversos tipos de archivos y su pertinencia con los textos seleccionados. Con el presupuesto de que los diferentes códigos son solidarios a la hora de poner en conflicto el sistema social. Por este motivo, al leer el contrapunto que se teje entre la palabra y la imagen, hablo de la problematización de la familia a través del álbum por ejemplo en el caso de *El infarto del alma*. En uno de los fragmentos que componen del ensayo fotográfico Diamela Eltit habla de “familia de locos”, de esta manera, la visualidad es nombrada y entramos a la discursividad.

La familia y sus confecciones: La línea sanguínea

El antropólogo francés, Claude Lévi-Strauss afirma que “la vida familiar está presente en prácticamente todas las sociedades humanas” (Lévi-Strauss, 1984: 9). Desde una perspectiva amplia, se define a la familia como un grupo de personas unidas entre sí (mediante el matrimonio y la filiación). Es decir, por un lado se establece una alianza a través del matrimonio y, por otro, una filiación dada por los hijos. Esta unión presupone la presencia de un sexo masculino y otro femenino dentro del esquema heteronormativo. Elizabeth Roudinesco reflexiona sobre los enfoques aptos a la hora de abordar el *fenómeno familiar*.

El primero, sociológico, histórico o psicoanalítico, privilegia el estudio vertical de las filiaciones y generaciones insistiendo en las continuidades o distorsiones entre los padres y los hijos, así como en la transmisión de saberes y actitudes, heredados de un generación a otra. El segundo, más antropológico, se ocupa sobre todo de la descripción horizontal, estructural o comparativa de las alianzas, y subraya que cada familia proviene siempre de la unión – y por lo tanto de la fragmentación- de otras dos. (Roudinesco, 2004: 14-15)

De esta manera la autora utiliza la palabra familia desde el enfoque sociológico, histórico o psicoanalítico y, menciona parentesco para el segundo enfoque. Para mi análisis tomo ambos aspectos debido a la complejidad del mismo y a la rearticulación que observamos en mi objeto de estudio. Me interesa señalar la estructura vertical que reconoce en la conformación de la familia. Punto central de discusión en los textos seleccionados.

Ana Amado y Nora Domínguez son dos arduas investigadoras en el área de las representaciones familiares en el cine y la literatura latinoamericana. En su obra, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004) observan la recurrencia de la familia y sus disfunciones en las ficciones fundadoras de Occidente. Reflexionan, además, sobre la manera en que diferentes expresiones artísticas interrogan estas representaciones. Retoman la idea de lazo en su doble acepción, como vínculo y separación. Es decir, a partir de que el sujeto se construye en una determinada familia o comunidad, entabla un lazo que lo inscribe en un grupo concreto y, a su vez, lo separa. Esta idea está presente en la acepción que trabaja Silva al entender la familia como un sujeto colectivo. Ese es el doble juego que Manuel Ángel Vázquez Medel identifica en la configuración de la subjetividad del sujeto.

Es nuestro estar-en-el-mundo (in-der-Welt Sein) el que construye nuestro yo, el que nos hace sentirnos sujetos, en una doble sujeción: como amarre o anclaje con una realidad que se nos da construida en la palabra y que reconstruimos continuamente, y a la vez como soporte de todas las modalizaciones que nos tienen como centro. (Vázquez Medel, 1994: 95)

Las afirmaciones del crítico son sostenidas también por Judith Butler; la investigadora pone de manifiesto la paradoja del sujeto en la desarticulación de las representaciones de género. El sujeto para que exista debe ser inteligible por lo que reflexiona sobre los límites jurídicos del mismo. El propio sistema produce y reproduce nociones jurídicas, dirá

la investigadora, en términos negativos, es decir, “mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la ‘protección’ de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de elección” (Butler, 2005: 47). De allí que cuando menciono a la familia como un sujeto colectivo destaco la pertenencia a un determinado grupo social y, como bien explica Butler, a la limitación, reglamentación y control que determina dicha pertenencia. Judith Butler discute las representaciones de género y su reflexión se hace extensiva a la construcción de la familia. La investigadora norteamericana habla de heteronormatividad. Punto que desarrollo en los capítulos dedicado a la familia, a los integrantes de la misma (padre, madre e hija) y a la ruptura del contrato social en *El infarto del alma*, *Crónica del sufragio femenino en Chile* y *Puño y Letra*. En este sentido, retomo las afirmaciones de Amado y Domínguez quienes reconocen la familia como una categoría a un mismo tiempo discursiva, cultural, social y teórica.

Sujeción o “atadura” que de antemano nos convierte –en simultáneo o por turno generacional –en víctimas y verdugos, en partícipes de escenas decisivas de la novela familiar que a pesar de todo construimos, cualquiera sea nuestra posición en ella, a través de las acciones más banales o más tortuosas ejecutadas en la domesticidad de la vida cotidiana. (Amado y Domínguez: 2004: 14)

Desde la literatura, me parece relevante el aspecto familiar que destacan las escritoras ya que, siguiendo a Margarita Saona, desde la segunda mitad del siglo xx, la presencia de la familia en la novela latinoamericana ha sido recurrente y significativa. A pesar que la investigación de Saona se circunscribe a la novela, veo pertinente su aporte; puesto que en que los textos que integran el corpus de mi tesis, la familia tiene un protagonismo significativo. En el segundo capítulo trabajo la construcción de la imagen del padre, en el tercero los lugares de la mujer (madre y/o emancipada), en el cuarto abordo la problemática

de la familia y en el quinto capítulo, nuevamente, analizo el lugar de las mujeres en la escena familiar y su relevancia a la hora de construir la memoria colectiva a través del archivo.

La configuración de la familia que se crea en la novela funciona como imagen especular del sujeto. Pero en esa construcción de la familia no vemos sólo al sujeto. Vemos también una imagen de la nación: en estas novelas, la familia constituye la fundación y el eclipse de la nación, la familia define la ciudadanía, o la familia se reconstruye en los márgenes de una nación que la hostiliza. (Saona, 2004: 12)

Por este motivo, la búsqueda de un otro está patente en la obra. En ese debate se delimita la figura del otro. De esta manera trabajamos la categoría de la otredad. Para definirla, tomamos los aportes de Derrida quien al iniciar sus reflexiones sobre una lengua única, en el *Monolingüismo del otro* (1997), propone dos proposiciones:

- 1) Nunca se habla más que una sola lengua.
- 2) Nunca se habla una sola lengua, o más bien no hay idioma puro.

Este juego verbal genera una paradoja que apunta a la presencia de otras lenguas en el idioma. El uno de la monolingua, menciona Derrida, no es una identidad aritmética, ni una identidad a secas. Pone en discusión el término lengua materna, afirma el filósofo, nunca es natural, ni propia ni habitable. El extrañamiento sobre lo propio es lo que le permite hablar de otredad. Es decir, que la lengua que habla, siguiendo a Derrida, siempre vuelve al otro, es disimétricamente, del otro. Venido del otro, permanece en el otro, vuelve al otro. Esta reflexión me permite estudiar la construcción de la subjetividad del alienado y la búsqueda permanente, como dice Eltit en *El Infarto del alma*, del “deseo siamés”. En este sentido, Idelver Avelar (2000) reconoce en las literaturas postdictatoriales una alegoría de la “derrota” y evidencia en esta la presencia de un *otro* familiar.

Este “hablar otro” no se entiende aquí sólo como una mera búsqueda de formas alternativas de habla, sino también el hablar del otro (en el doble sentido del genitivo), de responder a la llamada del otro. (En) la literatura postdictatorial habla al (el) otro. La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se destierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada “progreso”. Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen. (Avelar, 2000: 316)

En este punto de reflexión, me interesa regresar al archivo y, especialmente, pensar el lugar de las nuevas tecnologías y su papel del recuerdo. En su ensayo *Sobre la fotografía* (2008), Susana Sontag, reflexiona sobre el valor social de la fotografía y discute la afirmación de Prust al mencionarla como instrumento de la memoria. La escritora, de manera muy lúcida, la identifica como la invención de la misma. Es decir, la fotografía se convierte en invención de la memoria, en creación de un registro. Miguel Morey¹⁰ reflexiona sobre el papel del archivo en la cultura contemporánea. Sus elucubraciones parten de la confrontación que realiza Michel Foucault entre este y la biblioteca. Una de las conclusiones más relevantes es la idea de entender el archivo como otro modo de leer. En relación con el objeto de estudio, el doble juego que plantean las autoras al batir palabra e imagen, es proponer otro modo de leer. Por este motivo, Sontag reconoce el vínculo entre la fotografía y la familia. Esta última insiste en conservar a través de la imagen la vida familiar.

¹⁰ Me parece pertinente la lectura de Morey sobre el archivo en la medida que la asocio con el trabajo sobre el álbum de familia. El investigador basa su ponencia sobre las elucubraciones de Michel Foucault y su mirada filosófica sobre el archivo al oponerlo con la de biblioteca. Otro referente importante en la reflexión es Derrida y su famosa conferencia *Mal de archivo*. Es relevante su aporte al considerar el archivo como memoria y destrucción: “Y aquello dispuesto al archivo no es algo distinto a lo expuesto a la destrucción, en verdad, aquello que es amenazado con ser destruido introduce ‘a priori’ el olvido y entonces lo archivable en el corazón del monumento”. Ver: Morey (2006), “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo” en *Registros Imposibles: El mal de archivo*, XII Jornadas de Estudio de la imagen, Madrid, Estudios Gráficos Europeos. pp. 15-29

La fotografía se convierte en un rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empiezan a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpa de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. (Sontag, 2008: 18-19)

Crónica del sufragio femenino en Chile presenta en su contratapa, por ejemplo, una lista de los archivos personales y públicos de donde se nutre Lotty Rosenfeld para preparar el material que repasa las luchas de la mujer chilena. Las primeras fotografías son extraídas de álbumes familiares que escenifica la vida familiar. *El infarto del alma*, por su parte, parodia el género a través del diseño del libro y la teatralidad de la pose. En líneas generales, los bautismos, las bodas, las vacaciones, entre otros eventos son inmortalizados para la construcción de una memoria familiar a través de la fotografía. Silva reconoce en el álbum la propiedad ritual y por lo tanto, memoria. Advierte que ésta no es aleatoria sino selectiva. La familia construye una memoria colectiva y, como consecuencia, un olvido. Es decir, deja de lado los eventos que no desea recordar o ver. Sandra Lorenzano afirma que no es la memoria familiar la que presenta *El Infarto del alma*, sino la memoria de las cancelaciones sociales. Comparto en parte tal afirmación, además, reconozco una fuerte intención de construir una memoria familiar basada precisamente en las cancelaciones que ella misma menciona.

El álbum como residuo, como pedazo de cuerpo, como archivo de sustancias comestibles y de objetos emblemáticos; o bien como maquillaje, cortes de tijera, descabezamientos o disfraces, corre parejo con la construcción de la percepción del cuerpo y de sus evocaciones. Es parte de la identidad de la tribu. (Silva, 1998: 80-81)

Como bien afirma Silva el álbum es el cuerpo donde la familia re- escribe lo que él llama la comedia familiar. Dentro de su exhaustivo trabajo, identifica pocos y remotos casos donde el álbum de familia posea hechos tristes.¹¹ La exclusión forma parte de los olvidos que menciono anteriormente. El álbum como memoria y olvido. Cabe preguntarse qué o quiénes forman parte de las omisiones del álbum de familia y por qué. Continuando la línea de Amado y Domínguez, ambas investigadoras reconocen la importancia de la familia en la etapa fundacional de los Estados nacionales por lo que el diseño de la misma supone un modelo de nación. Es posible extrapolar la reflexión a las representaciones familiares presentes en los textos visuales y verbales seleccionados.

Para el análisis de la fotografía trabajo, además, los aportes teóricos de Walter Benjamin. Las reflexiones sobre la visión, especialmente, la idea de que ésta se construye históricamente y postula un *régimen de visión*. Es decir, un paradigma de visión condicionado por coordenadas de tiempo y espacio. Un “modo de ver” asociado a un aprendizaje determinado. Por este motivo, tanto la crónica como el álbum de familia construyen un modo de ver y, en estos casos, me permite pensar el por qué de la selección de fotografías y el para qué de la propuesta de las autoras. Las investigaciones realizadas por Hernández Navarro son valiosas a la hora de estudiar específicamente las imágenes del álbum de Eltit y Errázuriz. El autor murciano toma las líneas de análisis de Benjamin, reflexiona sobre la época contemporánea y postula un régimen escópico.¹²

Un régimen escópico, pues, sería mucho más que un modo de representación o un manera de comprensión. Ha de ser entendido como el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos,

¹¹ Armando Silva realizó un trabajo de campo por las principales ciudades de Colombia e identifico en la primera mitad del siglo XX álbumes familiares con fotografías de muertos o ceremonias fúnebres que no encuentra en libros más actuales.

¹² Este término es puesto en circulación por el crítico cultural y profesor Martin Jay en el marco del encuentro *Vision and Visuality* organizado por Hal Foster en 1897.

prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado. Para entender lo que significa un régimen escópico, habría que atender, como ha intuido Mitchell, no sólo a la “construcción social de lo visual”, es decir, a la manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época, responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la “construcción visual de lo social”, al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. (Hernández Navarro, 2007: 48)

Identifica, de esta manera, tres estrategias de ceguera, es decir, modos alternativos a la hegemonía de lo visible y el *ocularcentrismo de la Modernidad*.¹³ Es decir, cuando menciono un régimen de visión de la contemporaneidad estoy hablando de la indigestión visual que señalo en un inicio y del panóptico trabajado por Michel Foucault. Entiendo, siguiendo al filósofo francés, panóptico “como un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 2009: 204). La primera de las estrategias de Hernández Navarro distingue la “reducción y adelgazamiento” de lo que hay que ver en donde destaca el uso de monocromías y la disminución de la obra en los trabajos visuales de los artistas. La segunda presenta la ocultación del objeto de arte a través del velo o la tachadura y, una tercera y última, habla de la desmaterialización literal del trabajo.

La primera de las estrategias de ceguera reconocidas por Hernández Navarro es la que identifico en la propuesta de las artistas al trabajar las imágenes en blanco y negro y, en el caso de *El infarto del alma*, centrar la atención en las parejas de enamorados como desarrollo en el capítulo correspondiente. Por otro lado, el motivo elegido para las fotografías en *Crónica del sufragio femenino en Chile* es la mujer chilena desde las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del XX. Lotty Rosenfeld es la encargada de rastrear los archivos visuales tanto en el

¹³ Miguel Ángel Hernández Navarro desarrolla los regímenes de la visión de la Modernidad en donde reconoce un régimen de luz y su contrafigura un régimen de sombras a la vez que destaca el consumo visual que implica la sociedad del espectáculo y la vigilancia (panóptico) como premisas para adormecer la visión. Para profundizar véase: Debord (2009), Benjamin (2008) y Hernández Navarro (2007).

ámbito privado como público. De esta manera, un desfile de imágenes femeninas aparece en la crónica de las autoras. En ambos casos está presente la monocromía y la composición, en el segundo me permiten ubicar la propuesta artística dentro de una de estas estrategias de ceguera mencionadas por Hernández Navarro.

La foto, pues es también un índice, como la marca del dedo en que se imprime la huella para identificarnos. Índice del representado, pero también de quien produjo la representación. Se puede decir que el dedo no soy yo, pero me conecta por alguna razón conmigo, con mi persona y mi personalidad hasta producirse la exacta metonimia: el dedo soy yo. Al revés también es válido. La foto no soy yo, ni siquiera es mi dedo índice, pero al igual que este último, como una flecha que marca una dirección, me indica, me señala, me da cuerpo simbólico. (Silva, 1998: 88)

De esta manera, me interesa destacar la acción política y estética de Eltit, y de sus compañeras ya que rescatan del silencio los cuerpos en lucha de los excluidos del sistema. Tanto en el video documental como en la crónica y el álbum las imágenes se muestran sin la pretensión de exhibicionismo aunque, como advierte Silva, la fotografía no pierde su valor deíctico y existe voluntad en los cuerpos de ser vistos. L*s lector*s/espectador*s no pueden escapar a esos cuerpos que se cruzan en la lectura de los textos. Además, en la línea familiar de mi recorte, la construcción de una memoria a través de retazos de archivos (visuales y verbales), presupone, siguiendo al investigador colombiano, una intención de salvaguardar una determinada imagen/memoria. Los textos seleccionados subvierten un orden social establecido y mediante su régimen de resistencia proponen una manera de leer y escuchar el archivo.

I.2. El problema de l*s investigador*s-lector*s de Diamela Eltit

“El lector (ideal) al que aspiro es más problemático, con baches, dudas, un lector más bien cruzado por incertidumbres. Y allí el margen, los múltiples márgenes posibles marcan, entre otras cosas, el placer y la felicidad, pero además el disturbio y la crisis.”

Diamela Eltit, *Errante Errática*

Decido iniciar este apartado de mi investigación dedicado al estado de la cuestión o del arte con una cita de la autora sobre su visión acerca del lector ideal de su trabajo. La razón de mi elección es debida a la estrecha relación que existe, a mi entender, entre el investigador y su objeto de estudio. Estos como lector*s, inicialmente, han sabido percibir los múltiples márgenes en los que se desenvuelve Diamela Eltit a lo largo de su trabajo. A su vez, la operación de análisis e investigación lleva a plantear los baches, las dudas y las incertidumbres planteadas por la autora. Punto crucial en mi trabajo ya que como lo exige el género tesis debo afrontar mi labor con más certezas que dudas, pero con la escritura eltiana pasa lo contrario. Es decir, la duda epistemológica debe ser precisamente la brújula en el océano de significaciones planteado por la escritora. En palabras de Nelly Richard: “Este tránsito retrata un lector de la crisis, que emerge de la fractura de los sistemas de categorización e interpretación universales. Un lector en crisis, desajustado y sin coordenadas firme de identidad. Y un lector que pone en crisis: es decir, un lector que hace del conflicto su repertorio de intervenciones semiótico-discursivas.” (Richard, 1993: 42-43) ¿Cuál sería entonces el trabajo del científico en este caso particular cuando la misma trama expuesta por la autora es el desmontaje de una experiencia con la palabra?

En el presente apartado doy cuenta del panorama crítico entorno a la obra de Diamela Eltit que recogen alguno de los márgenes que la escritora pone en cuestión, especialmente, aquellos que abordan su

trabajo multidisciplinario. Existe mucho material escrito sobre su escritura en los ambientes académicos y editoriales. Por esta razón y para delimitar los cauces hermenéuticos, me parece pertinente distinguir, siguiendo a Auli Leskinen (2007), aquellos que afrontan su fase audiovisual y performativa y la Eltit narradora haciendo la salvedad de que mucho de su experiencia primigenia en las artes visuales siguen presentes en sus novelas.¹⁴

Desde sus inicios en el grupo CADA (Colectivo acciones de Arte) y previamente en el Grupo Experimental Artaud (Neustadt, 2001),¹⁵ su labor se tiñe de la plasticidad para combinar diferentes discursos y disciplinas. La sociología, psicología, la filosofía, la historia del arte, el arte entre otras disciplinas son las fuentes de su trabajo performativo y escritural. Por esta razón, desde diferentes lugares y posiciones la obra de Eltit es analizada. Sin embargo, esta faceta inicial audiovisual-performativa no es tan considerada por la recepción crítica que se concentra en su obra narrativa. Un ejemplo de esto es el video performance *Zonas de dolor I* (1979) realizado en el arrabal santiaguino. En este Eltit lee trozos de su primera novela, *Lumpérica* (1983) en un prostíbulo de la ciudad. En esta etapa trabaja el cuerpo como “campo de significación biográfica” y social (Mosquera, 200: 296). Para ello fragmenta su propio cuerpo al auto infringir cortes en sus brazos y proyecta su rostro en las paredes del prostíbulo. La primera edición de la novela presenta el registro fotográfico de la mencionada *performance*.¹⁶ La crítica en su mayoría

¹⁴ Por otra parte, cabe destacar su trabajo como crítica literaria, profesora universitaria y columnista itinerante en el periódico chileno *The Clinic*. Su compromiso con la palabra la convierte en una escritora ardua y rica en aristas que complejiza la tarea crítica sobre su persona.

¹⁵ El Grupo Experimental Artaud dirigido por el poeta y académico chileno Ronald Kay trabajaba sobre la puesta en escena de obras del poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director de teatro y actor francés Antonin Artaud (1896-1948). Las dinámicas del grupo se llevaron a cabo durante los años 1974-1975 y en las que participa Diamela Eltit en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Chile. Parte de este grupo resulta el germen del Colectivo Arte de Acción que es analizado en el siguiente capítulo. Ver: Neustadt (2001) y Morales (1998).

¹⁶ Raquel Olea presenta una interesante mirada sobre la novela *Lumpérica*. En su trabajo examina el juego verbal y visual del libro y analiza las diferentes ediciones del mismo a veinte y cinco años de su edición. Algunas de sus observaciones apuntan precisamente a la presencia y ausencia del material fotográfico en la novela. Como menciono en el cuerpo de mi tesis el relato conserva en su primera

aborda el trabajo narrativo de Diamela Eltit dejando de lado su inicio a pesar de ser el germen de sus líneas estéticas que prevalecen hasta la actualidad (Leskinen, 2007).

Los autores que relevan esta etapa del arte chileno surgida con el advenimiento de la dictadura son la teórica, crítica y académica francesa nacionalizada chilena Nelly Richard, la crítica chilena Eugenia Brito y Robert Neustadt entre otros.

Richard quien desde el análisis cultural ha iluminado las prácticas artísticas de la Escena de Avanzada, grupo CADA y Eltit; establece las diferencias entre el arte militante de los setenta y ochenta y las nuevas tendencias autoreflexivas que cuestionaban el ejercicio del arte en la escena nacional. Richard desarrolla las líneas subversivas presentes en la política estética de los artistas congregados en lo que la crítica denominó, Escena de Avanzada (1989). En su obra, *Residuos y metáforas* (1998), la crítica desarrolla el lugar de lo fragmentario y de lo residual como metáforas en las prácticas narrativas en busca de un significante que diera cuenta del quiebre de la memoria. Lugar de encuentro con Eugenia Brito quien destaca también la cancelación de un proyecto social y político por la imposición de una cadena de signos vinculados al régimen neoliberal impuesto. En las obras que abordo, este punto es crucial para analizar el documental *El Padre Mío* (1985) y el libro homónimo editado cuatro años más tarde. La propia Nelly Richard analiza el testimonio de *El Padre Mío* y destaca su labor al hablar de una poética testimonial como desarrollo en el capítulo pertinente al texto.

Por su parte, Robert Neustadt (2001) concentra su atención en el grupo CADA y realiza un trabajo profundo de documentación de las actividades realizadas entre los años 1979 y 1985. En éste queda plasmada la política de resistencia de sus integrantes ante la hostilidad de época. Los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl

edición dos fotografías de la *performance* que en posteriores reediciones no están presentes. Ver: Olea (2008) y Mosquera (2006).

Zurita, conformaron el Colectivo Acciones de Arte, CADA, que en palabras de Neustadt “actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen -la esfera social- subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética” (2001: 16).

Me parece importante detenerme en las líneas de resistencia del grupo analizadas por Neustadt ya que son ilustrativas de los planteos estéticos que más adelante desarrollo en la obra de Diamela Eltit y en sus trabajos en colaboración con Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz. En el segundo capítulo retomo más profundamente estas prácticas ampliando la escena política y cultural de la época. Las intervenciones de CADA se realizan en el privilegiado espacio público en donde efectúan cinco acciones de artes y una operación artística en los Estados Unidos de Norteamérica: “Para no morir de hambre en el arte” que consiste en diferentes actividades realizadas durante el año 1979 en Santiago como son la distribución de cien bolsas de medio litro de leche a la comuna la Granja, luego los envases vacíos sirven de soporte para las obras artísticas expuestas en la Galería Centro Imagen. La operación de medio litro de leche hace referencia directa a la política social iniciada por la Unidad Popular, medio litro diario de leche para los niños chilenos, en palabras de Neustadt, la acción de arte pretende “resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende”.¹⁷ “Inversión de escena”, la segunda acción de CADA se lleva a cabo el 17 de octubre de 1979 frente al Museo de Bellas Artes por donde desfilan diez camiones lecheros de la famosa marca chilena, Soprole. Los vehículos se desplazan por la ciudad de Santiago hasta llegar a la puerta de la institución. Neustadt reconoce la afinidad de la acción con la primera del colectivo y recuerda que muchos protagonistas de esas acciones de arte hacen alusión a ambas como “la acción de la leche” (2001: 31). El llamado de atención de diez camiones Soprole advierte un hecho subversivo en un país sitiado por la violencia,

¹⁷ La leche es un elemento omnipresente en esta acción y es analizada en profundidad por Robert Neustadt que reconoce su origen en los tempranos versos de Raúl Zurita (1950), “Para no morir de hambre en el arte” al igual que el trabajo sobre el color blanco como la leche y símbolo de la hoja sin impresión como fue la edición de la revista Hoy. Ver: Brito (1994), Richard (1998) y Neustadt (2001).

la represión y la muerte. Los tanques que usualmente transitan las calles de la ciudad ahora se transforman en camiones lecheros y evidencian los signos comerciales y de consumo (2001). Además, el mismo día cubren el ingreso al Palacio de Bellas Artes con un lienzo blanco bloqueando la entrada por unos momentos. Robert Neustadt reflexiona apoyado en Richard en el doble acto de insurrección contra la institución del museo como autoridad reguladora, primero y como promotora del arte del oficialismo en el contexto dictatorial. La acción de arte expuesta por CADA manifiesta la idea del colectivo del museo en la calle desacralizando los presupuestos institucionalizados del Museo.

La tercera acción de arte, “¡Ay Sudamérica!” consiste en la hazaña de lanzar cuatrocientos mil panfletos desde seis aeroplanos sobre diferentes comunas santiaguinas el 17 de octubre de 1981. Las leyendas expuestas en los papeles sostienen la ideología del colectivo vinculada a la relación vida/arte: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista”, “El trabajo por la ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vive” y “Cuando Usted camina atravesando estos lugares y mira para el cielo y bajo las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: el color piel morena, estatura y lengua y pensamiento” (Neustadt, 2001: 33). El hecho, posee tres abordajes según Robert Neustadt que atienden al contenido textual de los panfletos, el efecto visual y la performance discursiva. Desde esos lugares la lectura que permiten son varias partiendo del posicionamiento del grupo con respecto al arte y a la vida y, además, la interpelación al ciudadano y/o transeúnte que lee la acción. El acto poético llevado a cabo por el grupo da vuelta la escena cotidiana al dejar caer del cielo textos que hacen alusión a darse un lugar en medio de un espacio represivo y sórdido como el Chile de esa época. La disposición de los aviones militares sobre el cielo de Santiago trae reminiscencias al ataque de la Moneda como

advierde Neustadt,¹⁸ sin embargo, la acción subvierte el efecto al lanzar miles de papeles al aire en un contexto convulsionado por la crisis económica y el fin del sueño de los *chicagos boys*.

“No +” (1983-1984), “Residuos americanos” (1983) una instalación realizada en los Estados Unidos en el contexto “In/Out: Four Projects By Chilean Artist” (2001) en el cual también participan otros artistas como Eugenio Dittborn, Juan Downey y Alfredo Jaar y, finalmente, “Viuda” (1985) es la última acción del grupo CADA que en ese entonces sólo cuenta con la participación de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz y *Agrupación Mujeres por la vida* colaboran con el proyecto. A través de la fotografía de una mujer con la leyenda “viuda” se trabaja sobre la ausencia del ser querido. Las demandas de familiares de víctimas desaparecidas se hacen mediante la imagen del familiar desaparecido, la operación “viudas” trabaja a la inversa, mediante la figura femenina que quedaba sola. Eugenia Brito y Sonia Montecino realizan una interesante reflexión sobre el papel de la mujer y los reclamos por sus desaparecidos como el baile de la *cueca sola* donde no sólo se expresa el cuerpo de la mujer sola sino que además con la danza convoca al cuerpo ausente.¹⁹

Ese trabajo realizado colectivamente, sin firmas individuales, fue la primera experiencia de una posibilidad estética en donde la autoría quedaba relegada en aras de una producción establecida en conjunto. Desde luego la urgencia política que recorría esos años –

¹⁸ Tanto Diamela Eltit como Roberto Neustadt resaltan el gesto de osadía de la acción y el permiso conseguido por el grupo para hacer uso de los aviones militares. La carta es redactada por Lotty Rosenfeld que solicita el préstamo en función de una obra de “arte-ecológico”, land art. En palabras de Neustadt: “Para realizar “¡Ay Sudamérica!”, el CADA consiguió el permiso de las autoridades mismas para criticar el autoritarismo. Estéticamente, profundizaron su esfuerzo para desarrollar un lenguaje nuevo contestatario. El arte panfletario ha sido tradicionalmente la estrategia de izquierda ortodoxa y el CADA siempre rechazó el discurso unívoco. La acción ocupó el cielo como soporte, e interpeló a la ciudadanía en masa tanto con la imagen visual del cielo intervenido con aviones y volantes, como con el texto que se publicó en los panfletos. Combinando sus textos políticos con imágenes insólitas, el CADA constituyó un lenguaje político/visual por el cual articuló la fusión de la vida con el arte y la política.” (Neustadt, 2001: 34-35)

¹⁹ Cada una de las acciones de arte son desarrolladas en el siguiente capítulo dedicado al video documental *El Padre Mío* (1985) realizado por la artista visual Lotty Rosenfeld y la escritora Diamela Eltit.

me refiero a los años “duros” de la dictadura militar- volvía conceptualmente indispensable la noción de grupo y la incursión en la práctica colectiva en un momento en que lo colectivo estaba bajo sospecha. (Eltit, 2008: 266)

La autora destaca el valor del trabajo conjunto en el contexto represivo. La presencia de una firma plural protege la entidad de los cuerpos individuales. Así, la experiencia del grupo resulta el inicio de su trabajo en colaboración y el germen de su inclinación hacia lo multidisciplinario.

Una de las características presentes en la labor de CADA es el reciclaje de materiales en sus obras, es decir, el uso rotativo de restos de instalaciones y/o registros de videos insertos en otros trabajos es parte instrumental de su actividad. Esta constante advertida por Robert Neustadt es importante para mi trabajo ya que al analizar el uso del archivo en los diferentes trabajos de Eltit y en colaboración. El tránsito de los documentos y el diálogo que se establece en las obras que comparten son analizadas a lo largo de mi investigación. Además, confecciona un cuadro crítico al reunir en su obra *Cada Día: La creación de un arte social* (2001) los testimonios y entrevistas a los protagonistas de la controversial época incluyendo la visión de los críticos como la propia Nelly Richard, Eugenia Brito, Luz Donoso, Carlos Altamirano, etc.

El crítico y curador de arte Justo Pastor Mellado (2006) elabora las líneas post-dictatoriales en la escena artística chilena y establece categoría vinculadas a las tendencias que tiñen las décadas del sesenta, ochenta y noventa en Chile. En palabras del autor: “[...] he sostenido que la historia plástica chilena se ha desplegado en tres fases: artes de la huella, artes de la excavación y artes de la disposición” (Pastor Mellado, 2006: 121).²⁰ La puesta en crisis es la propuesta neo-vanguardista de la narrativa que se revela a las tradicionales convenciones artísticas. El

²⁰ Los aportes de Pastor Mellados (2006) son importantes ya que profundizan las líneas estéticas que tiñen las distintas épocas de la escena cultural chilena y que sintonizan con la propuesta narrativa de los años ochenta época que incluye las obras mencionadas, el documental y el libro, *El Padre Mío* (1985).

crítico identifica en los años ochenta el arte de la excavación acorde a la estrategia del grupo CADA y a la estética del fragmento de Diamela Eltit. La autora cruza elementos de archivos promoviendo una exhumación del mismo.

Por su parte, Eugenia Brito (1994) traza un mapa de la escena cultural chilena donde destaca la trabajosa tarea de resignificar un espacio otro de los artistas y escritores luego del sisma provocado por la Dictadura de Augusto Pinochet. La crítica chilena se centra en las figuras literarias que realizan la mencionada tarea, sin embargo, es extensible su análisis a las expresiones plásticas contemporáneas. Brito establece las líneas de resistencia y de empoderamiento de los diferentes creadores: el cuestionamiento a la historia de la cultura latinoamericana y chilena, la intervención sobre el significante para sortear la linealidad del discurso hegemónico y la propuesta de un nuevo espacio. Es decir, siguiendo a la autora, la nueva escena se postula como una pregunta, un arte velado y un espacio de consignación. De esta manera, ella despliega el mapa cultural en el cual José Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Marquieira, Diamela Eltit, Antonio Gil, Carmen Berenguer y Gonzalo Muños entre otros interrogaban la cultura, la resistencia absoluta al logocentrismo.

Nuevos lugares; lugares a redefinir: exigencia planteada a los escritores como responsabilidad histórica. La escritura bajo dictadura tendrá ese contexto y esa demanda: dar nombre a las cosas, volver a releer el continente, buscar el lugar desde el no lugar. Salvar la amenaza constante de aniquilación, reducto, ghetto o simplemente rasgo o faceta. (Brito, 1994: 14)

Eugenia Brito en su trabajo *Campos Minados* (1994), destaca la ocupación los lugares periféricos en busca de los chile-nos. De esta exploración surge un término caro a mi investigación que es el eriazó ampliado por la crítica como el terreno sobre el cual se inscribe la

cicatriz fundacional y, de allí, su paralelo con la piel.²¹ Los espacios cuestionados en la obra de Eltit son el lugar de la familia como metáfora de la nación y, concretamente, el rol de la madre en la estructura familiar. El trabajo de la escritora se construye sobre la ruptura de los roles establecidos y, a partir de ahí, el género se convierte en otro espacio de exploración para la autora chilena. Eugenia Brito profundiza en las obras *Lumpérica* (1983) y *Por la Patria* (1986). Por este motivo, desde los estudios de género Mary Green evidencia las problemáticas planteadas en la relación madre e hija a través de los aportes de Luce Irigaray (2008). Además, Green reflexiona sobre la relación entre nación y familia mostrando cómo esta última es un constructo manipulado por los intereses políticos. Aspecto cercano a mi planteo ya que como menciono en páginas precedentes, la novela latinoamericana continúa imaginando la familia como representación de la nación.

Sus textos narrativos ganan el interés de la crítica internacional y la ubican en un lugar paradigmático de las letras chilenas.²² Desde los estudios de género, Eltit ha sido un importante referente. El análisis de su trabajo sigue las huellas del lenguaje fragmentario presente en su labor. Característica entre otras que guía a Juan Carlos Lertora a nominar el trabajo de la autora como una “poética de literatura menor”.²³ El crítico chileno hace extensivo el concepto desarrollado por T. S. Eliot,

²¹ Brito reflexiona sobre la cicatriz como el espacio del re-conocimiento y para ilustrar su punto utiliza el mito de Ulises que para ser identificado recurre a su antigua herida como una prueba ineludible de su identidad. La académica hace la salvedad que en el caso de la mujer la cicatriz ocupa un lugar opuesto al de la palabra, como una errata, arriesga Brito.

²² La paradigmática figura de Diamela Eltit es muchas veces comparada con la de su par chileno, José Donoso. Características comunes unen ambos narradores entre las que destacan los personajes marginales protagonistas de sus textos. Leónidas Morales reconoce el inicio de la novela vanguardista chilena en la obra de María Luisa Bombal, *La última niebla* (1934), periodo que culmina con *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. Según Morales, es la obra capital de las letras chilenas del cual surge un sujeto que pierde el habla y lleva su identidad a un extremo. Mientras reconoce el carácter postmoderno de Eltit ya que su trabajo experimental presenta un sujeto no estático y un narrador libre de ataduras. Ver: Morales (2004b).

²³ El adjetivo “menor” no es peyorativo ni mucho menos, el crítico chileno se apoya en el famoso artículo de T.S. Eliot, *What is minor poetry?* (1944) que más adelante es revisitado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Pour une Littérature Mineure* (1975) y por Louis Renza *A White heron and the Question of Minor Literature* (1984). Ver: Juan Carlos Lértora (1993).

Deleuze y Guattari y Luis Renza a la obra de Diamela Eltit y despliega las características principales del mismo.

La literatura menor busca apoderarse de las prácticas discursivas predominantes en el lenguaje mayor y desplazarse desde ahí para cuestionar sus fundamentos y provocar significativos cambios y quiebres. (Lertora, 1993: 29)

Además, pone de manifiesto el carácter político y el valor colectivo propios de la literatura menor que identifica en la obra de la autora. Es decir, el desplazamiento de los signos, la relación de la escritura con la política y la colectividad son aspectos recurrentes en las obras de la autora. El trabajo de Lértora es fundamental para entender el posicionamiento de Eltit como escritora y el trabajo de desplazamiento de los signos presente es su labor. En este último aspecto, la crítica chilena Nelly Richard explora las torsiones que acontecen en la narrativa de la artista desde su primera novela *Lumpérica* (1983). El trabajo experimental de su inaugural narrativa presenta el germen estético presente hasta en su última obra, *Impuesto a la Carne* (2010).

La ruptura escritural de la obra es uno de los puntos en común de la crítica alrededor de Eltit. Este tema es importante en mi investigación ya que, como mencioné previamente, mi corpus toma la producción menos conocida y/o trabajada de la autora, sola o en colaboración con otros artistas.

L*s autor*s que dialogan en este apartado abordan desde diferentes lugares las obras presentes en el trabajo de investigación. Las observaciones de Lertora proporcionan herramientas para el análisis y dan luz sobre los textos seleccionados. Desarrollo la delimitación de mi campo de trabajo y la justificación de las obras de Eltit. Su trabajo en colaboración y cómo lo tomo ya que tres de las cinco obras que analizo pertenecen a su trabajo en común con Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz.

I.3. Los ríos testimoniales en un mar de novelas

Antes de ingresar de lleno en el análisis de los textos seleccionados hago extensiva la reflexión sobre la problemática planteada en las novelas de la escritora ya que, a pesar de que no forman parte del corpus central de mi investigación al no explicitar la presencia de materiales de archivo, transitan los mismos causes.

Lumpérica (Ornitorrinco, 1983) es la primera novela de Diamela Eltit que aparece en pleno proceso pinochetista y en la que se asiste a la puesta en discurso de la palabra enajenada, maldita, que anula el raciocinio. Exhibe lo peor de la convivencia familiar y social, borra identidades y los colectiviza como un amasijo degradado y degradante. Ya no tienen memoria, profesión, pensamientos, sentimientos. La pérdida de la dignidad tiene el nombre del tirano y el régimen que necesita como todos los déspotas es callar la ciudadanía para sostener con el terror el poder. Por este motivo, la *performance Zonas de dolor* realizada por la escritora presenta partes de la novela donde ella transita espacios y personajes marginales y discute los límites del arte y la vida.

Los escasos personajes, fantasmales, guiñolescos, anónimos siempre, parecen asumir su condición vistiéndose de roles terribles. El «lumpen» habla por la boca de una prostituta ya que junto con el miedo todos están infectados por la culpa. Vemos después aparecer los enfermos mentales, los idiotas, l*s enferm*s, l*s suci*s, l*s desemplead*s en la voz además de una mujer que asume toda la ignominia, la violación, la enfermedad, la locura, el dolor, la culpa. El título posibilita la expansión de lo expresado a toda América latina por la fusión de lumpen (“lumpenproletariat” que en Marx refiere a la parte más pobre del proletariado tan alienado que le es imposible asumir una conciencia revolucionaria como desarrollo en profundidad en el capítulo II) más, a modo de sufijo, erica, desmembrado de América que también así pierde individualidad y poderío continental. No es posible desechar tampoco que Erika es la inocente y jolgoriosa marcha nazi que entonan

mientras se queman prisioneros y que además es también la preferida de Pinochet.

Esta novela como todas las demás recupera por tanto la importancia de asumir la palabra, de sostener la dignidad y la idiosincrasia e insta a la apropiación crítica del discurso, virtualidad esperanzada en Eltit en toda su obra. Le suceden *Por la Patria* en 1986 y *El cuarto mundo* en 1988, obras en las que la impugnación al padre se intensifica y se refuerza con reflexiones sobre la identidad latinoamericana.

Estas obras preceden a *Padre mío* (1989) y si bien se cambia el género, se refuerza el pensamiento de la iniquidad de la tiranía, la pérdida de la lucidez tanto del padre como de los apadrinados y como resultado de la enajenación la pérdida del lenguaje coherente.

Con el proceso de democratización, a partir de los años noventa, con *Vaca Sagrada* (1991), Eltit funde nuevamente en espacios abiertos versus cerrados la lucha sorda entre la mujer y el patriarcado. La protagonista femenina es la menstruante, la pecadora, la lujuriosa que intenta autoidentificarse. Está acosada por los discursos parentales, eclesiásticos, dictatoriales. Ella es cuerpo, sexo, sangre, herida, cicatriz. Predicativos que leo expandidos al cuerpo social que tampoco encuentra como Francisca posibilidades de lograrse y deambula soliloquante, confuso y disgregado como la protagonista. Estas líneas son profundizadas en la crónica que realiza junto con Lotty Rosenfeld sobre las demandas de las mujeres para alcanzar el voto político.

En *Los vigilantes* (1994a), encontramos una narradora-escritora en lucha contra las vigilancias, múltiples, inabarcables: familiares, del qué dirán de los vecinos, del juicio eclesiástico, del poder de turno, del tirano, su aparato represivo y sus aliados, de la academia, de la literatura. La alegoría novelística presenta una supuesta madre dando cuentas por escrito de sus actos y los de un hijo babeante a un esposo padre de la criatura y a una suegra perseguidora; según el encuadre que se organiza y las isotopías sociales, religiosas, políticas, literarias que

reúna la lectura, se multiplican los sentidos. En ella, el hallazgo de una expresión eficiente, veraz, que exprese su autenticidad es al final explícito (invita a lo mismo en los otros espacios sociales): logra huir de los vigilantes que cercenan su derecho a expresarse literariamente como mujer, sin recetas masculinas de celebrados escritores- padres gracias a su hijo-su escritura que la saca de la casa prisión y la lleva hacia los desposeídos con otros soles con otra civilización, otra historia, otra organización social. Es quizás la novela más optimista de la autora. Condicen el final presumiblemente eufórico y el año de edición con la *Crónica del sufragio femenino en Chile* y *El infarto del alma* que analizo en el capítulo III y IV respectivamente.

En *Los trabajadores de la muerte* (1998) el *cronotopo*²⁴ narrativo (la junción del espacio tiempo) es chileno; entre Santiago y Concepción se juegan los sucesos narrados. La fragmentación aparentemente disgregada continúa pero la referencia cultural, a través de la intertextualidad, expande la reflexión sobre el libre albedrío, la identidad, la apropiación de un discurso contextualizado y propio, la posibilidad de la coherencia y comprensión de la vida orientándonos hacia la cultura griega. Cultura viva a pesar de la lengua muerta de sus escrituras sobrevivientes. Viva en cuanto es la propiciadora de discursos plenos de *universales ocultadores*:²⁵ aquellos que determinan tiránicamente qué está bien, qué está mal, quien manda, quien obedece. Pensamiento binario que encierra el prestigio de un término y la subvaloración del otro. Alma – cuerpo,

²⁴ Al hablar de *cronotopo* hago referencia al término creado por Mijaíl Bajtín: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime; se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” (Bajtín, 1989: 237-238).

²⁵ Adela Rolón y Estela Saint André desarrollan el término para hacer alusión a aquellos términos que se presentan como universales: “Llamamos así a conceptos, discursos de poder y verdad, términos altamente codificados que se presentan como irrefutables. El efecto de estos universales es que son esgrimidos discursivamente a partir de un enfoque o perspectiva que pretende una aplicación a todo el universo del conocimiento.” (Rolón y Saint André, 1998: 67)

hombre – mujer, dioses – humanos. El sometimiento lo ejercen no solo ciertos humanos privilegiados, sino también el capricho de los dioses y la institucionalización del destino del que el hombre no puede escapar. La novela interpela a la tragedia y el mito (Edipo, Medea, Antígona) y denuncia la impunidad asesina de actos avalados por estos discursos y pensamientos y que se naturalizan como inevitables. En la novela se parodian así tragedias que sostienen la inevitabilidad de los designios dictados por algún ente sobrenatural dictatorial y que llegan hasta la actualidad (no es ajena a la experiencia personal que los más feroces dictadores latinoamericanos se muestren como fervientes creyentes y vean el mundo en opuestos contradictorios).

Mano de obra (2002) presenta dos partes ante el cambio social, la novela que se inscribe cínicamente en un escenario ya tipificado de la contemporaneidad globalizada, “el súper”, propone nuevas conductas de lectura que desarticulen las visiones estereotipadas de lo social. En la primera de ellas, *El despertar de los trabajadores (Iquique, 1911)*, un sujeto en primera persona soliloquia un discurso enajenado por las penurias de su trabajo en el supermercado, acosado por la actividad rutinaria, estéril.

La primera persona del singular ensimismada y obsesiva habla a las claras de un individualismo a ultranza. Un combate solipsista ajeno a alguna posibilidad de apoyo en el otro.

El nombre de los periódicos que titulan cada capítulo juega un doble papel. Por un lado, la distancia habida entre épocas gremialmente fuertes donde se gestó un discurso contestatario al poder y la realidad contemporánea que ha impuesto el silenciamiento de los derechos laborales, remplazados por conductas egoístas del sálvese quien pueda.

La segunda parte, *Puro Chile (1970)*, se presenta con una enunciación plural, un nosotros. El juego de las enunciaciones funciona como anverso y reverso de la situación enunciada. El yo aislado y egocéntrico es en realidad plural, es la síntesis o el espejo en que se funden todas las personalidades proyectadas desde la segunda parte. El

nosotros aún a un anónimo cuerpo siempre en oposición a otro/s. La 1ª persona se sitúa en el súper, el espacio laboral, social, exocéntrico pero no se comunica sino con sus temores y sus fobias. El nosotros habla desde la casa -locus fácilmente expandible al Chile íntimo- sólo temas que conciernen a lo laboral.

Ambos, el yo y el nosotros están huérfanos de todo propósito humano fundamental: la autoestima está lesionada; el lenguaje no los expresa sino que los expulsa uno a uno de la casa y del súper, están cortados los lazos solidarios o amorosos

Cruces discursivos entre periódicos anarquistas, voces de trabajadores, voz del intelectual construyen una trama-trampa de la que es –como la primera crítica lo ha demostrado- difícil salir si no se recurre a escaramuzas lectoras semejantes a las que diariamente la cotidianidad nos somete en este mundo del endiosamiento del consumo y de los medios.

Las novelas exponen las problemáticas que se hacen extensivas en sus trabajos más liminales presentes en mi investigación. Por este motivo, el desarrollo del panorama narrativo resulta importante para establecer diálogos que den luz al análisis de su trabajo más desafiante.

Capítulo II: Archivos audio-visuales del *padre*

II.1. El arte en Chile y la política estética del colectivo CADA

Para iniciar el desarrollo de las producciones artísticas vinculadas al grupo CADA es preciso, en principio, reconstruir la escena político-cultural chilena de los años 70 y 80 y, de esta manera, recuperar las preocupaciones estético-políticas que precedieron la caída del gobierno de Salvador Allende y el advenimiento de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).²⁶

Chile opta en 1970 a través de las urnas por el modelo socialista propuesto por el doctor Allende, sin embargo, tres años más tarde éste se ve interrumpido por las fuerzas del “orden” y el sangriento plan de inserción del esquema neoliberal llevado a cabo por el dictador. Durante casi dos décadas, el país se enfrenta a cambios profundos y estructurales como por ejemplo la reforma del Estado que se ejecuta a través del achicamiento del mismo. Es decir, se procede a la reducción del gasto público y la privatización masiva de empresas estatales. Además, la apertura hacia el exterior y el nuevo equilibrio macro-económico cambian el perfil de Chile con miras a la escena internacional. De este modo, el modelo impuesto por el gobierno militar margina al sector mayoritario de la sociedad (pobres y clase media) favoreciendo a los grandes grupos empresariales. Los asalariados obreros, empleados, maestros entre otros se ven perjudicados por las medidas e impedidos de formar parte de los beneficios del mismo por el hecho de que el modelo capitalista implementado se erige sobre la base del sacrificio de los trabajadores (Delano y Traslaviña, 1989: 9).

El sismo político-económico, social y cultural impuesto por el gobierno de facto es tan obscuro que nadie queda ajeno a los cambios abriendo, en consecuencia, posiciones a favor y en contra en la sociedad

²⁶ En 1970 luego de tres infructuosos intentos, el Dr. Salvador Allende (1908-1973) fue elegido presidente convirtiéndose en el primer mandatario socialista de Latinoamérica elegido de manera democrática. Lamentablemente, tres años más tarde es derrocado por el sistemático plan anticomunista de la CIA en complot con la armada chilena. El mencionado plan se conoce internacionalmente como la Operación Cóndor y consiste en la apropiación de personas distinguidas con el apelativo *subversivas*. En esta calificación caen principalmente activistas de izquierda, la mayoría de ellos luego pasa a la dolorosa nominación de detenidos-desaparecidos. Ver: Rojas Mix (2007) y Kornbluh (2004).

chilena. Poco tarda en conocerse en el mundo el “milagro de Chile”, término puesto en circulación por Milton Friedman (1912-2006) al despegue económico del país mediante la receta neoliberal de los Chicago boys.²⁷ El éxito comprendido entre los años 1977 al 1982 trajo aparejado un coste social latente hasta la actualidad. Por este motivo, Alfredo Jocelyn-Holt Letelier reconoce con furia que la dictadura da a conocer, en palabras del historiador, “el secreto mejor guardado” (de los chilenos). Realiza una pormenorizada crítica a los partidos y tendencias políticos (Democracia Cristiana, la izquierda, la derecha) y reconoce que no están a la altura de las circunstancias ya que basan muchos de sus principios en la hipocresía y el cinismo partidista.

Lo enervante de todo esto es que debió bastar con el 73 y lo que vino después. Más de un secreto quedó plenamente a descubierto en dicha ocasión. No éramos todo lo civilizados que creíamos ser. No éramos democráticos. Los militares no han sido todo lo deliberante que suponíamos y queríamos que fueran. El centro político no era tan centrista. La izquierda no tan respetuosa de la institucionalidad. La derecha tampoco, a esas alturas, era tan liberal. La brutalidad no nos era algo ajeno históricamente. No éramos los ingleses, los suizos, etcétera., de Latinoamérica. No éramos la “excepción”... En fin, no éramos lo que queríamos y

²⁷ En 1955 la Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chicago hacen un convenio mediante el cual egresados de la Facultad de Economía pueden acceder a becas de postgrado en la universidad americana. Así se denomina al grupo de treinta becarios formados bajo las lindes de Arnold Harberger y Milton Friedman defensores del libre mercado. Delano y Traslaviña explican en su obra, *La herencia de los Chicago Boys*, los vínculos entre la dictadura de Pinochet y los economistas: “Los opositores a la Unidad Popular que tuvieron mayor lucidez y frialdad para buscar y proponer una respuesta ideológica integral fueron los *Chicago boys*. Bien o mal, la Unidad Popular en Chile estaba intentando una transformación socialista por la vía democrática y, ante la magnitud de esos cambios, la respuesta más articulada era la de los neoliberales. Ellos entendían que una vez ocurrido el golpe de Estado no bastaba con normalizar la economía para que el país retomara su marcha por el mismo camino que antecedió a la Unidad Popular.

Los *Chicago boys* creen aún hoy en la posibilidad de emprender cambios radicales en las estructuras económicas para afirmar el sistema capitalista. Por eso se dieron a la tarea de elaborar un proyecto global, el cual conducía con la toma del poder por parte de un régimen de fuerza, cuyo máximo exponente, el general Augusto Pinochet, hizo suyas -mientras pudo- dos sentencias que en su fuero interno compartían los *Chicago boys*: que el régimen militar tenía metas pero no plazos, y que el modelo económico neoliberal era un viaje sin retorno” (Delano y Traslaviña, 1989: 27). Para ampliar los aspectos económicos, sociales y políticos a que marcaron el país andino ver: Tironi (1998) y Delano y Traslaviña (1989).

deseábamos ser. En definitiva, a Pinochet lo terminamos produciendo todos. (Jocelyn-Holt Letelier, 2006: 29)

Esta introducción puede parecer inadecuada por el lenguaje y los tecnicismos políticos y económicos ya que lo que se intenta desarrollar son prácticas del colectivo CADA, no obstante, esta aproximación es acorde al planteo estético de las artistas y está en sintonía con la frecuencia del video que analizo en la presente tesis. Especialmente, el discurso del esquizofrénico protagonista de *El padre mío* (1985) está a tono con el tema económico, político y social debido a la vertiginosa lengua del personaje que no cesa de hablar de una conspiración relacionada con estos temas, tan caros a la época. Las acciones llevadas a cabo por los miembros del CADA son también políticas y conllevan junto con lo estético un modelo sociopolítico de país confrontado con el del pinochetismo.

Recientemente, el pasado mes de junio Santiago de Chile se ve alterada por una lucha campal con motivo de la presentación del documental homenaje al dictador. *Pinochet*,²⁸ como se denomina el film, está dirigido por Ignacio Zegers y pretende exponer el “legado” del represor. Los altercados pronunciados en la puerta del Teatro Caupolicán dan cuenta de que Chile todavía está dividido en dos facciones antagónicas que enarbolan banderas diferentes: la libre empresa frente a los pedidos de estatización (el cobre), la no implementación de las políticas mineras y acuíferas además de la lucha por obtener la gratuidad

²⁸ Creo relevante destacar que la película presentada en junio de 2012 está producida por El despertar de Chile “ACO” Ltda. con el auspicio y patrocinio de Corporación 11 de Septiembre y Unión de Oficiales en Retiro de las Fuerzas Armadas. Los nombres de las instituciones que apoyan el proyecto fílmico son claras muestras de la permanencia del “legado” fascista en el país chileno. Además, la leyenda con la que inicia el documental contradice muchas de las posiciones que expongo en mi investigación: “Esta película ha sido posible por el pluralismo y libertad intelectual vigentes en Chile, diversidad democrática que permite la difusión de interpretaciones históricas múltiples, procedentes de distintas sensibilidades nacionales”. Es curioso como un film dedicado a un represor alude al “pluralismo”, “libertad intelectual”, “diversidad democrática” y “sensibilidades nacionales”. Es decir, valores prohibidos durante el régimen militar de Augusto Pinochet. El documental se encuentra online: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=7OzqeB7-yNo

de la enseñanza y servicios de salud eficientes para los subempleados que son muchos.

Augusto Pinochet acentúa su poder a través de un plebiscito realizado en 1980 que permite la modificación constitucional y perpetúa, por ocho años más, el modelo de exclusión y persecución implantado por el dictador. La escena cultural no es ajena a la realidad del país y l*s artistas toman la palabra para denunciar los atropellos del gobierno. Ésta, sin embargo, no se presenta como un frente homogéneo y compacto; l*s creadores contrarios al gobierno toman medidas antagónicas, es decir, polarizan líneas estéticas y políticas (Richard, 1994). Algunos atienden a una reacción figurativa de protesta y buscan un espacio de reconciliación ante la violencia ejercida sobre la comunidad y de esta manera se plantan frente al sistema algunos artistas como son los casos de José Balmes (1927), Eduardo Martínez Bonati (1930), Gracia Barrios (1927), Roser Bru (1923), etc. Nelly Richard entiende la posición de estos artistas ante el nuevo orden teñido de violencia y represión como un acto de reconstrucción y restitución de las identidades perdidas y violentadas.

La violencia expropiativa del nuevo régimen de fuerza hizo que muchos artistas sintieran que debían responder al imperativo moral de reconstituir el sentido caído a pedazos y remediar así los efectos de despedazamiento de la identidad: parchando historias, reconfigurando totalidades. Por eso las místicas solidarias de un “nosotros” reunificador de vivencias, la restauración de las tradiciones en imágenes del pasado que van forjando lazos de pertenencia y arraigo comunitarios, la remitificación de lo “nacional-popular” como rasgo absolutizador de una conciencia homogénea de clase y nación, el fundamentalismo mesiánico de las utopías. (Richard, 1994:62)

Las características desarrolladas por Richard se oponen a la propuesta del grupo CADA por cuanto este apunta, precisamente, a lo opuesto. No pretenden reconstruir un sentido caído ni remediar los

efectos de desplazamiento de la identidad a través de la restauración de un “nosotros”. Su política estética trabaja sobre la desconstrucción de los significantes ya caídos en desgracia por la violencia expropiativa de la dictadura militar. Las posiciones estéticas dentro de la izquierda chilena se polarizan marcando una actitud diferencial con respecto al lenguaje.

El arte y la cultura contestatarios se expresaron, primero, desde la semiclandestinidad de redes destinadas a transformar la derrota histórica en rito de sobrevivencia. El frente cultural opositor al régimen militar, que reagrupó tendencias y sensibilidades provenientes de la izquierda tradicional se manifestaba a través de festivales y homenajes cuyos registros –el folclor, la música popular, el teatro, etc. –debían representar la identidad sacrificial de un Chile mártir, apelando al lenguaje emotivo-referencial de la denuncia y la protesta. En el arte que se practica dentro de la izquierda chilena, prevalece lo figurativo de una imagen que es el grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión [...] para otorgarle trascendencia humanista a los restos desintegrados de una identidad violenta. (Richard, 2006b: 103)

Por otro lado y con el mismo ánimo de rebeldía, el grupo denominado por Nelly Richard, *Escena de Avanzada* postula una propuesta neovanguardista basada en quiebre del significante. A partir de 1977 una política estética radical atraviesa no solo el ámbito político sino artístico, cuestionado la mayoría de las veces el rol del arte en la sociedad. La teórica francesa de nacimiento, chilena por adopción, bautiza de esta manera las manifestaciones alternativas de Eugenio Dittborn (1943), Carlos Leppe (1952), Juan Dávila (1946), Carlos Altamirano Valenzuela (1954), Lotty Rosenfeld (1943), Catalina Parra (1940), Alfredo Jaar (1956), etc. como propuesta paralela a las manifestaciones de la izquierda tradicional. Las líneas estéticas perseguidas por estos artistas deslindan en 1979 en el grupo interdisciplinario CADA (Colectivo Arte de Acción). Junto a figuras de la talla del poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo (1952), Diamela Eltit comienzan sus trazos en la escena cultural

chilena. Las acciones del grupo consisten en la desacralización de los principios socio-estéticos de las academias: el cuestionamiento de la insularidad del arte en relación con lo social y el papel del espectador contemplativo/pasivo, la discusión sobre la obra maestra y la transgresión de los géneros a través de lo multidisciplinar de su trabajo.

Las intervenciones del grupo se realizan en la ciudad de Santiago y su periferia y algunas de ellas son: “Para no morir de hambre en el arte” (1979), “Inversión de escena” (1979), “¡Ay Sudamérica!” (1981), “Residuos americanos” (1983), “No +” (1983-84 que logró horas más que los chilenos completaran la frase) y “Viuda” (1985).²⁹ En estos trabajos se encuentra el germen que más adelante y, de manera individual, sus integrantes llevan a cabo, “la fusión *arte/vida* y la fusión *arte/política*” (Richard, 1994: 40).

Como mencioné previamente, el colectivo realiza intervenciones en lugares periféricos donde se encuentran los desplazados del sistema imperante, como es el caso de la comuna de Conchalí donde Rosenfeld y Eltit hallan al protagonista de *El padre mío* (1985). Los desplazamientos por esos espacios empiezan a convertirse en actos subversivos por parte del grupo. La ciudad se convierte en un botín de guerra para la política

²⁹ Nelly Richard declara que los trabajos más relevantes del grupo CADA son “Para no morir de hambre en el arte” y “¡Ay Sudamérica!”. Las actividades que formaron parte del primer proyecto consistieron en: una donación por parte de los artistas de cien litros de leche distribuidos en los sectores más desfavorecidos de Santiago, la publicación en la revista *Hoy* de una hoja en blanco como metáfora de la leche donde un texto reflexiona sobre la precariedad de la situación chilena y la delicada situación de los sectores marginales de la ciudad capital. La demanda también llega a las puertas de las Naciones Unidas, mediante un escrito que denuncia la mencionada situación. La instalación, además, de una caja de acrílico sellada con litros de leche en espera de descomposición como muestra de la latencia insostenible de los sectores desprotegidos y, finalmente, la circulación de diez camiones de leche por la ciudad cuyo destino final es el Museo (la mayúscula enfatiza la idea de institución como norma y funcional al sistema dictatorial de Pinochet). Dos años más tarde, en “¡Ay Sudamérica!” la modalidad del trabajo consiste en la confección de cuatrocientos mil panfletos que se lanzan en seis aviones sobre las regiones más carentes. En ellos redunda la reflexión sobre la vida y el arte: [...] “la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”. Declaran entre sus propósitos inspiradores que logran que por primera vez después del golpe los chilenos miren para arriba, erguidos. En ambos trabajos se manifiesta un giro sobre las conceptualizaciones “académicas” del arte acercando este a un rol social, por esta razón, la propuesta de CADA se abre hacia la calle, las zonas marginales vehiculizando su voz a través del uso de panfleto, “acompañante teórico-discursivo y soporte propagandístico” (Richard, 1994: 40). Para profundizar sobre el resto de los proyectos realizados por el grupo ver: Richard (2006b y 1994), Neustadt (2001) y Brito (1994).

represiva de Pinochet. De ahora en adelante, la circulación es restringida a través del Estado de Sitio.

En esas horas, se dictaminó el Estado de Sitio. La ciudad quedaba así despoblada de cualquier cuerpo que no fuera el militar. Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido, la ciudad perdía así su carácter público para convertirse en un campo minado. El Estado de Sitio abría una nueva escisión con distintos rigores, dividiendo, territorializando los espacios al separar, de manera radical, la habitación de los cuerpos entre lo público y lo privado, entre el adentro y el afuera, entre la seguridad y el peligro. (Eltit, 2000: 20-21)

Eltit evidencia los cotos territoriales que cobra el cuerpo “civil” en relación con el cuerpo militar. En este sentido, la circulación de los cuerpos se ve limitada por el Estado de Sitio y el acceso libre a los espacios se cierra para el ciudadano común. La dicotomía cobra sentido en los gobiernos represores que procuran ordenar, generalizar y homogeneizar con su accionar. El cuerpo militar posee carta verde para desplazarse libre en tiempo y lugar, muy diferente al otro cuerpo que ve reducido su movimiento. De esta manera, el grupo CADA elabora un proyecto artístico que, entre otras tareas, se inscribe en recuperar la calle a través de intervenciones urbanas en Santiago y en su periferia. En este contexto surge el trazado audiovisual conjunto, *El padre mío* (1985).³⁰ El documental rescata la figura de un vagabundo de la comuna

³⁰ El video puede observarse online en la web del proyecto de investigación U-matic. Un equipo de responsables reúne en su archivo los videos realizados en formato ¾ de pulgada (U-matic) entre los años 1977 y 1990 en Chile. *El padre mío* participa en el Cuarto Encuentro Franco-Chileno de Video Arte, Santiago de Chile, noviembre 1984. En aquella participación, según el catálogo, la duración es 12 minutos. En la website del proyecto el video documental cuenta con 9 minutos y 40 segundos por lo que los investigadores suponen un ajuste posterior a la emisión realizada en el encuentro. El material conservado por U-matic es un DVD *Antología Digital 1977 – 2003* realizado por la propia autora, Lotty Rosenfeld. Otro dato importante es la autoría del mismo. El video expuesto presenta a Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Forch como autores de *El padre mío*. Este último integrante aparece solo en la última versión del cortometraje. La política del proyecto es mencionar a los tres y conservar, de esta manera, la propuesta final de los realizadores. Sin embargo, la ficha técnica de *El padre mío* sólo postula a las autoras. En la entrevista realizada a la autora, Eltit reconoce la autoría del video exclusivamente a Lotty Rosenfeld. Ver: Anexo Verbal y <http://www.umatic.cl/>

santiaguina de Conchalí y la pone en diálogo con la imagen del dictador, Augusto Pinochet Ugarte.

Eltit y Rosenfeld poseen una historia de trabajos en común que inicia en la época mencionada, desde el video instalación *Traspaso cordillerano* (1981), luego *El padre mío* (1985), *Con frío, con lluvia, con calor* (1986), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b) y que permanece hasta la actualidad ya que la escritora se desempeña como guionista de los proyectos institucionales de Rosenfeld.³¹ De esta manera, el compromiso asumido por ambas es reconocido por la propia escritora como complejo: “Más que una ampliación creativa, este tipo de producciones cae, paradójicamente, en un menos, en un entre, en un territorio fronterizo que resulta impreciso y casi inanalizable” (Eltit, 2008: 268).

El desafío que propone este tipo de trabajo no es menor, conduce al investigador hacia un espacio liminal y lo enfrenta a la búsqueda de herramientas pertinentes para el análisis en otras disciplinas.

II.2. El cuerpo del padre en el video documental *El padre mío*

La obra de Eltit se caracteriza por la presencia de cuerpos en conflictos, sujetos expulsados del sistema y en situaciones marginales; en ellos la autora discute los contornos de las figuras representativas del núcleo familiar, la madre y el padre. El documental no es ajeno a esta propuesta por lo que el trabajo en común con Rosenfeld centra ambas miradas sobre la imagen masculina. Es decir, las autoras contraponen en principio las figuras de Augusto Pinochet con la del Padre mío³² mediante

³¹ La presente tesis contiene el análisis de otro trabajo documental y de archivo de las dos creadoras, *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994). La crónica presenta un corpus fotográfico de origen privado y público donde puede rastrearse décadas de lucha emancipadora. El *background* de la producción combina, además, las entrevistas a la abogada Elena Caffarena, a la educadora María de la Cruz y a la primera Senadora de la República Olga Poblete realizadas por ambas. Las fichas de las mismas se pueden leer en la website del proyecto U-matic.

³² Distinguiré en el análisis del video documental y el libro homónimo con cursiva los títulos de los mismos para evitar confusiones con el nombre del personaje Padre mío.

el contraste de dos soportes audiovisuales completamente distintivos: el material archivo recuperado y el relevamiento visual del vagabundo.

La metáfora del padre todopoderoso está concentrada en el cuerpo del material de archivo que expone el evento conmemoratorio de la caída del gobierno de Allende (11 de Septiembre de 1973) llevado a cabo por el dictador y, sobre este, imprimen las autoras otro padre, menos central, menos poderoso, más periférico y frágil. Pero con la misma catadura intelectual: loco, injusto, incapaz de dialogar (monodiscursivo) e inteligencia insuficiente.

Atraviesan el contrapunto de figuras masculinas otros personajes de condición marginal como niños, mujeres y locos. El cuerpo del archivo se presenta como un cuerpo corrupto, cruzado y permeable a otras voces. De esta manera, las creadoras se permiten invertir los signos de autoridad, especialmente, me refiero al todo monolítico e incorrupto con que se presenta el poder para denunciarlo con fisuras, degradación, violencia y maldad. El paralelo entre el cuerpo del archivo y el cuerpo del dictador me permite evidenciar el carácter subversivo de la obra de Eltit y Rosenfeld. Al hablar del cuerpo del archivo hago referencia a la calidad del material y su soporte pero, además, al contenido del mismo ya que es importante en mi análisis no leer por separado forma y contenido. Y como desarrollé en la metodología, el valor patrimonial del archivo está íntimamente ligado a la sociedad que lo genera como bien desarrolla Jacques Derrida en *Exergo* y el estrecho vínculo entre el archivo y la autoridad de los arcontes.

Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de **interpretar** los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. (Derrida, versión on line)

La reflexión del filósofo francés me permite hablar del archivo como el espacio de autoridad delegado y, siguiendo esta línea de pensamiento, el lugar de la perpetuación y reproducción de las políticas de dominio de la opinión pública y del supuesto poder incorrupto en el que se pretende su conservación y reproducción. Por este motivo, para profundizar la imagen del padre y entender mejor la peripecia de las artistas sobre el cuerpo del archivo me permito traer a mi investigación aportes vinculados a la filosofía, el psicoanálisis y la antropología social ya que estas disciplinas devanan el lugar de la autoridad en la estructura familiar y su relación con el lenguaje.

Con la pareja primigenia, madre y padre, se establecen los primeros balbuceos de un lenguaje articulado y, de esta manera, surge el universo dicotómico dictado por la hegemónica *Ley del padre* en la que se inserta el sujeto a obliterar el discurso de la mujer.³³ Julia Kristeva discute, precisamente, este aspecto al reflexionar en su obra, *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe* (1996), el famoso versículo Jn, 1.1-3 del Evangelio según San Juan (1995: 1097): “Al principio ya existía la Palabra, y la Palabra era Dios”. La crítica delibera sobre el génesis expuesto en el libro de Juan con el origen de la palabra y/o verbo retomando la lectura que Freud hace del mismo texto al hablar del “Nuestro Dios Logo”. Kristeva activa el pensamiento del psicólogo austriaco para evidenciar el estrecho vínculo entre el sujeto y el lenguaje. Conjunción clave en el entramado social coloca al sujeto en un divorciado inaugural con lo que la autora reconoce como una memoria de la especie.

³³ Traigo a mi discurso el concepto *ley del padre* de Jacques Lacan debido a la pertinencia de la misma en las obras trabajadas en la presente investigación. A pesar de no ser una especialista en psicoanálisis y, mucho menos, en la obra de Lacan veo oportuno articular los aportes del médico francés con la problemática planteada por las autoras del documental. Conceptos que profundizo en los posteriores capítulos al abordar el papel del lenguaje y la cultura en *El padre mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994). Otras obras de Eltit presentan este punto de discusión como son *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Los vigilantes* (1994) e *Impuesto a la carne* (2010) que no trabajo directamente pero la extensión a las mismas me permite aclarar la problemática tratada.

En tanto seres parlantes, desde siempre potencialmente parlantes, estamos, desde siempre, clivados, separados de la naturaleza. Y este desdoblamiento deja en nosotros la huella de procesos semióticos que son previos al lenguaje o que lo trascienden, y que son nuestra única vía de acceso a la memoria de la especie o a los mapas neuronales bioenergéticos. (Kristeva, 2002: 23)

Es potente la alusión a una “memoria de la especie” que menciona la crítica como resabio de un pasado pre-verbal ya que me permite asociar directamente este punto con la obra abordada. Mientras el discurso oficial se establece como un recorrido lineal y homogéneo, el documental se hilvana sobre una serie de yuxtaposiciones y fracciones emergentes de las contradicciones de la figura de poder como desarrollo en el apartado “Sintaxis de los cuerpos bastardos”.

Las reflexiones de Kristeva vinculan el sujeto, con el verbo y el mundo en una relación iniciática hacia la cultura tomando estos conceptos del trabajo previo de Jacques Lacan. Estos tres elementos se articulan a través de la palabra de manera que, siguiendo al psicoanalista francés, entramos en el mundo o al registro de lo simbólico. Hasta este punto la línea de pensamiento del psicoanalista francés es asequible. Ahora, es cuando introduce el concepto de *Ley* o *Ley del padre* que se entiende por la acción de “clivaje” o castración sobre el púrpulo al ser separado de la madre a través de la función paterna (Lacan, 2010). Ese acto de separación inserta al niño en el orden simbólico, es decir, en la cultura. La crítica a Freud y Lacan no se deja esperar y desde las líneas feministas hablan de una preponderancia hacia el falogocentrismo como manifestación del patriarcado (Butler, 2001 e Irigaray, 2009).³⁴ En este sentido, las artistas chilenas ubican su obra en esa inflexión y juegan a

³⁴ Judith Butler revisa los presupuestos lacanianos como es su versión del orden simbólico de herencia freudiana y su reflexión sobre las Estructuras Elementales del Parentesco de Lévi-Strauss. Ver: Butler (2001). Por otro lado, Luce Irigaray desarrolla en su ensayo *Ese sexo que no es uno* (2009: 50): “Desde esta perspectiva, cabe suponer que el *falo* (el Falo) es la *figura actual de un dios celoso de sus prerrogativas*, que pretende, en calidad de tal, ser el sentido último de todo discurso, el patrón de la verdad y de la propiedad, especialmente del sexo, el significante y/o el significado último de todo deseo, que además, en tanto que emblema y agente del sistema patriarcal, continuará respaldando el crédito del nombre del padre (el Padre)”.

través de la fragmentación del lenguaje, de allí, la tendencia a romper con las líneas del sintagma.

¿Buscan una memoria escindida? ¿Dónde se produce la inflexión? Elisabeth Roudinesco destaca los roles sociales de cada uno de los integrantes de la familia y profundiza la proyección que estos han tenido en la configuración de los imaginarios de género.

La doble temática del padre separador, dotado de cultura y *cogito*, fuente de libertad y alimento espiritual, y de la madre, naturaleza exuberante hecha de fluidos y sustancias, fue uno de los grandes componentes de la representación judeocristiana de la familia. Será retomada como herencia, después de sufrir serias revisiones, por la filosofía de la Ilustración y el psicoanálisis. (Roudinesco, 2004: 26)

Los términos desarrollados por Roudinesco asocian al padre con la palabra y por consiguiente con la cultura mientras la madre carga los signos vinculados a la naturaleza y lo instintivo. Dos polos que se hacen eco en diferentes disciplinas. Por este motivo mi objetivo es analizar la imagen y voz del progenitor como sujeto introductor que se construye en el archivo sobre el cual gira el documental y abordo a través de ellos el rol de padre en el contexto latinoamericano. Este último adquiere una valoración simbólica distintiva según Sonia Montecino en su obra *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (1996). La tradición mestiza posee un número significativo de hijos fuera del hogar generando un vínculo madre-hijo con ausencia del padre.³⁵

Pensemos el hueco simbólico del Pater, en el imaginario mestizo de América Latina, será sustituido con la figura masculina poderosa y violenta: el caudillo, el militar, el guerrillero. El padre ausente se troca así en presencia teñida de potestad política, económica y bélica. Presencia que llena el espacio que está fuera de la casa;

³⁵ El término usado en Argentina y en otros países del Cono Sur “hijo fuera del hogar” para hacer referencia a l*s hij*s no reconocidos legalmente por el padre se sostiene sobre el modelo burgués de familia. Valdría reconsiderar el término, en mi opinión, por padres fuera del hogar.

pero que impone en ella el hálito fantasmático de su imperio, aunque sea sólo por evocación o visión fugaz. (Montecino, 1996: 33)

La figura de poder que significa el padre se traslada en las sociedades latinoamericanas a las figuras de autoridad como bien lo explica Montecino.³⁶ Así, la imagen de potestad se erige como un todo monolítico e infranqueable que tiene eco en el microcosmos familiar. Victoria Sau afirma que el varón realiza un recorrido “lógico” a través de la Paternidad “de lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo general, de lo privado a lo público” (Sau, 2004: 22). Como contrapartida, el patriarcado recluye la Maternidad en el ámbito de la Naturaleza lo que la investigadora catalana reconoce como el abuso de poder de la paternidad. Se densifica el carácter masculino del poder y el padre adquiere un rol central en la distribución social. Por este motivo, el cordón periférico se engrosa a partir de éste en la medida que el padre todopoderoso expulsa a sus hijos con la implementación de un modelo excluyente.

La metáfora filial es pertinente a lo largo de esta investigación y, en este caso en particular, el título del libro sitúa al espectador desde un inicio en una situación familiar, *El padre mío*. La alusión expresa al progenitor me permite varias lecturas que van destinadas a la figura del dictador como padre todopoderoso. Sin embargo la apropiación que

³⁶ La Literatura Latinoamericana ha dado ejemplos muy jugosos sobre el tratamiento de la figura paterna como por ejemplo *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo donde se articula la búsqueda de Juan Preciado de su padre abandonado con la polifonía que construye este poderoso personaje. Al hallarlo encuentra al caudillo dictatorial, al padre eclesiástico codicioso, al padre conquistador enloquecido por el oro, al padre abusador, al padre Dios distante y sordo. Por otro lado, el conocido subgénero literario, *novela del dictador*, aborda la complejidad de los sujetos dictatoriales que se erigen desde el poder y el orden patriarcal. Obras narrativas como *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El otoño del patriarca* (1970) de Gabriel García Márquez, *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, etc. son algunos ejemplos de este subgénero que complejiza la imagen masculina del poder autoritario o el caudillismo. También, si se me permite la digresión, retomando las observaciones de Montecino, no es casual que ciertas figuras masculinas hayan calado de tal manera en nuestras sociedades como es en Argentina durante el siglo xx, el ex presidente Juan Domingo Perón (1895-1974), Carlos S. Menen (1930) que gobiernan envestidos respectivamente de militar y caudillo provinciano a la usanza del xix. Ambos ejemplos surgen dentro de la corriente populista del Partido Justicialista abanderando un polo social aunque luego sus intereses alcanzaran fines más empresariales. Por otro lado, en Chile se presenta el caso del ex dictador chileno, Augusto Pinochet quien divide la opinión de los ciudadanos hasta la actualidad a través de su política neoliberal.

realizan las autoras habla de un patriarca fracturado, estallado y disuelto en la manía de un cuerpo errante como es el del vagabundo. Miguel Rojas Mix desarrolla en su ensayo *El Dios de Pinochet* la tendencia del dictador a invocar al Todopoderoso en su accionar. El académico reconoce esta exhortación como un recurso para legitimar el golpe de Estado del represor y anunciar el paquete ideológico que este conllevaba. Por este motivo, Rojas Mix inaugura su trabajo dedicado al fascismo en Iberoamérica con el exhorto de Pinochet rescatado por el diario *El Mercurio* el 12 de septiembre de 1974 en el marco del primer aniversario de la caída del gobierno de Allende.

Y a Ti, ¡Oh Dios Todopoderoso!, que ayudaste con tu sabiduría infinita a desenvainar la espada y empuñarla para recuperar la libertad de esta Patria que tanto amamos, te pido ante mis conciudadanos lo que como tantas veces te imploré en el silencio de la noche antes de ese 11 de septiembre: ayuda a este pueblo que con fe en Ti busca su mejor destino. (Rojas Mix, 2007: 22)

Me parece importante aclarar que el título del documental hace referencia a al personaje errático que se autodenomina el Padre mío como bien explica Eltit en el libro homónimo. El espectador del audiovisual desconoce este dato y su referencia son las imágenes masculinas y la repetición del nombre en el discurso del lumpen. El título permite un entroncamiento con la oración cristiana *El padre nuestro*. El posesivo singular desestima el valor comunal del rezo católico aludiendo a un padre personal e individual.

La imagen de Pinochet se hace presente y se desvanece a su vez en diferentes actores con los que se contrapone. Sobre la figura se imprime la voz del vagabundo y su elocuente testimonio vinculado a la conspiración política y económica. Por este motivo, vale cuestionar siguiendo el razonamiento planteado qué cultura imprime este padre omnipresente a través de las voces de los otros.

El archivo “interfecto”. El uso de imágenes de archivo y el registro audiovisual

El Padre mío (1985) fue presentado en el *Cuarto Encuentro Franco-Chileno de Videoarte* en Santiago en 1984. El catálogo del encuentro contiene la sinopsis del documental donde se focaliza la dependencia entre el padre y los excluidos del sistema a través de la imagen de Augusto Pinochet. La distribución de los actores sociales se manifiesta en el montaje del video y en el contrapunto entre la figura del dictador y los sujetos marginales.

La relación del padre todopoderoso representado en la figura de Pinochet, pero también en las voces de niñas, mujeres y dementes que aluden a su relación filial. El video se estructura en torno al entrecruzamiento y fusión de 3 espacios antagónicos. -Reunión cultural de mujeres en una población de extrema pobreza. - Grabación tomada de la TV comercial chilena, en la cual Pinochet conmemora un año más del golpe de Estado. Imagen y discurso de un indigente esquizofrénico que habita en un eriazó periférico. (U-matic, edición online)³⁷

En el trabajo conjunto, Eltit y Rosenfeld se nutren mutuamente para dar forma a la agónica demanda social de los excluidos chilenos. A través del material relevado en diferentes espacios, las artistas conjugan cuerpos y voces marginales a las que contraponen con la imagen archivo del dictador. Sabemos que ambas integrantes del colectivo CADA poseen un historial de trabajos conjuntos. Destaco esta labor especialmente por el eco que continúa cuatro años más tarde en el trabajo escritural de

³⁷ De esta manera figura la sinopsis del documental en el catálogo del *Cuarto Encuentro Franco-chileno de Video Arte* de 1984 donde fue presentado, *El padre mío*. El mismo es reproducido en la ficha técnica confeccionada por el grupo de investigación U-matic. Vale aclarar que la citada sinopsis declara tres lugares antagónicos protagonizados por el grupo de mujeres, Augusto Pinochet y el Padre mío cuando en la proyección figuran más de los mencionados. La calle donde se realiza la manifestación, el salón escolar, el nosocomio y la calle nuevamente son los espacios elididos en la descripción dada en el catálogo.

Eltit, *El Padre mío* (1989)³⁸ y que me permite reflexionar sobre la tarea de archivo.

En el documental experimental,³⁹ el cuerpo sobre el que se aborda el conflicto es el cuerpo mismo del archivo. Es decir, las autoras fragmentan el documento audiovisual dedicado al acto en honor al aniversario del golpe de Estado, cuyo protagonista principal es Augusto Pinochet Ugarte. Originalmente, este material es registrado por la televisión abierta (“TV comercial chilena”, según la sinopsis del catálogo), las realizadoras toman el registro volviendo poroso el cuerpo del archivo seleccionado. Es decir, inscriben sobre el material otros cuerpos y otras voces y, lo vuelven permeable a los discursos silenciados por el mismo sistema que tiene como ejecutor capital a Pinochet y su contrafigura, el Padre mío.

La imagen del dictador se discute desde el propio diseño del documental. Principalmente, la presencia de un *archivo interfecto*. Al nominar de esta manera el archivo hago alusión a un material que ha sido abatido en su función primaria y ha perdido su característica originaria y que, en el caso trabajado, se pone a disposición de otros registros. La palabra interfecto es un cultismo procedente del latín *interfectus* participio pasivo del verbo *interficere* que significa matar, en este caso, ha sido matado o muerto violentamente (Corominas, 2008: 314). El término está ligado a la criminología y, como bien declara Jorge Blasco Gallardo, ésta siempre ha estado cercana al trabajo de archivo (Blasco Gallardo, 2002).

La exhumación del archivo es una actividad recurrente en el arte contemporáneo y que destaco en los trabajos de Eltit. Similar recurso es visible en el tratamiento del testimonio como género que desarrollo en el

³⁸ *El padre mío* (1989) publicado por Libros del Ciudadano es fruto del registro del vagabundo protagonista del video documental. Eltit ve la necesidad de publicar su delirante testimonio a causa de la desaparición del mismo. Una manera de preservar su voz y su legado, como veremos en el siguiente capítulo.

³⁹ En la categoría “documental experimental” figura en el catálogo del Cuarto Encuentro Franco-Chileno de Video Arte en 1985.

próximo capítulo.⁴⁰ El archivo interfecto entra en diálogo con otros registros más anónimos y menos publicitados gracias a la intervención de las artistas.

El giro político, económico y social que sacude al país trasandino genera entre tantas transformaciones un cambio radical que Eltit reconoce como la desaparición del proyecto progresista de Allende.

La propuesta de Allende, basada fundamentalmente en una mayor justicia social, al triunfar en 1970 llevó a los sectores populares a un protagonismo inédito en nuestra historia. Sus hablas, sus fisonomías, sus estéticas, ocuparon el espacio público desde la legitimidad de un gobierno que respaldaba esa ocupación causando, obviamente, conmoción entre los asentados siquismos conservadores. (Eltit, 2008: 97-98)

El proyecto se ve truncado en manos del modelo de libre mercado y la política de exclusión social como consecuencia directa. Un giro de ciento ochenta grados da vuelta la escena durante dos décadas de gobierno militar. Los cuerpos regresan a la periferia y al ostracismo con los estigmas sociales inscriptos en la carne. De repente, la ciudad se tiñe de la burguesía santiaguina y una estética aséptica invade el país.

En esta línea descripta, las autoras articulan el relevamiento audiovisual del arrabal chileno en busca de esos cuerpos desplazados y los colocan sobre el material archivo. Recuperan el proyecto social de Allende al exponer las hablas, las fisonomías y las estéticas de los sectores más sensibles de la sociedad chilena.

Me encuentro con la problemática planteada en el video documental, *El padre mío* (1985) de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld donde el archivo audiovisual se presenta como una suerte de palimpsesto vanguardista cuestionador. De esta manera, la imagen del dictador y los discursos que sostienen una época controversial se filtran a través de las

⁴⁰ Diferente es el abordaje de los testimonios que registra el documental como son los casos de la niña, las mujeres y los locos donde se recuperan las voces silenciadas por el sistema.

capas de montaje del audiovisual. En el nombre del padre se silencia, se excluye, se reprime, se condena y se desaparece.

La sintaxis de los cuerpos bastardos

La secuencia del acto conmemorativo está dividida en tres escenas o momentos: la llegada del dictador al recinto, éste y sus guardaespaldas se abren paso entre la multitud; el discurso de Augusto Pinochet, el plano fijo expone su figura detrás de los micrófonos y sobre su costado derecho se observa un efectivo de seguridad y, finalmente, de pie junto a un guardia a su izquierda en actitud solemne. Sobre esta potente imagen se solapa el cuerpo y la voz del Padre mío, el lumpen⁴¹ hallado por las artistas en un erizado del arrabal santiaguino.



⁴¹ El término *lumpen* proviene del idioma alemán, andrajoso/a o *lumpemproletariado* que según la Real Academia Española indica “la capa social más baja y sin conciencia de clase” (RAE, edición digital). El vocablo es introducido en 1845-1847 por Karl Marx y Friedrich Engels en “La ideología alemana” (Die deutsche Ideologie) y, posteriormente, desarrollado 1851-1852 en la obra, “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte” (*Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*) de Karl Marx. En esta última obra, el filósofo alemán da las características de los personajes sociales que se reúnen bajo el término lumpemproletariado: “[...] vagabundos licenciados de tropa, licenciados de presidio, esclavos huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, *lazzaroni*, carteristas y rateros, jugadores, *maquereaux*, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzueros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème* [...]” (Carlos Marx, 1968: 86). Diamela Eltit retoma el término marxista en su primera obra, *Lumpérica* (1983) y la une con la palabra América creando el neologismo *Lumpérica* y, de esta manera, ilustra la posición marginal del continente latinoamericano. En este texto experimental, la escritora cruza los semas marginales de mujer, lumpen y América. Para profundizar la lectura de esta novela Eugenia Brito (1994) posee un interesante análisis donde ahonda en la propuesta de lectora que ofrecen: *Lumpérica* y *Por la Patria*.



La figura de Pinochet se expone siempre en plano medio haciendo ostensible el uniforme de gala correspondiente a los actos conmemorativos, las condecoraciones militares y la banda presidencial que atraviesa su pecho con los colores de la bandera chilena. El dictador se encuentra custodiado por los guardaespaldas que otorgan relevancia a la figura. La escena expuesta obvia rotundamente el escenario o motivo de la presencia del mandatario en el recinto, sólo expone en cámara lenta el blindado de un cuerpo que se considera soberbio, íntegro e incorrupto. Su vestuario y ornamentos, su desplazamiento y entorno hablan sobre la envergadura de la imagen del dictador. Sin embargo, es ese el cuerpo-bloque que las autoras fragmentan en función de otro y/o otros cuerpos. Y es allí donde radica, a mi entender, el carácter subversivo de la obra trabajada.

Leer el archivo como un cuerpo insoldable o como piezas trucas en coalición con otros formatos me parece el arriesgado desafío que propone el documental. La sintaxis del video se articula sobre la fragmentación y el contraste entre el archivo interfecto y las voces y la figura del vagabundo y los personajes marginales, como menciono previamente. Manifestaciones sociales callejeras, niños en el salón de una escuela, mujeres demandando derechos negados, conjunto de internos de un centro psiquiátrico son algunos de los personajes y espacios que circulan en el documental. Sobre los cuerpos se solapan y funden las figuras de Augusto Pinochet y del Padre mío. Una suerte similar, corre la banda sonora que funde las voces de las multitudes, de la niña, mujeres y risas de los internos con la voz del Padre mío silenciando,

por otro lado, el discurso del dictador. Detalle no menor es la omisión por completo de la banda sonora del archivo que sucumbe ante las voces marginales que presenta el documental trabajado. El video se cierra con la imagen del lumpen que se funde a negro y su voz se transforma en un eco sobre la cortina oscura de los créditos finales como una suerte de sombría metáfora de la situación reinante en el país transandino.

El intento de desglosar el video genera cierta perspicacia por el entramado del mismo. Sin embargo, tal empresa merece la pena ya que al deshacer la trama evidencio características relevantes para el análisis del uso del material de archivo.⁴²

El video comienza con un proclama coral de “justicia y libertad”, inmediatamente surge una voz femenina en *off* a través de un megáfono mientras el sonido ambiente es el murmullo de la multitud. La primera imagen en plano general es un espacio abierto, una calle y casas aledañas, donde se encuentra una manifestación de personas. El plano se corta y, seguidamente, la cámara en contrapicado toma los pies de la multitud que ocupa la calle.



El plano recorre la manifestación enfocando hacia el suelo; a través de los zapatos y piernas de las personas congregadas en la manifestación lo que acerca a la tierra su visión y la contrapone con la escena siguiente. Las autoras plantean una escena de descontento social. Una voz femenina hace eco en la multitud y se dirige hacia la masa: “1983

⁴² La copia que dispongo presenta una calidad no deseada debido a la cantidad de píxeles, sin embargo, el video se puede visualizar completamente.

quedará marcado en nuestra historia... el pueblo unido jamás será vencido, y que nunca será vencido. Escuche, democracia verdadera”, “Viva, Chile” y “El pueblo unido jamás será vencido”. Aplausos al final de la escena y la imagen, seguidamente, se funde con figura de Pinochet que ingresa a un recinto en plano medio largo acompañado de un guardaespaldas. El discurso de la mujer hace eco en la multitud y, gracias al montaje, al dictador, destinatario del enunciado “Escuche”. Durante un período las imágenes de la manifestación y de la figura masculina solapadas.

Un punto a subrayar es la fecha que se resalta al comienzo del audiovisual, esta no es casual y posee relevancia ya que a partir del año 1982 el modelo impuesto por el dictador comienza a mostrar las fisuras económicas y sociales. Los altos índices de recesión y el crecimiento negativo del país son uno de los problemas que debe enfrentar el gobierno y que continúan hasta el fin de la dictadura (Tironi, 1998).⁴³ Este hecho que genera brotes de demandas en todo el país trasandino y, seguramente, el relevamiento realizado por las autoras responde a una de esas manifestaciones.

Es importante destacar la articulación entre la imagen y el audio del documental. En esta escena la voz invade la multitud sin reconocer visualmente el locutor de la misma, una suerte de eco que homologa a todas las personas que se hallan reunidas en la manifestación. Los aplausos y arengas son la aceptación de un discurso común y plural en la voz femenina. El plano del gentío se funde hasta llegar a la escena de la escuela donde el espectador participativo⁴⁴ encuentra en plano medio a Marisol Díaz, una niña de 8 años leyendo un escrito que titula: “¿Qué ha

⁴³ Eugenio Tironi desarrolla paso a paso la implementación del modelo económico en Chile, su auge y posterior declive: “Como se ha dicho con anterioridad, el modelo neoliberal había sido presentado como paradigma y soporte de un ambicioso plan de reorganización social, política y cultural. Hacia fines de 1982 este proyecto quedaba sin su pie de apoyo fundamental, dejando a la sociedad entera sumida en un agudo estado de desorganización. Todos sus referentes –tanto los nuevos como los antiguas– tendían a desvanecerse en el aire.” (Tironi, 1998: 81)

⁴⁴ Utilizo el término *espectador participativo* para hacer referencia a un lector de audiovisuales por este motivo comparto el concepto de Roland Barthes (1989) de *Spectator* que más adelante tomo como herramienta para el análisis fotográfico de los capítulos correspondientes a las obras *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994) y *El Infarto del Alma* (1994).

pasado de mi vida?”.⁴⁵ La cámara toma en un contexto escolar la niña en plano medio, el encuadre está centrada en su persona y en el fondo del cuadro se aprecian seis niños sentados en una banca. Allí, relata la tristeza que siente cuando su madre la deja al cuidado de otras personas, el dolor de ver a su padre golpeador y a su hermano que repite la historia paterna. De esta manera y como desarrollo en los demás apartados, el discurso del padre se re-produce en los diferentes casos analizados siendo este un relato pernicioso, represivo y violento como Marisol explica.



A medida que su relato avanza, el plano se cierra sobre el rostro de la infante haciendo más cercano su relato al visualizador. Progresivamente su faz se desdibuja con la aparición del rostro y voz del Padre mío. En ese momento regresa la imagen de Pinochet en plano medio dando un discurso mientras se mantiene la voz en *off* del esquizofrénico vagabundo. Estas tres escenas descriptas mantienen un

⁴⁵ La transcripción del relato de Marisol Díaz se diluye a medida que la próxima escena con Pinochet se solapa con la de ella: “Yo me llamo Marisol Díaz, tengo 8 años les contaré el cuento qué ha pasado de mi vida. Mi madre nos tiene que dejar encargados con otras personas y yo sufro porque mi papá le pega a mí mamá y no sé por qué mi hermano es igual que mi papá y yo sufro al ver a mi hermano repetir las mismas ... de mi papá. Y mi papá le puso a mi hermana un ... a mi hermano...”

elemento en común relacionado con la emisión de un determinado discurso. Los dos primeros suponen un auditorio menor y cerrado en la medida que el público, en el caso de la niña, es la comunidad escolar y en el Padre mío, la cámara y las artistas. Sin embargo, el discurso de carácter celebratorio de Augusto Pinochet presupone un auditorio masivo, público y de repercusión nacional a diferencia de los dos anteriores. El locutor hace referencia seguramente a los progresos y los cambios realizados por política de derecha impuesta en el país. Tema que presumo ya que como menciono previamente la banda sonora del archivo audiovisual está completamente vedada.

El silenciamiento del dictador por las voces de la menor y el resto de los sujetos que desfilan a través del documental es significativo y posee un valor vindicativo relativo a la represión y exclusión vividos en esos años. De esta manera, el audio de “los de abajo”⁴⁶ adquiere peso testimonial sobre la figura de Pinochet, pone en foco la denuncia de los atropellos que padecen a causa del sistema, el mismo que celebra el represor en el archivo.

Sabemos que el testimonio es llamado a desempeñar un rol estratégico en los contextos de violencia y destrucción sociales, de luchas históricas, porque su convención de objetividad acredita una verdad de los hechos que, con su referencialidad directa y probatoria, sirve de documento para fundar la veracidad del relato y volver entonces inobjetable el “haber sido” de la realidad a denunciar en nombre de sus víctimas. (Richard, 1998: 81)

El video documental exhibe voces y cuerpos como testimonios fidedignos de la crisis política, económica y social que contrasta con el uso del archivo en el que se desvirtúa el valor testimonial del documento

⁴⁶ *Los de abajo* (1916) es el título de la novela de Mariano Azuela sobre la revolución mexicana y hace alusión a la clase agraria que llevaría adelante los cambios políticos y económicos en México. La diferencia está en que Azuela marca que los de abajo suben y maltratan a los que bajaron. Es decir, en definitiva es igual, nunca se llega a las relaciones simétricas. En este contexto, los de abajo son los sujetos sociales excluidos de la política económica y social impuesta por la dictadura de Augusto Pinochet y el modelo anticomunista de Estados Unidos.

de Augusto Pinochet. En este sentido, su función como custodio del pasado y registro del mismo se ve violentado y desarticulado en la práctica artística de las autoras. Una situación muy diferente procede con el testimonio del esquizofrénico que como desarrollo en el siguiente capítulo escapa a las convenciones propias del género al perder, siguiendo a Nelly Richard, la *veracidad del relato*.



La figura y la banda de sonido ambiente se disuelven progresivamente, los planos de mujeres y una voz femenina se acoplan. La cámara recorre en un primer momento los rostros de las féminas mientras gradualmente el cuadro del dictador se diluye. La imagen se empalma con las de un grupo de mujeres sentadas en un semicírculo. Esta imagen semicircular presenta semejanza con la iconografía de la vulva⁴⁷ y promete una distribución menos jerárquica y más participativa opuesta al posicionamiento del dictador en el plano anterior. La verticalidad de la figura masculina se opone al resto de los personajes evidenciando el poder del falo. Regreso al ágora de las mujeres, una de ellas habla a la audiencia femenina y su mensaje es la demanda de los derechos negados: “falta de participación en los gobiernos de los 70 y 80”, “la falta de educación y de alimento” y “el reclamo como madre y como hija”. Las

⁴⁷ Esta iconografía relacionada con lo semicircular asemeja a una vulva y se repite en las imágenes grupales femeninas analizadas en el Capítulo III dedicado a *Crónica del sufragio femenino en Chile*.

mujeres ocupan en el documental un lugar preponderante y destacan su accionar como sujetos activos en defensa de sus derechos desde el rol de madre e hija. Esta acción recurrente en los movimientos feministas latinoamericanos es llamada por Marcela Pizarro como estrategia de autorización.⁴⁸



La imagen de la mujer se funde, primero sobre el perfil del Padre mío y luego esta figura se disuelve sobre Pinochet de pie y acompañado de un guardaespaldas. El plano medio largo, paulatinamente, se desvanece ante la escena de un grupo de dementes que juegan en el patio de un nosocomio. El divertimento radica en dibujar la silueta de un compañero sobre el muro del centro asistencial. Una vez realizado el contorno, el sujeto se separa de la pared para ver el trazado de su cuerpo plasmado en negro. Las risas y los aplausos surgen al ver la silueta grabada en la pared. Hay un contraste entre la rigidez de los cuerpos, la figura de Pinochet se sostiene sobre la solemnidad hacia el acto patriótico mientras que el cuerpo del interno se sostiene sobre el juego colectivo. Además, el entusiasmo y la alegría que genera el testimonio de la silueta inscrita sobre el muro es significativa ya que da muestra del contorno de cuerpos materiales y tangibles opuesto a los cuerpos

⁴⁸ Profundizo esta *estrategia de autorización*, es decir, la “maniobra” de las mujeres para lograr cambios en su situación familiar y política, en el capítulo dedicado a *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994). En palabras de Marcela Pizarro al aplicar su concepto sobre el análisis del texto de Gabriela Mistral, *Conversando sobre la tierra* (1931): “La estrategia de autorización en este caso consiste en asumir un papel asignado sin pretensiones de trastocamiento, en donde el sujeto de la enunciación no va a producir sino a re-producir (escardaré) (los “lugares comunes”-“olvidados”) en situación de subalternidad (“no servimos sino”). Una vez tranquilizado el interlocutor, a quien desde la primera línea se ha indicado la pertinencia de un discurso femenino sobre el tema (relación mujer-tierra) comienza una reformulación de espacios” (Pizarro, 1999: 191).

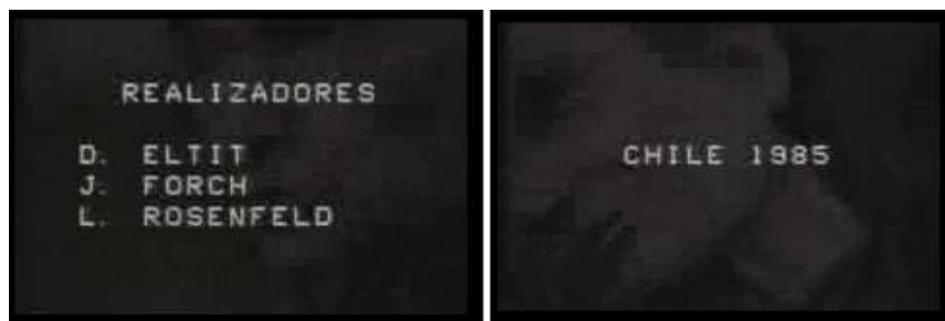
desplazados del sistema, relegados a la asistencia del sistema médico quien traza sobre estos un dictamen disfórico y terminal confinando los cuerpos al cajón burocrático de turno.



El plano siguiente se centra en un joven que muestra a la cámara una bolsa y, seguidamente, comienza a aspirar de ella por lo que puedo inferir que encuentra pegamento en su interior. Las autoras rescatan la acción del muchacho de acercar su droga a la cámara sin afán de ser sentenciado por ello pero sí me permite plantear algunas preguntas: ¿Es la única salida al agobio y la miseria? ¿Junto con las medidas implantadas por los *Chicago boys* penetran los métodos norteamericanos para drogarse con sustancias que también exportan? ¿La verdadera cara del nuevo Chile? Sobre esta maniobra casi desafiante se descubren imágenes de marchas callejeras como las que dieron inicio al documental. Hombres y mujeres se desplazan por la calle y la cámara mantiene un plano general donde se puede observar la multitud avanzando. Jugando con la anterior imagen puedo leerlas como un instructivo para no caer en la huida o la degradación sino una salida a la lucha, la revuelta para recuperar la libertad.

La voz del Padre mío toma presencia cada vez más hasta que la imagen del demente se funde en la del *homeless*. Cadena de frases se hilan vertiginosamente y afirmaciones como “Yo fui planeado para lo que estoy”, “garantía de la administración para deshacerse de mi persona”, etc. se agolpan en la boca del Padre mío. Voz e imagen en sincronía se

cierran lentamente en un *close up*⁴⁹ del Padre Mío. La voz del lumpen permanece sobre el fondo negro de la imagen hasta que aparecen los créditos finales. El eco de la palabra repercute sobre el negro cierre y el espectador queda ante el testimonio de vagabundo.



⁴⁹ *Close up* es un término fílmico que indica un tipo de plano, específicamente, un cierre progresivo del plano sobre el objeto seleccionado. A lo largo de mi investigación analizo diferentes tipos de encuadre por lo que la discriminación de los mismos es pertinente en cada caso. Para ello es necesario aclarar la terminología empleada en el análisis:

Plano general (PG): comprende un vasto conjunto natural, una multitud, la vista de un campo de batalla.
Plano americano (PA): aísla a un grupo de personajes que están de pie en algún escenario, el plano es desde las rodillas.

Plano medio (PM): encuadrando a las personas a la altura del pecho, introduce una articulación todavía más sensible, desde el punto de vista psicológico y dramático.

Primer Plano (PP) y el detalle o inserto (DT): rostros, manos, instrumentos de trabajo.

Los planos faltantes como el gran plano general (GPG) y el primerísimo primer plano (PPP) son variantes del plano general y primer plano. En el primero el encuadre es más amplio y, en el segundo, el cuadro es mucho más cerrado, acotado. Ver: Agel y Genevieve (1965: 36).

Las secuencias se abren y se cierran con la imagen de Augusto Pinochet. La voz en off en el comienzo de la manifestación anuncian el advenimiento de un nuevo Chile, las mujeres reunidas en ágora demandan acciones sociales y exigen mayor participación, la palabra de la niña que denuncia la situación familiar. Es decir, el único testimonio silenciado es el audiovisual de Augusto Pinochet, archivo como documento testimonial es utilizado en este sentido para desacreditar al protagonista y, por otro lado, dar voz a los que durante el gobierno del dictador son silenciados. No solamente hay ironía en el planteo de las artistas, al cruzar las voces testimoniales con la voz del esquizofrénico, Padre mío. En este sentido, la articulación de los registros construye un palimpsesto al fundir cuerpos y voces de diferentes espacios y condiciones.

¿Qué imagen toman las realizadoras para centrar o transmitir su demanda? ¿Cómo se vehiculiza la crisis sociopolítica chilena de los años 80 en el cuerpo del documental? ¿Cómo organizan las imágenes? Todas estas preguntas apuntan a la figura de Padre Mío, el *homeless* obsesionado por el discurso económico, por la intriga y política de la época. Esa imagen parlante se cruza y contrasta con la del ex-presidente de facto, Augusto Pinochet. En la tensión generada por las figuras masculinas se atraviesan los sujetos expulsados de la escena política y cultural chilena que denuncian la situación de marginación que viven.

El archivo como cuerpo

La imagen soberbia de Augusto Pinochet contrasta con la del marginal, Padre mío. Esa yuxtaposición juega un reverso en la trama del documental. Su figura se impone aparentemente pero es eclipsada por las imágenes de los personajes excluidos por el modelo implementado por Pinochet. La escena del discurso conmemoratorio presenta el audio del Padre mío siendo omitida la del propio locutor. De esta manera, el silenciamiento está en el que ejerce el poder en Chile. La voz velada del documental es la del dictador sobre la cual se imprimen las demandas de

los expulsados del sistema. “Escuche” es el primer reclamo que inaugura el documental y apela directamente al dictador y también al espectador. Las minorías tienen la palabra en el video de Eltit-Rosenfeld. Atraviesan el traje militar de gala y la seguridad garantizada del guardaespaldas las imágenes y los testimonios de los chilenos marginados. Desde su lugar periférico, mujeres, niños y locos enfrentan y demandan a la figura del padre magnánimo.

El documental es un espacio abierto a voces ocultadas y excluidas del sistema capitalista. El discurso presidencial, en el contexto descrito debiera hacer un recorrido por los éxitos del sistema, es elidido por testimonios que encarnan el alcance de esos “éxitos”. El archivo en el cuerpo expone los estigmas sociales de una política económica diseñada para los más fuertes en detrimento de muchos. Entiéndase por fuertes los grandes magnates, las multinacionales y las empresas pertenecientes a la oligarquía santiaguina que se erigen sobre el saqueo, la codicia y latrocinio de los pueblos a través de la complicidad de la figura del poder. En el caso analizado me refiero a la imagen de Augusto Pinochet y su filiación expresa con la comunidad chilena adinerada.

¿Cómo se construye la imagen del padre magnánimo? Para acercarme a esta respuesta tomo unos de los conceptos más difundidos de Jacques Derrida (Texto y deconstrucción, 1989/ versión online), “la lógica del suplemento” en el cual desarrolla la manera en que la identidad se construye en función de la exclusión de otra parte. De esta forma, se erige como hegemónica y oculta degradándolo aquello sobre la cual se sostiene construyendo un afuera constitutivo. Los archivos del cuerpo adquieren valor en función de otros, su permanencia o exclusión radica en la distribución que adquiere en contraste como dos caras de la misma moneda. La importancia de esta lógica es cómo se articulan las identidades a partir de otras y quién o quiénes realizan el ejercicio de distribución. En este sentido, la práctica de las realizadoras relocaliza la distribución al colocar a los sujetos como agentes en prácticas testimoniales en su mayoría.

El contrapunto analizado en el documental presenta por una parte las figuras masculinas en tensión, Pinochet y el Padre mío. La primera de estas se presenta infundada de poder, con su uniforme militar, se encuentra sólo o con un guardia mientras los otros personajes aparecen en colectividad (mujeres y locos). La manifestación, Marisol Díaz y la comunidad escolar, las mujeres reunidas en ágora y los enfermos mentales. Todos ellos se hallan en grupo y, de esta manera, se enfrentan en bloque a la soledad del poder que solo encuentra aduladores o temerosos de las represalias en el caso de contradecir. La otra figura masculina en tensión es el vagabundo que se presenta en solitario y es tomado en primer plano corto para captar toda la expresividad de su rostro. Su mirada siempre escapa la frontalidad con la cámara, habla hacia un costado. La tapa del libro homónimo resguarda uno de los siguientes fotogramas del vagabundo al igual que en *El infarto del alma* en el que la tapa rescata una pareja de internos, la mirada oblicua los personajes permite la reflexión sobre el abyecto como desarrollaré en el siguiente apartado. La imagen se sostiene en el detalle de su mirada, los cortados gestos y movimientos faciales sintonizan con la barroca cadena verbal que embarga el cuadro.



De acuerdo con lo previamente mencionado, veo pertinente reflexionar sobre el papel del archivo en la cultura occidental. Para ello, traigo a mi discurso otro texto de Jacques Derrida, su famosa conferencia *El mal de archivo* (1994). En ella analiza los orígenes de la palabra a través de su etimología, como menciono en el comienzo de la presente investigación. Me interesa hacer hincapié en el enunciado paradójico que Derrida evidencia en la acción de archivar y, especialmente, su vínculo con la memoria. Es decir, su carácter de impresión, de grabado, de escritura, de prótesis compone un aporte válido para la mnemotécnica y a la vez la acción de archivar es una medida preventiva contra el olvido. Guardar y almacenar responde a la intención de preservar aquello que se supone en caso contrario va a desaparecer.

Derrida distingue la estrecha relación entre el *archivante* y lo *archivable*. Según el filósofo, la propia acción archivista produce el acontecimiento, allí es donde radica la relación con el porvenir y, paradójicamente, la muerte. Sin embargo, el arte contemporáneo exhuma los cadáveres archivados y los pone a circular en otras esferas resignificándose en diálogo con otros discursos.

No, la estructura técnica del archivo **archivante** determina asimismo la estructura del contenido **archivable** en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Esta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información. (Derrida, 1994/edición online/s.p.)

Entonces, me pregunto ¿qué, de qué manera y cómo archivan Eltit y Rosenfeld? Para responder a estas preguntas es importante reflexionar sobre la circulación de los archivos. Los documentos aglutinantes en este caso son la imagen del dictador en el acto conmemoratorio y la voz de Padre mío. El primero de ellos es el registro de Pinochet transmitido por cadena nacional y por lo tanto de circulación masiva. El acontecimiento

en este caso es perpetuar el carácter solemne del personaje y los valores neoconservadores que encarna. El uso del material por parte de las creadoras desacredita absolutamente este hecho al silenciar el archivo y ponerlo en diálogo con las otras voces. La grabación del vagabundo forma parte del archivo marginal que proponen las artistas, actitud que se profundiza con el libro *El padre mío* (1989) donde Diamela Eltit recupera la voz del errático.

La mayoría de archivos tiene una vehiculación oficial y, en numerosas ocasiones, el material es vedado a la población común al adquirir valor patrimonial.⁵⁰ Tienen una restringida circulación que condiciona la libertad de los saberes que portan. Las artistas realizan un archivo visual y auditivo que se desplaza en otras esferas también condicionadas por el cerco estético-político. Por este motivo, me permito hablar de interferencia del archivo volviéndolo un material permeable y plástico debido a la idea de corte y perturbación presente en el vocablo. A través de su manipulación y su contrapunto con el resto de los documentos, las realizadoras ponen sobre el tapete la perversa administración de la política impuesta en pos de unos pocos y en detrimento de muchos.

El cuerpo popular se archiva en la periferia, se excluye y se lo silencia. La denuncia se hace a través de la ruptura de ese cuerpo. La acción de Eltit y Rosenfeld es recuperar esas voces/cuerpos darles el espacio para la demanda, mientras las hilvana con la imagen del padre reproductor de una cultura de la excepción, aséptica y represiva.

El video documental utiliza, acomodada al contexto, la misma estrategia de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955). Al discurso solipsista,

⁵⁰ Un ejemplo claro en España es el famoso debate sobre los Archivos de Salamanca y la demanda del Gobierno de Catalunya de los documentos pertenecientes al periodo de la Segunda República y la Guerra Civil. En relación a los archivos de la represión, Jorge Blasco Gallardo posee una interesante visión sobre el uso y la exposición de los documentos del AGGCE (Archivo General de la Guerra Civil): "El documento se vuelve susceptible de ser expuesto, ya sea de modo individual o en pequeños grupos, dentro de exposiciones temáticas donde la memoria es construida, reconstruida y recitada hasta la saciedad. En la exposición, el documento de represión se convierte en recuerdo de algo horrible que ya nunca se repetirá; por unos instantes permite pensar la utopía aquí y ahora, exorciza cualquier capacidad del documento para recordar problemáticas presentes". (Blasco Gallardo, 2002: 63)

monólogo reiterativo y empeinado le opone el dialogismo de los desposeídos que acuerdan en el desprecio al padre y llegada la muerte esos discursos siguen oyéndose (Juan, Susana, Dorotea y demás) mientras que luego del derrumbe del montón de piedras, no sobrevive de Pedro Páramo nada.

II.3. La voz del padre y el archivo barroco

*El barroco se había implantado en su lengua
móvil haciéndola estallar.*

Diamela Eltit, *El padre mío*

El trabajo precedente tiene peso en las voces testimoniales que discuten el lugar del poder hegemónico. A través del archivo interfecto las autoras logran denunciar la política exclusora del gobierno de Pinochet. En el presente análisis desarrollo las líneas que se desprenden del documental experimental, en este caso, el libro homónimo. *El padre mío* (1989) se inicia con la búsqueda de una nueva estética que la impulsa a recorrer diferentes espacios: oficinas públicas, prostíbulos, hospederías y arrabales de Santiago. En 1983, encuentra en la comuna de Conchalí un grupo de marginales que despierta todo un universo simbólico. Fija su atención, especialmente, en el vagabundo autodenominado Padre mío. Este personaje destaca por su esquizofrénica habla que no cesa de anunciar y denunciar ser verdugo y víctima de un complot. Esta voz está presente en el documental analizado anteriormente y atraviesa todas las piezas del mismo.

Esta información vedada en el documental está presente en la introducción que hace Eltit en el libro. La escritora reconoce que la inquietud del registro nace de Lotty Rosenfeld y junto con ella plasman durante tres años (1983 a 1985) el testimonio del vagabundo de la comuna en formato VHS. Cuatro años más tarde y ante la desaparición del marginal, la escritora decide publicar la transcripción del registro oral del vagabundo. Este singular libro es el resultado de una búsqueda en pos de

una *estética generadora de significaciones culturales* (Eltit, 2003: 9). Reconozco la necesidad de rescatar el testimonio del errático en función de un habla que la autora metaforiza como el propio Chile:

Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. En esa honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

Es Chile, pensé. (Eltit, 2003:15)

En este sentido, la palabra del lumpen toma un relieve diferente a la que he abordado en el documental homónimo. Es decir, en el video experimental la palabra del Padre mío da marco a los testimonios de los personajes marginales mientras que en el libro el peso está puesto en la afiebrada voz que encarna el testimonio obtuso de una época y de una política enferma.

La palabra encarnada

Me pregunto a la hora de abordar el análisis, ¿cuál es el motivo de rescatar esta voz? ¿Cómo se construye la mencionada metáfora de Chile? Y tomando los planteos de Meri Torras, ¿de qué manera el cuerpo se pone en evidencia? ¿Qué evidencia?

Su presencia armada en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido. (Eltit, 2003: 10)

La cita pone en relieve la cosmética de una crisis de sentido que toma forma en los jirones silábicos del protagonista. En la presentación de la obra la autora⁵¹ nombra una corporalidad barroca ante la evidencia

⁵¹ Cabe destacar que cuando hago referencia a la autora es exclusivamente la figura discursiva que se construye en la lectura y no la persona de carne y hueso que escribe.

del lumpen y el universo simbólico hallado en la comuna. El advenimiento del gobierno de facto de Augusto Pinochet instaura un orden político y económico basado en el terrorismo de Estado. El régimen militar se erige como ejecutor de ese orden, Nelly Richard habla en su obra *Fracturas de la memoria* sobre el fanatismo impuesto en el país transandino al llamado Orden “como principio clasificatorio de discursos e identidades” (Richard, 2007: 31). Como he desarrollado en el apartado anterior, la lógica del suplemento derridiano articula la distribución de las identidades.

En el presente subcapítulo analizo la solitaria voz que se desprende del documental anteriormente analizado. Mi intención es relevar el material rescatado y analizar de qué manera éste se transforma en el escenario, el cuerpo y la voz de una estética subversiva.

El cuerpo es una encrucijada intertextual, un efecto de los discursos de poder que lo materializan y, al mismo tiempo, un campo de batalla para la reproducción de –y la resistencia a - un orden establecido por estos discursos. (Torras, 2004: 1-4)

Meri Torras destaca la urdiembre discursiva que da forma a las representaciones del cuerpo. En él se tejen los modelos de reproducción que refieren al “orden social”. Los movimientos, las características, las apariencias, entre otros atributos *atribuidos* al cuerpo describen *las gramáticas de los cuerpos* (Torras, 2007: 27). La puesta en evidencia de las tecnologías del mismo es el punto álgido en la obra trabajada. Destaco el cuerpo debido al cerco político que delimita los contornos del mismo y como elemento de aproximación al análisis literario. El peregrinaje de las artistas por la zona periférica de la ciudad de Santiago las enfrenta con el errático paisaje de los vagabundos que habitan la región diferente a los cuerpos populares rescatados en el documental *El Padre mío*.

La sujeción a la apariencia y a la exterioridad era común en ellos, más allá de las particularidades de su construcción. En esta perspectiva me era posible establecer nociones que permitían

percibir algunos argumentos culturales propios, desde la alteridad que asumían sus cuerpos errantes en la ciudad. (Eltit, 2003:11)

La autora resalta la sujeción al cuerpo de los vagabundos a la vez establece un juego de negativo/positivo entre periferia y centro al destacar la alteridad asumida por el cuerpo nómada.⁵² De esta manera, ambos (el derecho y el revés) son partes de la misma trama. La visibilidad del cuerpo es lo que denomina Torras como las agramaticalidades del cuerpo. *Desritualizado, deshumanizado, hiperrealista, extraño, abyecto, fragmentado, mutilado, visceral* (Torras, 2007: 27) el cuerpo se hace presente de manera hiperbólica. En el caso trabajado hablo de una corporalidad barroca y nómada. Esta característica pone en evidencia los puntos mencionados previamente. El adentro y el afuera, centro y periferia, público y privado, cuerpos gramaticales y agramaticales y demás binomios maniqueos entran en diálogo a través de la voz de la hija y el padre.

La obra está dividida en tres *hablas* o apartados: *I Su primer habla* (grabada en 1983), *II Su segunda habla* (grabada en 1984) y *III Su tercera*

⁵² Al hablar de cuerpo nómada me remito directamente al artículo de Diamela Eltit titulado “Cuerpos nómadas” publicado en 1996 y reeditado 2000 en el libro *Emergencias*. En él la autora analiza los textos autobiográficos *El Infierno* de Luz Arce y *Mi verdad* de Marcia Alejandra Merino y un artículo periodístico. Los dos primeros relatos editados en 1993 abordan la historia de dos militantes de izquierda que fueron capturadas en 1974 por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Luego de largos interrogatorios y torturas ambas accedieron a colaborar como agentes infiltrados en los grupos llamados subversivos. Tanto Luz Arce como Marcia Alejandra Merino alcanzaron más adelante el grado militar de oficiales por su trabajo. Eltit reflexiona sobre la construcción del yo autobiográfico de las autoras y contextualiza ambos textos en el marco de la reconciliación que se lleva a cabo en Chile luego de terminada la dictadura. La escritora indaga sobre la masculinización del poder que ejerce sobre los cuerpos femeninos un efecto “seductor”: “Y esto de ser masculinas es nada más que una operación conducida por el deslumbramiento que en ellas provocan los poderes centrales, a partir de una apropiación ideológica acrítica” (Eltit, 2000: 74). Por otro lado, trae a su discurso el no tan conocido caso del suicidio de las hermanas Quispe en el altiplano chileno en 1974. Las tres mujeres de ascendencia coya mueren ahorcadas luego de degollar sus veinte cabras y ahorcar sus dos perros. La analogía entre ambos grupos de mujeres le permite a Eltit hablar de cuerpos nómadas haciendo diferencias significativas de acuerdo con cada caso. Las reflexiones beben de varias fuentes, sobre todo de los versos del poema “Meditación sobre el umbral” de la mexicana Rosario Castellanos (1925 - 1974) donde se pregunta si existe *otro modo de ser* (mujer) sin la necesidad de tomar medidas extremas. Además, el texto permite completarse con la lectura de Rosi Braidotti sobre el sujeto nómada como esa otra opción del sujeto femenino. La plasticidad del tejido escritural de Diamela Eltit advierte un hipertexto y permite leer y escuchar desde una lectura y una escucha rizomática que escapa a un orden jerárquico y se abre a ramificaciones y abanicos que expanden las posibilidades de las mismas. Ver: Braidotti (2000), Castellanos (2006), Deleuze y Guattari (2009) y Eltit (2000).

habla (grabada en 1985). Los títulos permiten pensar en una situación comunicativa concreta ya que presuponen un escucha. En este caso, la autora en primera instancia y el lector en una segunda son los inevitables escuchas de la voz del vagabundo. El discurso del esquizofrénico produce un extrañamiento que localiza al lector/escucha en una situación atípica y exige de éste una actitud atenta ante la verborragia del Padre mío.

El libro de pequeña dimensión (9 cm x 17 cm y 53 páginas) presenta una breve presentación inaugura el libro.⁵³ Allí la autora explica el porqué de tan particular trabajo, la inquietud que despierta este personaje (su figura y su voz) y destaca la generosidad del espacio literario como anfitrión de otros discursos.

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y de esta escena marginal. (Eltit, 2003: 14-15)

El personaje seleccionado se ubica en la periferia tanto espacial como social. La comuna de Conchalí se encuentra al norte de lo que se conoce como el Gran Santiago, específicamente, el vagabundo se halla en un erizado. La autora destaca la apropiación del espacio del Padre Mío que evidencia la larga data de su estadía en la región. Encuentro significativos los elementos que constituyen su vivienda: ropas colgadas en los árboles, *diarios antiguos* y piedras donde realiza la fogata y un gran tarro lleno de agua. Este último distribuye la espacialidad circular por donde se mueve el vagabundo, delimita un microcosmos donde “su

⁵³ Ariel Dorfman reconoce la presencia de prólogos en los textos testimoniales de la dictadura chilena. Los mismos están redactados por figuras de autoridad que legitiman la palabra del narrador: “[...] casi todos los testimonios vienen presididos de un prologuista que resalta el valor para los lectores de la hazaña que se está por presenciar, manifestando muchos de ellos que los responsables de haber exteriorizado esas experiencias no son los propios autores sino quienes los estimularon a publicar, legitmando esa versión.” (Dorfman, 1986: 176).

vertiginosa circular presencia lingüística no tenía ni principio ni fin” (Eltit, 2003: 13).

La voz esquizofrénica de *El padre mío* incita a la reflexión y a la provocación artística. En *esa honda crisis del lenguaje* es donde se hace carne el cuerpo barroco del vagabundo. Es decir, su corporalidad descrita en la presentación del libro, su situación liminal y su desbordada habla conjugan una estética corpórea.

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). (Foucault, 2009: 34)

La disposición marginal se teje desde la centralidad de un poder que impone una política ex-clusiva. Michel Foucault advierte en su obra *Vigilar y castigar* (2009) cómo el cuerpo se encuentra inserto en el campo político. La modelación del mismo es funcional al sistema que primero crea este cuerpo para luego dominarlo mediante un sistema de sujeción. Además, el teórico francés incorpora el concepto de la *economía del cuerpo*: “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 2009: 34). Por este motivo, el cuerpo del Padre mío es síntoma de un lugar y una época. La obra trabajada se centra en él y a través de su voz dibuja el esquizofrénico contorno del Chile de los ochenta.

Esta exterioridad se construía desde la acumulación del deshecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. La saturación de prendas era correspondiente a la carnalidad maquillada de tierra, formando la costra de una asentada suciedad, contraviniendo así el estereotipo del cuerpo

higienizado y vestido según la lógica de la composición oficial.
(Eltit, 2003:10)

Esta presentación hace hincapié en el desborde del personaje que atenta contra las leyes sanitarias propuestas por el discurso oficial representado por la ciencia médica. La voz que se ubica como hija inmediatamente identifica *esta exterioridad* como un cuerpo barroco.

Severo Sarduy es uno de los escritores que más ha reflexionado sobre esta estética en América Latina. En los años sesenta, el autor de *Cobra* se pregunta sobre el significado de tal estética y reconoce en este espacio el lugar de la *superabundancia y el desperdicio* (Sarduy, 1974: 100). En el mismo punto coincide Nelly Richard, quien identifica en ciertas retóricas de la obra de Eltit lo “barroco”. El exceso y el desenfreno se encuentran instalados en el habla del vagabundo lo que permite a la teórica chilena vincular *la memoria como resto* y *la narratividad del recuerdo*.⁵⁴ Especialmente, habla de lo barroco el deshecho inscripto en el cuerpo marginal de Padre mío, *un cuerpo ajeno a su normalidad productiva*, dirá Richard.

[...] ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. (Sarduy, 1974: 99)

A pesar de los años del texto de Sarduy sus observaciones son completamente aplicables a la época analizada. Tomo, además, los aportes de Omar Calabrese quien entiende el barroco como las

⁵⁴ Nelly Richard reflexiona sobre el papel del fragmento en los textos postdictatoriales. En el caso trabajado, el libro se sitúa en el emblemático año de 1989 en el que el plebiscito diera fin a la dictadura de Augusto Pinochet y el inicio de los acuerdos entre la Concertación y el gobierno militar para el inicio de la democracia: “La encrucijada entre la memoria como resto y la narrabilidad del recuerdo vuelve estratégica las preguntas por las condiciones de tematización crítica de lo fragmentario y de lo residual: pequeños escenarios a la deriva, restos a la espera de que alguna micronarrativa se haga cargo de su errante parcialidad para ayudarnos a comprender —desde lo desamarrado, lo tráfugo y lo intersticial— las escisiones de relatos que hieren la marca del “post”” (Richard, 1998: 78).

“categorías” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores” (Calabrese, 1999:43). Por este motivo, esta estética es pertinente como herramienta disruptiva.

La palabra subversiva

El padre mío no solo discute el estereotipo del cuerpo higienizado a través de su vestimenta, la vivienda, todo su cuerpo es un archivo de estigmas sociales prendidas a éste, sino además, atenta contra la construcción monolítica del lenguaje. Su palabra desbordada es la metáfora del quiebre discursivo, la frenética palabra del discurso esquizofrénico. Maratón de personajes se agolpan en su boca: Salvador Allende, Raúl Iriarte, William Marín de Audax, Enrique Hormazábal, Argentino Ledesma, Augusto Pinochet y Eduardo Frei entre otros, forman parte de este singular panteón de figuras. Personajes del mundo político, deportivo y artístico de la escena chilena y latinoamericana desfilan en el discurso del Padre mío. Estos referentes carecen de conexión. Pocos de ellos se cruzaron en la vida real, sin embargo, sí lo hicieron y lo hacen en la realidad discursiva del vagabundo.

Yo le voy a decir un asunto: Don Ramón Diez estuvo en el Hipódromo Chile con él, con Salvador Allende, y yo ignoraba quién era él, ya que el Padre Mío no me explicó que esa persona era influyente para ocupar cargos en la Administración. El Padre Mío no es comunista, sino es un oportunista, por lo que le estoy conversando yo. Pero yo sí soy comunista y socialista, claro que los soy, y di el sufragio por él, por el señor Allende. (Eltit, 2003: 36)

Su palabra expone la existencia de una conspiración de la que él mismo es víctima y verdugo. Insiste en un aparente boicot bancario relacionado con la política económica implantada por el gobierno. La obra permite realizar un juego de paralelo entre Padre mío y el dictador al igual que en el documental homónimo. La metáfora de Chile en ese

erizado, en el cuerpo barroco, en la palabra fracturada del vagabundo establece un hilo de tensión entre el microcosmos relatado por el lumpen y el macrocosmos, el país andino.

A lo largo de los textos trabajados la voz se convierte en una constante que se articula, en alguno de los casos, con valor documental. Margaret Randall reconoce el origen de la “literatura de testimonio” en la palabra testigo, entendida esta como la persona que da evidencias de un hecho o atestigua (Randall, 2002). Por este motivo, testimonio y testigo están tan vinculados al mundo jurídico. Como mencioné en la introducción, el concepto de testimonio que está en juego en mi investigación bebe también del trabajo de varios autores, especialmente, los aportes de John Beverly (2004) y su labor con el testimonio en América Latina. En su análisis sobre la autobiografía *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* escrita en 1983 por Elizabeth Burgos a partir del diálogo con la indígena guatemalteca, el académico americano discrimina las características del género entre las cuales cabe destacar la presencia de una voz en primera persona que es protagonista o testigo de hechos y cuya unidad narrativa es usualmente la “vida”, dirá Beverly, o una experiencia significativa de esta. Además, aclara que en cada voz individual evoca la polifonía de otras voces, otras posibles vidas o experiencias que como en el caso de Rigoberta Menchú, la historia de la comunidad Quiché.

El habla del Padre mío no es inofensiva, todo lo contrario, atenta contra el sistema (soporte simbólico de la sociedad) a través del derroche de sílabas y los referentes históricos, es decir, el vértigo de su propia verborragia. Esta voz es denominada por Nelly Richard como *poética testimonial* donde revisa los aportes de Beverly a la luz de la propuesta de Eltit. Debido a que el registro del Padre mío excede y confunde el modelo genérico del testimonio desarrollado previamente.

El padre mío pone en escena la forma desestructurante de una verbalidad sin rumbo que fractura el marco tradicional de la

función-testimonio destinada a ejemplarizar una verdad social, según el modelo de una “voz personal (que) busca insertarse en un espacio colectivo de sentidos... y fundamentar una perspectiva de interpretación de los hechos”: una voz concientizadora que lleva el “yo” individual hacia un “nosotros” comunitario capaz de involucrar solidariamente a sus lectores en un vital compromiso de juicio y participación histórica. (Richard, 1998: 84)

De esta manera, la denuncia explícita en la obra se realiza contra el modelo político y económico impuesto durante el gobierno de Augusto Pinochet. Desde la situación liminal de la comuna de Conchalí, la evidencia de un cuerpo agramatical y la desarticulación misma del logos *El Padre Mío* lleva a cabo una operación de desmontaje que obliga un exigente trabajo de lectura. ¿Qué dice cuando dice? ¿Qué dice cuando calla? Estas preguntas que aparentan un juego de palabras ponen a la luz la pragmática de la obra de Eltit. El habla del vagabundo estalla en significaciones al igual que su cuerpo. La crítica chilena, Nelly Richard, destaca el valor contrahegemónico del testimonio del Padre mío. Extendemos este valor al cuerpo debido a la imposibilidad de callar el cuerpo. Un cuerpo abyecto se pone en evidencia y denuncia los amarres discursivos que lo sostienen: *esa estética incrustada en el cuerpo*.

Existe la voluntad de denuncia tanto en la voz del personaje como en la misma Diamela Eltit. Ella opera desde una filiación quebrada desmontando el modelo implementado por el gobierno de facto y a su vez, rescata la voz parpadeante del vagabundo.

Ignoraba lo que estaba relacionado con el Padre Mío, porque fui planeado en ese tiempo para ser asesinado y volví a ser planteado por lo que le estoy conversando a usted yo. Pero debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad. (Eltit, 1989: 44)

El hombre se autodenomina Padre mío y la autora establece con él un vínculo filial. Es posible realizar un paralelo con la oración de la Iglesia católica, el Padre nuestro. La letanía asume el vínculo y la alianza con la

comunidad cristiana al enunciar Padre nuestro. A nivel estructural, el catolicismo reconoce tres partes en la oración (la invocación, las peticiones y la doxología final). Las hablas del Padre mío también están divididas en tres. En éstas se invierte la finalidad que conlleva el rezo, la absolución y la paz de la comunidad quedan sin efecto. Además, destacamos la re-significación (o re-escritura) del episodio bíblico, el Sermón de la Montaña. El Padre nuestro es la oración que Jesús de Nazaret da a conocer (según el Evangelio de Mateo) a sus discípulos. En el erizado de Conchalí, la hija (Diamela Eltit) recibe la palabra del Padre mío. Es ella la que da circulación al discurso esquizofrénico.

La excentricidad de sentidos que despliega la repetición circular del delirio maníaco-obsesivo del padre mío es lo que la autora recoge, edita y publica. Estalla una doble metáfora que señala, primero, la exclusión por parte del sistema y discute el lenguaje monolítico que se erige como homogéneo y sin fractura. La tensión entre centro y periferia pone en evidencia como mencionamos previamente las trampas del modelo aplicado por el gobierno de facto. El lenguaje con el que se construye, las promesas de estabilidad y mejora quedan desarticuladas ante la evidencia de lo excedente, lo abyecto, lo barroco: *ejerce una provocación y una demanda a habitar como testimonio*.

Habiendo reconocido en ella una cierta equidad con la situación chilena bajo dictadura: su eclosión, el habla del Padre Mío me pareció que ejerce una provocación y una demanda a habitar como testimonio, aunque en rigor su testimonio está desprovisto de toda información biográfica explícita. (Eltit, 2003:16)

Retomamos una de las preguntas iniciales de nuestro trabajo. ¿Cuál es el motivo de rescatar esta voz? Eduardo Grüner sostiene que el lenguaje del arte se opone a la violencia arraigada en las prácticas políticas y sociales por cuanto su lógica opera de modo contrario: la lógica del arte se funda en lo cualitativo, lo heterogéneo y la singularidad

frente a la lógica del terror (o violencia) de los aparatos políticos y económicos que ejercen el dominio mediante la instrumentación de prácticas de cuantificación, homogenización (y su contrapartida, la exclusión de lo diferente) y la generalización (Grüner, 2006: 18-28). Los archivos de los cuerpos populares y el cuerpo barroco están presentes en las obras trabajadas y a disposición de quien se anime a leerlos.

Capítulo III: Archivos visuales y verbales de la *madre*

III.1 El cuerpo de la crónica: archivo y memoria

La lucha por el voto político implicó, de una u otra manera, el deseo y la necesidad de incidir en el interior de una sociedad para modificar la desventajosa dualidad ideológica que dividía a la especie humana, no sólo en hombres y mujeres, sino en sujetos calificados, -explícita e implícitamente-, como seres superiores e inferiores.

Diamela Eltit, *Crónica del sufragio femenino en Chile*

Las políticas sobre la memoria histórica son puntos urticantes en los gobiernos posdictatoriales y Chile no es una excepción. La transición hacia la democracia promete ser un puente conciliatorio de las heridas abiertas por la represión pinochetista. Tarea infausta ya que al otorgar el título de senador vitalicio a Pinochet, el dictador se refugia tras los fueros legales para evitar ser juzgado por los crímenes de lesa humanidad.⁵⁵ Entre las políticas que se llevan a cabo para el restablecimiento del estado democrático emerge el reconocimiento del lugar de la mujer en la sociedad chilena. Para tal empresa es necesario recurrir a las fuentes privadas y públicas y delinear el perfil de esta.

En los capítulos precedentes, quedan expuestos los vínculos entre el registro y el uso de imágenes de archivo en el video documental y su libro homónimo, *El padre mío*. En este sentido, el trabajo conjunto de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld apunta a la construcción de un cuerpo plural que hace justicia a las voces silenciadas durante la última

⁵⁵ El plebiscito nacional de 1988 culmina por destituir a Augusto Pinochet del poder. Fuera de la presidencia, el dictador continúa hasta su retiro 1998 como Comandante en Jefe del Ejército, fecha en que se le otorga el cargo de Senador Vitalicio. Su estadía en Londres se ve perjudicada por el magistrado español, Baltasar Garzón quien acusa al represor por los crímenes cometidos a ciudadanos españoles en Chile durante su gobierno. La prisión domiciliaria se llevó a cabo durante 503 días y en el año 2000 es liberado y se hace efectiva la extradición al país sudamericano. Jaume Peris reconoce como un punto de inflexión en el testimonio chileno la detención del dictador por la relevancia que cobra en los medios la calidad de testigo. Ver: Peris (2005).

dictadura chilena. El giro del género testimonial en el registro del vagabundo, como desarrollé previamente, se vuelve contra las políticas de la des-memoria. Me refiero al modo en que el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet avanza sobre el régimen de exterminio del cuerpo y de la memoria para la implementación de un modelo político-económico neoliberal. Siguiendo esta línea, en el presente capítulo, ahondo las reflexiones iniciadas y complejizo el recorrido desde el diseño multimodal de *Crónica del sufragio femenino en Chile* y la representación de la mujer en la transición política chilena.

En 1994, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld se reúnen nuevamente para editar la particular crónica con el patrocinio del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM).⁵⁶ En esta obra, la escritora desarrolla los puntos relevantes de la lucha por la emancipación femenina en el país transandino llevada a cabo desde finales del siglo xx hasta 1949. Por su parte, la artista visual Rosenfeld se encarga de la investigación fotográfica y el diseño del libro. Ambas realizan una ardua tarea de investigación y de archivo para confeccionar la *Crónica*. En el presente capítulo analizo el corpus seleccionado por las artistas ya que a través de este se delinearán imaginarios de género que persisten hasta la actualidad. Un punto que destaco es la implicancia del archivo en la construcción de la memoria como dos caras de la misma moneda. Por tal motivo, abordo la obra de las autoras desde una mirada genealógica (Foucault, 2008). Es decir, Eltit y Rosenfeld se aproximan a la demanda femenina desde la interpretación ideológica de las representaciones de género y los visos significativos que adquieren en los diferentes momentos analizados.

Mi labor se centra en el análisis del material de archivo que se cita en el trabajo de las artistas y su relevancia a la hora de evidenciar las configuraciones de mujer. La obra baraja archivos verbales y gráficos

⁵⁶ SERNAM es un servicio público fundado en 1991 por el primer gobierno de Concertación, Patricio Aylwin Azócar, dedicado a fomentar la igualdad entre mujeres y hombres chilenos. Su labor es apoyar al Ejecutivo en investigaciones y proyectos que fomenten el desarrollo de la mujer y su participación política, económica, social y cultural en Chile. Los datos de la mencionada entidad no son menores ya que a través de la misma se proyectan los modelos de la ciudadana y, por consiguiente, el modelo de familia chilena luego de diecisiete años de dictadura. Para más datos: <http://portal.sernam.cl/>

donde la palabra y la imagen se reúnen en un diálogo pendular. De esta manera, me parece pertinente iniciar el análisis discriminando las hebras modulares que hacen a la trama del trabajo. A partir de estas establezco cruces entre los diferentes lenguajes presentes en el texto.

III.2. La crónica del cuerpo. Una genealogía verbal y visual

La palabra crónica en el contexto latinoamericano remite inmediatamente a las cartas y relaciones de Indias en las cuales marineros y mercantes se dedicaron, entre otros menesteres, a detallar y catalogar el nuevo mundo. El diccionario de la Real Academia Española define *crónica* como la *historia en que se observa el orden de los tiempos* y, una segunda acepción, *artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad* ([http](http://), edición digital). Estos sentidos le permiten a Mónica Bernabé (en Cristoff, 2006) identificar en el género crónica la labor de intervención que se transforma en un acto de provocación. Es decir, la autora reconoce una propensión a lo performativo en el arte contemporáneo que interroga “aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos –o mejor- que no queremos ver” (2006: 13). Trayéndolo al cuerpo que me ocupa, puedo decir que Eltit y Rosenfeld efectúan una intervención que no sólo pone en relieve la ausencia de una historia de las mujeres chilenas, su demanda femenina por el voto político, sino que además, realizan una genealogía de la problemática del género en el país transandino.

Este libro se presenta como una crónica en torno al recorrido y a las luchas de las mujeres chilenas por obtener el voto político. Una crónica siempre insuficiente, debido a la opacidad pública que ha demarcado ese transcurso y que, sin duda, ha relegado a un número indeterminado de mujeres que participaron activamente en los diversos movimientos, campañas y organizaciones, a un injusto anonimato. (Eltit, 1994b: 9)

Las palabras de Eltit hacen hincapié en el género escogido para desarrollar las demandas que precedieron al voto femenino en 1949, la *crónica*. Además, la autora subraya el carácter insuficiente de la misma a la hora de relevar los nombres de las activistas. Así, de entrada, la obra entabla un juego de descentramiento con respecto al tipo discursivo. El escritor catalán Jorge Carrión lleva la discusión a un extremo al afirmar que la crónica no es un género sino un debate (Carrión, 2012).⁵⁷ La afirmación apunta hacia los límites entre la ficción y no ficción que implica y, sobre todo, el compromiso del cronista.

Toda crónica es un contrato con la realidad y con la historia. Un doble pacto: un compromiso doble. Con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad, utópicamente irreducible. (Carrión, 2012: 20)

Razón por la cual el debate atraviesa los modos y confección de la crónica. Fotografías, entrevistas, ensayo, escritos jurídicos, artículos y documentos periodísticos, entre otros discursos conforman parte del diseño de *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Me enfrento a un texto que juega con los límites del género y coquetea con una propuesta vanguardista. Por este motivo, al igual que Patricia Rubio,⁵⁸ me resulta revelador que la cubierta del libro adjudique la autoría a la escritora sin

⁵⁷ Jorge Carrión, editor del libro *Mejor que ficción* (2012) publicado por Anagrama, reúne a un número importante de cronistas hispanoamericanos contemporáneos: Juan Villoro, Fabricio Mejía Madrid, Maye Primera, Alberto Salcedo, Juan Gabriel Vásquez, Juanita León, Julio Villanueva Chang, Gabriela Wiener, Jaime Bedoya, Pedro Lemebel, Alberto Fuguet, Cristian Alarcón, Juan Pablo Meneses, Jordi Costa, Guillem Martínez, Martín Caparrós, María Moreno, Leila Guerriero, Edgardo Cozarinsky, Rodrigo Fresán y Edgardo Rodríguez Juliá. En su prólogo, Carrión realiza un detallado recorrido por la crónica desde la época de la colonia hasta la actualidad y reflexiona sobre el desafío que enfrentan los cronistas. Ver: Carrión, 2012.

⁵⁸ Rubio analiza el trabajo de dos décadas de colaboración de ambas artistas chilenas. Las obras como *Traspaso cordillerano* (1981), *Historia del sufragio femenino* (1994) y *¿Quién viene con Nelson Torres?* (2001) forman parte del corpus de la crítica chilena. Ver: Rubio (2005), "Escritura/Imagen: acercamientos a la colaboración artística entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld". En: André y Rubio (2005) *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidad en la literatura y el arte latinoamericano*. Santiago de Chile, RIL Editores.

contemplar el trabajo de Rosenfeld. La significativa ausencia me permite reconocer el lugar central del logos en la cultura occidental. Es decir, en la relación palabra/imagen esta última tiene en los 90 un papel supletorio con respecto a la primera. La imagen se lee como ilustradora de la palabra. Sin embargo, la presencia de textos multimodales cambia el paisaje semiótico a partir de las últimas décadas del siglo xx (en Van Dijk 1997: 389). La mirada se asienta sobre la lectura que privilegia el *collage* de la obra. A mi juicio, este es relevante a la hora de abordar las representaciones de género que se tejen a través de la combinación de los tipos discursivos. En su texto ya citado, la periodista Mónica Bernabé destaca los resabios que arrastra la crónica actual en tanto portadora de una porción de realidad.

La crónica, entonces, se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de su pasado más arcaico, entre los más pretensiosos, el de ser registro de un fragmento de la realidad o de algo de lo realmente vivido. Ése es el costado impreciso e inefable con el que hoy mismo parecen lidiar algunas escrituras. (en Cristoff, 2006: 9)

Desde el punto de vista genealógico, el análisis de la historia a través del género de la crónica permite a las autoras desarticular y articular a su vez la demanda. Es decir, el diseño del texto advierte intersticios que lo hacen permeable a la problemática planteada y evidencia los baches de la narración historiográfica. Por su parte, Beatriz Sarlo desarrolla el modo en que las últimas décadas del siglo xx han puesto su mirada sobre las historias mínimas evidenciando el “principio teleológico” de la historia y como la misma impone “unidad sobre las discontinuidades, ofreciendo una ‘línea de tiempo’” (2005: 15). Diamela Eltit reconoce que todo registro resulta incompleto e insuficiente, por este motivo, la genealogía como método es pertinente para el trabajo. A través de esta, las autoras ponen en evidencia las contradicciones del discurso historiográfico y su linealidad discursiva. Por tal motivo, los

aportes de Michel Foucault son pertinentes ya que el filósofo francés desarrolla los vínculos entre la genealogía y la historia.

Si interpretar fuera sacar lentamente a la luz una significación enterrada en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apropiarse, violenta o subrepticamente, de un sistema de reglas que en sí mismo no tiene significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego y someterlo a reglas secundarias, entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser su historia: historia de las morales, de los ideales de los conceptos metafísicos, historia del concepto de libertad o de la vida ascética, como emergencia de interpretaciones diferentes. (Foucault, 2008: 41-42)

El punto de vista genealógico se opone a la búsqueda de un origen como sí lo hace la historia y, siguiendo a Foucault en su ensayo *Nietzsche, la historia, la genealogía* (2008), esta disciplina se convierte en la metodología de la historia. Encuentro este planteo en la metodología empleada en el diseño de la crónica y en el tema que desarrolla el texto. De hecho, la influencia de las líneas proestructuralistas como las de Michael Foucault y las de Jacques Derrida recorre toda la obra de Diamela Eltit.

Desde la parte verbal y visual, *Crónica* está dividida en cinco apartados: Presentación, 1. La mujer y el siglo XIX, 2. Mujer y organización: en la senda del voto político, 3. Las sufragistas y Bibliografía. En cada uno de ellos se esgrimen gradualmente modelos de mujer: la mujer del siglo XIX, la mujer de un siglo a otro y las sufragistas del siglo XX. Estas representaciones, como vemos a lo largo del capítulo, están sostenidas por estrategias de saber-poder. Me detengo en este punto por la importancia del tema que suscita posiciones encontradas en los discursos feministas contemporáneos y que no abordan la complejidad del sujeto femenino. Estoy hablando de líneas que buscan la esencia de lo femenino frente a aquellas que anuncian la construcción

maniquea de los géneros (Fuss, 1989). De tal manera, analizo estos tres momentos descritos en la crónica y los presupuestos femeninos que se debaten en cada uno.

Si Eltit habla de la lucha de las mujeres por el voto femenino irrestricto, Rosenfeld, en su galería fotográfica, habla de familias, de modas, tendencias, de desvelos y, además, de grupos de mujeres que escapan de la norma para agenciarse un espacio de voz. Así, el corpus fotográfico posee como protagonista principal el cuerpo de la mujer y reserva sólo una imagen masculina para Miguel Luis Amunátegui, autor de la ley que habilitó a las féminas a la educación superior y a partir de allí el acceso al capital cultural.

El uso del material archivo en la conformación de la crónica me permite vislumbrar la complejidad del tejido social descrito en la crónica. Entrevistas, fotografías de archivos, documentos periodísticos, propaganda política, cartas y escritos de circulación legal forman parte de una propuesta de lectura no sistemática. Como he mencionado previamente, l*s lector*s⁵⁹ de *Crónica del sufragio femenino en Chile* deben estar atento al diseño multimodal de la obra. El peso del material de archivo es significativo para la construcción no sólo de las representaciones de género que delinear el texto sino también la producción de una memoria construida por las mujeres. Por tal motivo, parto de la distinción realizada por Michel Foucault entre biblioteca y archivo. Este último se ubica en una posición marginal sobre el primero y atiende a una lectura más anárquica. Por su parte, Miguel Morey sostiene bebiendo del filósofo francés que “La biblioteca sería todavía el lugar donde está contenida la historia del pensamiento como una aventura

⁵⁹ Vale recordar que me muevo con un concepto amplio de lector*s, capaces de leer a su vez de la palabra y la imagen en consonancia con la materialización textual multimodal. Gunther Crees, Regina Leite-Garcia y Theo van Leeuwen advierten un cambio en el paisaje semiótico contemporáneo e identifican la producción de obras fuertemente multimodales. Es decir, textos en el que confluyen una amplia gama de modos de representación. Los autores aclaran que este fenómeno no es nuevo ya que el lenguaje, como medio de representación y comunicación, sólo existe en sus realizaciones, pero, desde el momento en que se lo realiza es algo material, sustancial, y en esta sustancia es necesariamente multimodal. Ver: Gunther, Leite-Garcia y Van Leeuwen, “Semiótica discursiva”. En: *El discurso como interacción social* (Vol. 1), Van Dijk, Teun A. (comp.) Barcelona, Gedisa, 1997, pág. 389.

unitaria que se va corrigiendo en una dirección continuista y progresista” (Morey, 2005: 22) por otro lado el archivo no pretende esa dirección, todo lo contrario, la selección previa no está avalada por valores jerárquicos que discrimine qué material debe o merece ser guardado o rescatado. En este punto las autoras son agudas en el diseño de una crónica que se sostiene en archivos que combaten, según el filósofo español, “ese orden de la memoria, que no deja de ser la otra cara del orden de reconocimiento, siempre satisfactorio para con nosotros, legitimador de lo que somos” (Morey, 2005: 24).

De acuerdo con la distinción realizada previamente, me parece pertinente desarrollar los diferentes tipos de archivo encontrados en la obra. En primer lugar, pretendo destacar la relación entre la escritura y su función de registro que realiza Eltit y al que se le añade la recuperación del material documental gráfico por parte de Rosenfeld. De esta manera, la crónica se transforma en un archivo de archivos. Para ello, me apoyo en los estudios realizados por Gemma Colesanti y Montserrat Soto. Ambas críticas realizan una pormenorizada clasificación de las diferentes clases de archivos que rodean, a su entender, nuestra vida cotidiana. Reconocen siete tipos: *archivo de nuevas tecnologías* (fotografía, video, cine y Red), *archivo del universo* (archivo geológico y archivo planetario), *archivo de la memoria oral* (fuentes orales), *archivo de diferentes tipos de escritura* (dibujos prehistóricos y archivos documentales), *archivo necrológico*, *archivo objetual* y, finalmente, *archivo biológico* (Colesanti y Soto: 2005).

Para el análisis me centro principalmente en el *archivo de nuevas tecnologías*⁶⁰ que incluye la imagen fija y el audiovisual. Además, es pertinente destacar el registro oral en el *archivo de la memoria oral* que tiene un soporte gráfico y el archivo de diferentes tipo de escritura que se centra en archivos documentales como los que analizo en el presente

⁶⁰ Colesanti y Soto incluyen en este tipo de archivo las nuevas tecnologías como el registro de sonidos, la imagen y el video. De esta manera, hablan de un archivo de archivos y revitalizan el concepto del mismo.

trabajo. El motivo de mi elección se basa en el corpus de fotografías de archivo, es decir, las imágenes recuperadas de la prensa gráficas, documentos periodísticos y oficiales propuestos por Lotty Rosenfeld en la crónica. La artista plástica elabora su corpus visual gracias al aporte del Archivo Museo Histórico, Archivo Universidad de Chile, archivo familiar Amanda Labarca, archivo personal Elena Caffarena y archivo personal María de la Cruz. En diálogo permanente estos formatos se cruzan con las voces y documentos de las mujeres profesionales y sufragistas chilenas. Este corpus es recolectado por Eltit y el contrapunto entre la imagen y la palabra forma parte del diseño final de la obra. A través de este material analizo las representaciones de género que se deslizan a través de los archivos presentados. ¿Qué presupuestos encontramos en la imagen de mujer en *Crónica del sufragio femenino en Chile*?

Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso. Y por eso mismo la presencia y proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa participación de la verdad en verdades relativas que la conciencia liberal moderna da por sentada. (Sontag, 2008: 109)

Susan Sontag analiza el valor de la fotografía en la contemporaneidad y su relación con la palabra. La presencia de un corpus fotográfico me obliga a repensar el papel de la imagen como portadora de significados. Siguiendo a Sontag, este se presenta erosionado en la fotografía y depende del uso de la misma. Los estudios de la ensayista americana son pertinentes en el análisis ya que precisamente parto de la lectura de ambos discursos que se dan cita en la obra elegida. Las sesenta y dos imágenes que componen el trabajo proceden de archivos públicos y privados lo que infiere que en un comienzo tienen un destinatario contemporáneo, *spectator* barthiano.⁶¹ La artista plástica

⁶¹ En el presente análisis trabajo con los aportes de Roland Barthes. Referente obligado en el estudio de la fotografía, el autor francés desarrolla tres conceptos fundamentales: operador, *spectator* y *spectrum*.

resitúa los archivos gráficos en pos de una genealogía de luchas de mujeres por el voto político. Es interesante analizar los cuerpos que se construyen en la pendular lectura de la obra.

Eltit y Rosenfeld reúnen su labor para dar relevancia a la demanda emancipadora de la mujer chilena que hasta ese entonces había sido ignorada. El encuentro de dos artistas supone ya la ruptura del aislamiento y convoca a un equipo de mujeres para realizar la tarea de investigación. ¿Por qué editar en 1994 un libro que recuerda la adquisición del voto de la mujer si no apremiara la necesidad de reactivar en las ciudadanas su compromiso en la nueva etapa de la democracia chilena después de dos décadas de represión? El primer presidente de la Concertación⁶² fue Patricio Aylwin (11/03/1990 – 11/03/94) y lo sucede Eduardo Frei Ruiz-Tagle (11/03/94 – 11/03/00), pero que Pinochet continúa tutelando la democracia como comandante en jefe del Ejército de Chile y senador vitalicio hasta el 2000, fecha en que es detenido en Londres. El electorado femenino es en Chile el que adhirió mayoritariamente a la derecha represiva durante esos años. La mujer chilena sufre una doble represión en esos años y es urgente recordarle, acercarle sus antecesoras que consiguieron sufragar y también lucharon con sus compañeros.⁶³

En la crónica, la emancipación femenina toma visos significativos a la hora de revisar los argumentos que sostienen la lucha. La proyección de imágenes de la mujer coquetea con las figuras legitimadas por el

Me interesa establecer vínculos con el próximo capítulo en la medida que analizamos la relación trinaría entre el el fotógrafo, el espectador y el referente. Los términos barthianos rescatan la condición de espectáculo de la fotografía y, en este sentido, me parece propicio la reflexión sobre las fotografías de las mujeres. El condicionamiento de estas figuras es pertinente a la hora de inferir las proyecciones de género, clase y raza como más adelante desarrollo y profundizo.

⁶² Concertación de Partidos por la Democracia o simplemente la Concertación fue la coalición de partidos políticos de centro-izquierda que gobernaron durante dos décadas (1990-2010) en Chile y que en la actualidad es la oposición más fuerte al gobierno de Piñera. En 1988 ganan la pulseada a Pinochet en el plebiscito enfrentaron la no fácil tarea de transformar la dura dictadura en una democracia.

⁶³ Veo pertinente recordar la novela, *Los Vigilantes* de Eltit (1994) donde refuerza las demandas de las conciudadanas y lo mismo hace en *Mano de Obra* (2002) al contraponer la “idiotización” del ciudadano en el shopping y los testimonios de los diarios anarquistas de principios del XX que luchaban por los derechos de los trabajador*s, como por ejemplo el periódico feminista que abre la novela: Verba roja de Santiago en 1918 y que también aparece intratextualizado en la novela *Vaca Sagrada* en la que el rojo además de político incorpora el feminismo.

poder hegemónico. Sesenta y dos fotografías de archivo y cuatro documentos testimoniales completan la crónica.⁶⁴ En cada una de las imágenes se debaten diferentes representaciones de género vinculadas a paradigmas aparentemente antagónicos: la madre de familia y la mujer emancipada. Estos a su vez configuran dos espacios, privado y público como desarrollo más adelante en el contrapunto, palabra e imagen.

Ana Pizarro elabora un estudio contextual de los modelos de género en América Latina. La crítica chilena reconoce diferentes estrategias⁶⁵ que utiliza la mujer para buscar su lugar en la sociedad. Ella analiza las representaciones de género a través de diferentes personalidades y agrupaciones femeninas y su inserción en el espacio público. De esta manera, presenta una visión eufórica sobre la lucha feminista en el cono sur. Una lucha ardua pero con cuartel: el hogar.

Es decir, tal vez podríamos avanzar en el conocimiento del problema si lográramos la capacidad de leer los hechos culturales de la mujer, sean a nivel colectivo o individual como texto que se organiza en estructuras simbólicas y habla de exclusiones, de frustraciones, de luchas, también de expectativas, de estrategias, de proyectos, y también, y esto es importante: de placer, de afectividad no manipulable, de gratuidad. Quien sabe si no es una dimensión más generosa, por más amplia del problema, lo que puede entregar la perspectiva del análisis cultural. (Pizarro, 1999: 194)

Para analizar los discursos de género con los que lidia la mujer en Chile para ganar el espacio público y visibilidad hay que tejer las hebras, como señala Eltit en uno de los capítulos, a través de la lectura pendular

⁶⁴ Crónica del sufragio femenino en Chile contiene sesenta y dos fotografías y cuatro documentos testimoniales correspondientes a la revista "Acción femenina", el boletín "La mujer nueva", el afiche del 1º Congreso Nacional del Movimiento Pro-emancipación de las mujeres de Chile y el panfleto de FECHIF (Federación Chilena de Instituciones Femeninas) de la campaña por el voto femenino. Las imágenes se pueden contemplar en el anexo ubicado al final del trabajo. En el cuerpo de la misma se hace alusión a las fotografías analizadas y a otras mediante una numeración, la misma responde al orden de aparición de las fotografías. Los documentos testimoniales también responden a la misma lógica.

⁶⁵ La crítica chilena elabora cuatro estrategias con las que las mujeres se abren paso en la sociedad: estrategia de autorización, acompañamiento, desplazamiento y enmascaramiento. Ver: Pizarro (1999)

entre la palabra y la imagen en los tres momentos identificados en la obra.

A continuación desarrollo cada uno de ellos y la proyección grupal e individual de las mujeres quienes a través de cada período van adquiriendo variantes significativas que se vinculan con el cuerpo, el espacio y, finalmente, la conciencia colectiva.

Representaciones verbales y visuales del género

A medida que l*s lector*s avanzan en la lectura de la crónica, las fotografías se van agolpando en un in crescendo gradual. La presencia de imágenes se hace más recurrente a lo largo del camino experimentando ritmos de lectura coincidentes con los ritmos de la demanda femenina. Estos últimos, ritmos de lucha y confrontación se ponen en marcha cuando las voces de sus protagonistas toman la *Crónica*. Como mencione previamente, identifico tres momentos desarrollados: la mujer a lo largo del XIX, la mujer del fin de siglo XIX-XX y las que trazan la senda hacia el voto femenino. De esta manera, discrimino las imágenes que corresponden a las representaciones de género de cada momento y, además, las pongo en diálogo con los textos lindantes. Las fotografías que señalo en mi análisis responden a las diferentes representaciones de mujer y los presupuestos que de ellas se decantan y que responden a cada una de las épocas expuestas.

Las imágenes del primer período (siglo XIX) están identificadas en el anexo entre la Foto 3 y 9. Este momento pone en relieve el espacio de circulación de la mujer decimonónica: el hogar. Lugar asociado a la intimidad y subjetividad de la mujer se convierte a través del hábito y la promoción hegemónica de este en un espacio simbólico e inherente a la mujer en contraste con el espacio público. Esta pareja (público-privado) está diseñada por los discursos de poder para confinar a la mujer al espacio privado. De esta manera, lo privado, lo subjetivo, el mundo interior e instintivo, se asocian al universo femenino. Las fotografías

analizadas están asociadas con la dicotomía de los espacios y a la conformación de los géneros.

La postura de que el género es *performativo* intenta poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. Rechazo así de las “esencias” inmutables, supuestamente “naturales” sostenidas durante siglos. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, en efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (Butler, 2005: 17)

Judith Butler devela el proceso por el cual ciertos rasgos son naturalización y comprendidos como inherentes a cada género a través de las restricciones del cuerpo. La teoría de la performatividad de la académica entronca con mi trabajo en la medida que problematiza la escenificación del género que se hace a través de las fotografías de la crónica. En relación con lo mencionado, es pertinente incluir las políticas del cuerpo sexuado que circunscriben asignaciones sociales a los géneros. Éstas han sido analizadas en primer lugar por Foucault y luego desarrolladas por Butler en su famoso ensayo, *El género en disputa* escrito en 1990. El filósofo revela los hilos que sostienen al cuerpo sexuado que es útil mientras es un cuerpo productivo (Foucault, 2005). De esta manera, declara que los roles de género han sido diseñados para circular en espacios diferenciados.

En aras de ahondar esta aproximación, veo pertinente retomar en el análisis los estudios realizados por Ana Pizarro (1999). La crítica chilena desarrolla su tesis sobre la mujer en América Latina y su lucha progresiva para ganar legitimación en los espacios ocupados por los hombres. Para ello, se apoya en los estudios culturales y en el análisis contextual de los casos trabajados. Distingue la capacidad de contracultura de la mujer, además, destaca su solvencia a la hora de generar mecanismos de inserción en la calle. En este punto, la distinción

entre el espacio privado y público es significativo. La investigadora chilena prefiere hablar de casa y calle respectivamente debido a la incidencia de uno sobre el otro. La crítica chilena reconoce la complejidad de los espacios mencionados y, la nominación elegida, le permite evidenciar la permeabilidad que presentan. Presupone que lo público y privado se construyen como entidades antagónicas y responden a la funcionalidad de un sistema de poder. De esta manera, desarrolla los discursos que generan la casa y la calle.

El discurso de la casa es un discurso personal, es el discurso de la cotidianidad desde lo subjetivo. Un discurso que no aborda los problemas de la sociedad sino en forma marginal y desde la marginalidad porque no es un discurso esencialmente racional sino cruzado por elementos afectivos, intuitivos, de línea sobrenatural a veces incluso pasional. (Pizarro, 1999: 199)

La casa es el lugar legitimado por el poder hegemónico donde se ubica la mujer, en él se desarrollan discursos vinculados a la interioridad de la mujer. La propia Pizarro hace mención a un discurso “no racional”, con carga afectiva, de línea sobrenatural y pasional. Éste se contrapone con el que la crítica chilena nombra la calle, espacio privilegiado de los hombres, crea y desarrolla la circulación de los discursos sociales y se ubica en el centro de los mismos. Por tal motivo, la autora reconoce la incidencia de este espacio en el discurso personal que genera la casa.

Este es el que emite sobre la sociedad, su historia, su futuro y en donde el sujeto de la enunciación habla desde el centro de ellas. Es un discurso impersonal, con rasgos de autoridad porque no necesita autorizarse para ser emitidos: tiene carta de ciudadanía antes de ser enunciado. Es, como sabemos, el discurso masculino. (Pizarro, 1999: 199)

Ambos discursos dicotómicos están sujetos a la construcción maniquea de los géneros. Es decir, la mujer es asociada a lo privado, lo pasivo, lo emocional mientras que el hombre se vincula con lo público, lo activo, lo racional. Estas distinciones son relevantes para analizar el uso

de los tipos de archivos y la circulación los mencionados presupuestos. La galería de mujeres que conforman la crónica se desplaza progresivamente desde el espacio privado asignado al género hasta el público. A través de las fotografías se observa el progresivo cambio en el paisaje. Las mujeres y las organizaciones políticas ganan la calle y las fotografías señaladas en el segundo y tercer período muestran el esfuerzo. La lucha por el voto se convierte en el motor del cambio.

Diamela Eltit identifica el año 1877 como fecha bisagra en la lucha emancipadora debido a la promulgación del llamado Decreto Amunátegui, que habilita a la mujer para realizar estudios universitarios ese mismo año. En este corte temporal las autoras construyen cuerpos que muestran cambios significativos desde el acceso a espacios de conocimiento. La implementación del sistema educativo es un factor primordial para la mujer del siglo XIX: “la educación formal es el medio que va a habilitar intelectualmente a la mujer y la va a enfrentar a la posibilidad de integrarse a los sistemas productivos del país” (Eltit, 1994b: 18). Eltit y Rosenfeld desgranar este punto a través del uso de archivos como lo son la inclusión de testimonios, documentos periodísticos, una entrevista a Elena Caffarena y las fotografías que evidencian estos cambios sociales. Los mismos se extienden hasta 1949, año en que se promulga la ley que permite el voto femenino irrestricto. En ese período de tiempo, la lectura de la obra propone un movimiento oscilante, es decir, l*s lector*s atraviesan los diferentes tipos discursivos y son partícipes de la construcción de las representaciones de género.

La primera mitad del siglo XIX asocia a la mujer a la normativa hegemónica del pensamiento conservador-católico y la ciñen al espacio privado del hogar como esposa y madre.

La mujer chilena de esa primera mitad del siglo, transita de manera restringida desde el convento al hogar, entre la caridad pública, (orfandad, enfermos, ancianos), la abnegación familiar y su pulcritud doméstica, ajena a las transformaciones políticas que se

avecinan y distante de todo cuestionamiento de su rol. (Eltit, 1994b: 18)

Me interesa destacar el progresivo cambio que manifiesta la crónica vinculado a los modelos desde la mujer del siglo XIX y a la mujer de mediados del XX. A través de la palabra de Eltit y las imágenes rescatadas por Rosenfeld, se evidencia un giro desde el paradigma decimonónico descrito en la cita precedente hasta la culminación de la crónica con el voto femenino. El espacio íntimo y privado del primer momento contrasta con las imágenes de las aulas universitarias y de la lucha en la calle que encontramos al finalizar la obra. Un punto a destacar de la polifónica crónica es que a medida que esta avanza registra menos presencia de la voz de Eltit, esta se desvanece para dar lugar a las voces de las protagonistas individualizadas al final de la obra. La progresiva aparición de imágenes de mujeres en lugares reservados para los hombres y la lucha de éstas por alcanzar la emancipación evidencia los circuitos del poder sobre el cuerpo.

El registro del cuerpo

En este momento del análisis me interesa poner énfasis en la capacidad de registro tanto de la palabra como de la imagen, en el caso abordado, el cuerpo es el archivo donde quedan registrados los discursos que competen en el presente capítulo. Por esta razón el análisis de las imágenes que construyen imaginarios sociales son relevantes para el presente trabajo. La crítica y cinematográfica italiana Teresa de Lauretis analiza la creación de las imágenes de mujeres y los visos significativos que portan. En su famoso ensayo *Alicia ya no* (1992), la autora evidencia la importancia del estudio de la iconografía femenina para el feminismo. Más allá de que su trabajo se circunscribe al análisis fílmico su aporte es relevante en la reflexión sobre la fotografía fija y el diálogo de esta con la palabra de Eltit. De esta manera, abordo el corpus de la crónica destacando las proyecciones de género que se construyen a través de la pendular mirada de l*s lector*s, generaciones de mujeres que desde

mediados del siglo XIX son testigos de los cambios políticos, económicos y sociales y desean ser protagonistas de los mismos.

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza –y la recurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad. (De Lauretis, 1992: 64)

De Lauretis es lúcida en identificar la importancia de la imagen en nuestra cultura como generadora de sentido y formadora de subjetividades. Por este motivo, las imágenes que guarda el corpus de Rosenfeld son significativas en el análisis porque como desarrollo en el presente capítulo presentan los modelos de mujer que escapan al “*locus* de la sexualidad”, como explica De Lauretis.

La reunión de imágenes de mujeres que se dan cita en la crónica aporta otras miradas sobre el género femenino. De esta manera, entiendo que el material gráfico propuesto por Rosenfeld no es un mero paratexto, en su sentido etimológico como un texto subalterno al resto de texto principal. En *Crónica del sufragio femenino en Chile* ocurre todo lo contrario y densifica el carácter crítico de la obra. La labor de archivo de la artista tiene un peso preponderante al rescatar las fotografías de los fondos públicos y privados de Chile. El artista y crítico catalán, Joan Fontcuberta reflexiona sobre el papel de la imagen de archivo en el arte contemporáneo y pone el acento en el protagonismo de este en las expresiones artísticas actuales. Propone *saquear el archivo, depredar la memoria* (Fontcuberta, 2010: 176) como acción que discute el lugar de las políticas de la memoria. Las nutridas fuentes documentales de Rosenfeld me permiten ubicar su trabajo en estas líneas descritas por Fontcuberta.

La sensibilidad posmodernista habla de las ruinas del museo, pero más bien sucede que el museo se rinde a la desmemoria en un proceso de hibridación de géneros que pervierte la misma noción de documento. Se invierten los términos: la fotografía documental invade el espacio del arte en la medida en que la fotografía de ilustración ocupa las páginas de los medios informáticos. (Fontcuberta, 2010: 179)

De fondo, el planteo permite repensar el espacio del archivo como una usina de imágenes latentes que en contexto ajeno a su enunciación nos consiente a mirar el presente, en el caso de *Crónica del sufragio femenino en Chile* editada en 1994, la transición chilena y el lugar de la mujer en la re-estructuración nacional. En este sentido, las reflexiones de Marianne Hirsch en su artículo *La novela familiar en la época de la fotografía* (2009)⁶⁶ me permite iluminar el trabajo realizado en *Crónica*. Es decir, el desplazamiento de los documentos gráficos privados al ámbito de la literatura⁶⁷ que realizan las autoras visualiza las prácticas de la vida íntima y verbaliza el recorrido de las féminas hasta lograr la emancipación política. De esta manera, vuelvo a la reflexión de Teresa de Lauretis para destacar que la recuperación de fotografías proporciona otras miradas sobre el sujeto femenino: mujeres en acción, preocupadas

⁶⁶ La académica razona sobre la experiencia del fotógrafo afroamericano Albert Chong con la fotografía de su madre de niña junto con sus pequeñas dos hermanas. Ésta le envía la imagen rasgada y descuidada para que su hijo realice una restauración de la misma. Chong ante el deteriorado estado del papel decide hacer una reproducción de la misma. Una vez realizada el artista interviene sobre la imagen, la coloca en un marco de cobre sobre el cual escribe la historia de la fotografía, agrega flores, utensilios, caracolas y muñequitas a su alrededor. Según Hirsch, Chong realiza un acto de recuperación cultural, rehace la imagen y la transforma en un espacio ritual. A su vez, no sólo rescata del olvido la imagen de su madre sino que traslada el archivo del álbum familiar al espacio del arte. La académica vincula este trabajo con las cavilaciones barthianas sobre la famosa fotografía del invernadero. Ambos intervienen sobre la imagen materna para buscar, de acuerdo con Hirsch, la esencia de sus madres y alejándose del *romance familiar*. Ver: Hirsch (2012: 4)

⁶⁷ Susana Rotker delibera sobre la recuperación de la crónica modernista en el siglo xx asociada con la revisión de las investigaciones de literatura, concibiéndola como “parte de la multiplicidad de la práctica cultural” (2005: 24). En este sentido, retoma las reflexiones de Raymond Williams sobre el arte y su análisis desde una mirada multidisciplinaria contraria a la división burguesa que tiende a leer las disciplinas como categorías fijas e inmutables: “Esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos sobre la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y, por otro, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo”(Rotker, 2005: 24).

por los cambios y su espacio en la escena política. La representación en las imágenes que recuperan las autoras dista en parte del modelo hegemónico. Digo en parte porque, como desarrollo más adelante, la representación de la mujer en la crónica coquetea con el discurso hegemónico que ubica a la mujer en el lugar de madre.⁶⁸ El punto de análisis son las imágenes de archivo y su contrapunto con la palabra en la obra.

La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba). (Barthes, 2007: 31)

Regreso a uno de los evangelios de la fotografía según Sontag, *La cámara lúcida* de Roland Barthes, para recordar la aseveración del autor francés al destacar el poder referencial de la fotografía, esta “no pueden salirse de ese puro lenguaje deíctico” (2007: 30). Es decir, señala aquello que se desea exponer, mostrar, distinguir e, incluso, construir. La mirada diádica barthiana sugiere que el signo *fotografía* revela significados que no se pueden obviar. Por este motivo, procedo a cruzarlo con la triádica peirceana que posibilita la semiosis infinita. Me parece significativo que la crónica de Eltit-Rosenfeld presente un corpus fotográfico para señalar, exponer, mostrar, distinguir y construir la lucha de mujeres por el voto femenino que el relato histórico condena al ostracismo.

Previamente mencioné los aportes de Butler en relación con las representaciones de género; me interesa retomar las observaciones para analizar las imágenes femeninas que encarna la crónica. Las mismas

⁶⁸Las identidades de género del sistema patriarcal de base binaria (hombre-mujer) postulan dos modelos antagónicos de mujeres: la “buena” y la “mala”. En el primer grupo encontramos a la madre, la esposa fiel, la virgen. En el otro grupo, la prostituta, la femme fatale. En mi trabajo me concentro en la primera de ellas, la madre. Sobre el tema de representaciones de género en la cultura popular véase: Viñuela y Viñuela (2008), Bornay (1995), Dijkstra (1986), entre otros.

entablan una suerte de dicotomía al presentar, por un lado, la mujer asociada a su familia como madre y esposa y por otro, la mujer emancipada. A medio camino surgen una peregrinación de imágenes de manifestaciones callejera, mítines políticos y demás acciones relacionadas con la actividad política femenina. El texto de Eltit y Rosenfeld se presenta como una crónica de sufragio femenino por esta razón me llama la atención la presencia de fotografías y testimonios vinculados al rol materno. Entre una y otra se abre un abanico de representaciones vinculados a los conceptos de clase y raza.

Las imágenes de archivo correspondiente a la mujer del siglo XIX están tomadas en espacios cerrados, en el interior del hogar o en estudios fotográficos. La galería de feminas de este primer momento no sólo expone la elegancia de la época y los ornamentos femeninos tales como sombreros y encajes sino además se delinear los presupuestos de género de la mujer decimonónica (domésticas, seductoras, maternas, etc.).

Las fotografías iniciales marcan el tono de la época a través de dos imágenes familiares en blanco y negro (fotografía N°3 y N°5). Ambas imágenes están localizadas en interiores, la primera de ellas es una fotografía de estudio. Cinco personas integran el cuadro, reconocemos la figura de la madre sentada en el centro de la imagen y a sus costados se ubican dos parejas. La siguiente fotografía presenta un pie de foto que anuncia "Grupo familiar, 1889". Aparentemente está tomada en un espacio que reconocemos como el patio y/o jardín de una casa. Los estudios fotográficos de la época reconstruían diferentes espacios a través de telones pintados y utilería. De esta manera, la fotografía analizada podría fácilmente haber sido realizada en el espacio cerrado de un estudio. Este detalle no afecta mi lectura en la medida que el lugar y la escena que se quiere mostrar, construir o reconstruir es un momento compartido por la familia en el patio o jardín del hogar donde los lazos de la misma muestran su fortaleza. La composición de la fotografía conserva una cuidadosa simetría: tres personas se distribuyen a cada

costado de la figura central, el padre. Así se resalta el equilibrio social en la distribución de los roles de género: la mujer asiste a la familia y, el hombre jefe de la familia, espera ser asistido. Este personaje ocupa un lugar central y, a sus costados, se ordenan las mujeres y niños. Un total de siete personas forman parte de la imagen familiar. Ubicados alrededor de una mesa, los integrantes se encuentran en disposición de tomar el té, una joven está parada sirviendo una infusión, porta un delantal por lo que infero forma parte del servicio doméstico del hogar y devela el estatus social que la familia pretende proyectar en la fotografía. Los dos niños que acompañan la escena están acompañados por un adulto, la madre y el padre. En el fondo de la escena, apoyado sobre un tejido de madera donde se encuentra una enredadera y el jardín, se encuentra un joven, casi espiando la intimidad familiar. En contraste con esa figura, surge la imagen de la mujer mayor sentada en un sillón en plano entero en el costado izquierdo del cuadro. La anciana en la escena familiar cobra relevancia ya que el siglo XIX tiene una veneración hacia la imagen de los adultos mayores otorgándoles un carácter casi sacerdotal.



Foto Nº 3



Foto Nº 5: "Grupo familiar, 1889"

Susan Sontag reconoce que en la fotografía “cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos” (2008: 18).⁶⁹ La investigadora americana pone énfasis en la función que este cumple al álbum de familia y en el seno de la familia como testimonio de su historia. En el caso de las fotografías analizadas, los cuadros están sumamente cuidados y cada uno de los integrantes observa directamente a la cámara.

Roland Barthes reflexiona sobre su experiencia a la hora de posar. El crítico reconoce que en el acto de posar, se “fabrica instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (2007: 37). Con respecto a la pose dice Armando Silva “se trata de un acto de visión postergada”. Es decir, los posantes se disponen a ser vistos pero en un futuro, próximo o lejano. El autor colombiano resalta la progresiva incorporación de la pose en la vida: “No obstante, a medida que crecen aprenden a posar, y el gesto espontáneo se vuelve deliberado, esquemático: posan según la ocasión y la ocasión es ordenada por las circunstancias sociales” (1998: 124).

Las dos fotografías analizadas centran la mirada en los pilares familiares: la madre y el padre (Foto N° 3 y N° 5 respectivamente). Ambos personajes se encuentran sentados enfrentando la cámara. La mujer en un sillón de madera está rodeada de sus parientes. Y el hombre, como describí previamente, espera la asistencia de su esposa. La escena completa está cuidada para mostrar la fuerza de los lazos filiales. La proyección del cuerpo y la quinésica de los mismos son relevantes en el análisis de las representaciones de género: la rigidez de los cuerpos, los gestos de protección-dependencia de la madre-hija, los sombreros puestos en las figuras masculinas destacando su estatus social y hombría. Siguiendo a Armando Silva, reconocemos que la operación focalizante

⁶⁹ En el próximo capítulo profundizo los lazos entre la fotografía y la familia al analizar el álbum de familia como archivo y registro del vínculo filial en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz (1994).

(1998: 123) se ha realizado sobre la familia.⁷⁰ Es decir, la manera en que ésta se ha transformado en imagen: el plano general del grupo, el orden o disposición de los personajes, etc. La familia se escenifica en la fotografía o se hace imagen. Predominancia del negro y blanco que refuerza los contrastes esperados por los colores de la foto: la mucama está desteñida con el vestido posiblemente celeste. Me llama la atención la disposición del joven detrás del entramado (“sillage”) porque por un lado está separado del cuadro en primer plano, ocupa una posición subalterna con el *pater familia* y por el otro está en el centro, triangulándose con el viejo y el niño: las tres generaciones viriles. El muchacho podría ser el hijo o el yerno.

En este sentido, las elucubraciones de Barthes sobre la imagen de las instituciones, la Familia y la Madre, son pertinentes en mi análisis de las representaciones de género. El semiólogo francés divaga sobre la figura de su propia madre fallecida, reflexiona sobre la calidad referencial de la misma a través del análisis de la fotografía del Invernadero⁷¹ y la propia madre de Gaspar Félix Tournachon. Esta le permite distinguir el resabio de su madre que existe en la figura de la Madre con mayúscula. Recuerda el valor de la imagen mujer madre en la iconografía religiosa de tradición judeo-cristiana y el peso de la misma en la construcción institucional de la Madre. A partir de estos presupuestos retomo la imagen de la mujer del siglo XIX en *Crónica del sufragio femenino en Chile*.

Conductas tales como la caridad, la abnegación y la rectitud, son los requerimientos principales del modelo impuesto por la época. La única expansión vital a la que la mujer puede acceder, le es

⁷⁰ Retomo más adelante el concepto trabajado por Armando Silva sobre la focalización de la familia. Como adelanté en la nota precedente, el álbum familiar es el modo de archivar que analizo en el capítulo correspondiente a *El infarto del alma* y reservo su análisis para el capítulo siguiente.

⁷¹ La fotografía en cuestión es la recuperación, según Barthes, de una imagen de su madre y su tío cuando eran niños en un invernadero. La sentida fotografía le permite al semiólogo encontrar en ella el vestigio materno e interrogar a la Fotografía a niveles de amor y muerte. Además, trae a su discurso la fotografía del famoso fotógrafo francés Nadar quien inmortalizó el dramático rostro de su madre. En estas elucubraciones, Barthes identifica el valor de reconocimiento de la institución materna: “En la Madre había un núcleo radiante, irreductible: mi madre” (2007: 118-119).

asignada por el matrimonio, donde ella va a encontrar la legitimación de su lugar social, pues le asegura el cumplimiento satisfactorio de un rol que culmina con el acto de la maternidad. (Eltit, 1994b: 17)

El acto de la maternidad está fuertemente ligado a la condición de mujer y parece imposible despegar una sin dañar la otra imagen.⁷² El siglo XIX ciñe la actividad de las mujeres a tareas domésticas, cosa que cambia progresivamente luego del decreto Amunátegui que genera una nueva circulación, esencial en el cambio de paradigma del género femenino.

La crónica subraya algunos tímidos focos de emancipación más cercanos al final del siglo XIX. Un ejemplo de esto es el papel del arte en la vida de las mujeres, como destaca el periódico semanal *La Mujer*, sin embargo las actividades de beneficencia al servicio de niños y adultos siguen siendo la dominante en la vida de la mujer decimonónica. Estas actividades están asociadas a la narrativa de la casa. El arte como discurso propio de la subjetividad se asocia a la mujer y al mundo privado e íntimo de esta y la asistencia a los más desprotegidos está vinculada al rol materno. Además, Eltit destaca la situación de desventaja de la mujer casada sobre la soltera en la época analizada y de qué manera la ley dictamina la estructura simbólica. De acuerdo con la investigación llevada a cabo por las autoras, la Constitución Política de la época concede la Patria Potestad al marido otorgándole poderes sobre los bienes, el cuerpo, la integridad física y derecho sobre los hijos del matrimonio. En 1884 se expresa abiertamente la prohibición al derecho a voto a las mujeres chilenas.

⁷² El cuerpo materno es un tema recurrente en la narrativa de Diamela Eltit. Desde *Por la patria* (1986) pasando por *Los vigilantes* (1994) hasta su última novela, *Impuesto a la carne* (2010) la escritora ha desarticulado los discursos que dan cuerpo a la madre a través de los vínculos filiales, madre e hijo*. Mary Green reconoce un cambio en la construcción de la figura materna en la obra de Eltit, es decir, entre sus trabajos escritos en la época dictatorial y en los de la Transición chilena. Especialmente, el primer momento presenta un cuerpo maternal transgresivo y con más poder de acción; en sus últimas novelas el cuerpo se desvanece ante el discurso patriarcal (Green, 2009: 105-108). En *Jamás el fuego nunca* (2007), por ejemplo, Eltit presenta un retroceso que anula épocas anteriores de intento de liberación, salidas al exterior y exigencias de acción directa y cae en la vieja situación de esposa nutricia, sufriente y víctima que sale a la calle para subocuparse del cuidado de ancianos terminales.

Los sujetos *somos* un proceso por los enredos pluridireccionales de los discursos de poder/saber. Nuestros cuerpos, en consecuencia, devienen visibles y actantes bajo el control y la vigilancia de instituciones que desde flancos diversos y cruzados, mantienen normalizados a los sujetos-cuerpos. Este control tiene lugar en el mismo proceso de ser cuerpo o sujeto, por lo que no es discernible ni extrapolable de nuestra propia subjetividad-materialidad. (Torras, 2007: 21)

La reflexión de Meri Torras es relevante para el análisis sobre las representaciones de género ya que las mismas se han cimentado sobre la construcción política de los sujetos-cuerpos. Como bien lo explica la autora, la inscripción del lenguaje sobre el cuerpo perpetúa el mismo a intereses opresores. La maternidad y el cuidado de la familia, por ejemplo, forman parte de la imagen de mujer del siglo XIX y el resabio de este modelo continúa a lo largo del siglo XX. A la luz de los aportes de Michel Foucault y Judith Butler, el trabajo vincula conceptos como la biopolítica y los cercos del cuerpo o, como bien lo explica la filósofa norteamericana, un “sujeto anterior a la ley” (2005: 48).

La galería de imágenes que sustenta la crónica evidencia la problemática del sujeto femenino y la construcción histórica de su cuerpo.

El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando el cuerpo. (Foucault, 2008: 32)

En esta encrucijada el cuerpo de la mujer juega un papel relevante ya que al poseer determinado sexo somos las asignaciones sociales sobre las cuales ese cuerpo está inscripto. Meri Torras destaca la urdimbre

discursiva que da forma a las representaciones del cuerpo. En él se tejen los moldes de reproducción que hacen al “orden social” como anteriormente he desarrollado en relación con el espacio. Las implicancias de género trenzan modelos establecidos densificados en la obra con la problemática planteada, sin embargo, existe un margen de agencia a partir de la conciencia, precisamente, de género.

El poder se ejerce verticalmente, de arriba abajo, pero también se otorga, de abajo a arriba... o a los lados. Darse cuenta del modo en que somos en relación a unas coordenadas a la vez propias y ajenas resulta fundamental para albergar un principio de capacidad de acción que nos permita desaprendernos en grado suficiente para autoconocernos, autodescubrirnos, que nunca alcanzaremos a saber qué punto nos pertenece o hasta qué punto se alimenta de los discursos de poder, que cuentan, por supuesto, con las deserciones y las oposiciones para poder seguir siendo. (Torras, 2004: 22)

Poco a poco las féminas toman los espacios públicos como es el caso de Martina Barros. Eltit y Rosenfeld rescatan esta pionera quien a finales del diecinueve da circulación a las ideas de John Stuart Mill sobre la problemática de la mujer de fin de siglo y su necesidad de emancipación. La crónica reproduce un fragmento de una charla de Barros realizada en el Club de Señoras en los primeros años del siglo XX por la legitimidad del voto femenino y reproducido en la revista *El voto femenino* en 1917.

Se ha dicho y se repite mucho que no estamos preparadas para esto. ¿Qué preparación es esta que tiene el más humilde de los hombres, con sólo el hecho de serlo, y que nosotras no podemos alcanzar? La he buscado mucho y no la puedo descubrir. Sin preparación alguna se nos entrega al matrimonio para ser madres, que es el más grande de nuestros deberes y para eso ni la Iglesia, ni la ley, ni los padres, ni el marido, nos exige otra cosa que la voluntad de alcanzarlo... (en Eltit, 1994b: 28)

La demanda discute la mezquindad social en el desarrollo de la mujer en la vida política mientras destaca el rol materno asignado a la mujer y el papel preponderante de este en la sociedad. Las palabras de Barros ponen en evidencia ciertas paradojas presentes en los discursos feministas. A lo largo del presente capítulo desarrollo la manera en que estas paradojas tienen visibilidad en el contrapunto palabra/imagen de la crónica.

Once fotografías reconozco en el segundo período expuesto en esta particular crónica. Se debaten en ella los diferentes imaginarios de mujer, la madre de familia y la mujer emancipada, como mencioné previamente. Butler expone la dinámica entre la representación del cuerpo la construcción de sujetos políticos.

Por un lado, la representación funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres. Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política. (Butler, 2005: 45)

Las paradojas que se evidencian en los discursos feministas están relacionadas con estas observaciones de Butler. De un lado, la lucha permanente por romper con los mandatos que fijan roles de género preestablecidos y, de otro, la necesidad de visibilidad de los sujetos políticos.⁷³

⁷³ En la misma línea, Nelly Richard desarrolla los alcances de la representación en el discurso feminista: Subrayar el género sexual como representación (es decir, como efecto-de-discurso y mediación de códigos) le ha reportado al feminismo un doble beneficio: 1) le ha permitido desencializar las identidades sexuales, es decir, romper el determinismo de una identidad preconstituida por alguna significación invariable de lo masculino y femenino que haga corresponder linealmente origen, cuerpo, sustancia y valor sexuales, y 2) le ha servido para denunciar críticamente el trabajo de ocultamiento que realizan las ideologías culturales al disfrazar de *naturales* los modos *convencionales* en que la masculinidad hegemónica fija sus interpretaciones y valoraciones de lo sexual como si éstas no fueran lo que son: interpretaciones y valoraciones históricamente construidas, por lo tanto, desconstruibles y

La mujer de entre siglos experimenta la dicotomía y ve inminente su participación en otras esferas más allá de la casa. La influencia de tres décadas de acceso a espacios de conocimiento cambia la perspectiva decimonónica.

Esta inserción creciente, por parte de la mujer, en la esfera pública, va a implicar el repensar y modificar los modelos provenientes del siglo anterior. La gran tarea social que espera a la mujer de la primera mitad del siglo XX, es batallar contra la paradoja de tener que cumplir con un modelo que la perpetúa en la dependencia, a la vez que, en forma ascendente, se compromete en actividades que la califican como responsable social. (Eltit, 1994b:46)

Más allá de las individualidades y las imágenes de agrupaciones femeninas destacadas en la crónica encontramos una fotografía que merece la atención. La presencia de la figura materna que inaugura este período: La mujer en plano medio largo está centrada en la imagen con dos niños (Foto N° 15). Ella sostiene al pequeño en brazos y una niña se ubica a su costado, la mira con gesto de afecto. No sólo el amor está presente en la imagen sino, además, la demanda: “álzame a mí también” podemos reponer en la voz del hermano menor. Parece evidente en la mujer el enorgullecimiento por ser imprescindible, sentimiento que termina con el ingreso al mundo laboral obligada por la sociedad de consumo.

La presencia de imágenes maternas es recurrente en la crónica como más adelante desarrollo. En este caso, puedo decir que se escenifica la maternidad como estrategia de autorización tomando el aporte de Pizarro. Sin embargo, hay diferencias constitutivas entre las imágenes de la madre de familia precedentes a estas. Ahora, la mujer madre se encuentra sola, con el colectivo de mujeres y/o con su “guagua” en las fotografías posteriores. El cambio provoca diversas preguntas, en

primer lugar: Si la crónica otorga una genealogía de la lucha de mujeres, ¿por qué la presencia de imágenes de la mujer madre? ¿Dónde quedó la familia? Y, finalmente, ¿la mujer encarna la familia? ¿Cómo se moldea esta? ⁷⁴



Foto Nº 15

⁷⁴ Es relevante la presencia de imágenes maternas a lo largo de toda la crónica porque genera la idea casi indisoluble de mujer-madre. Esta concepción se mantiene como un resabio del modelo de familia burguesa presente en la construcción de nuevos modelos de mujer. O simplemente esta presencia puede aludir al carácter plástico de las féminas que pueden, saben y aprenden en todas sus tesituras. En este sentido, resulta interesante los estudios sobre la maternidad realizado por Victoria Sau. La investigadora catalana reconoce en su libro *El vacío de la maternidad* (2004) la reducción del sujeto mujer al acto de procreación por parte del patriarcado y su restricción al orden de la naturaleza. Una operación que surge mucho antes del siglo XIX pero que se consolida con el capitalismo. La familia es un tema que profundizo en los próximos apartados dedicados al texto *El infarto del alma* (1994) y *Puño y letra* (2005).

La preocupación por la presencia política de las mujeres surge mucho más adelante y en zonas industrializadas de Chile especialmente el norte del país.⁷⁵ Mientras tanto, la dicotomía, madre de familia y mujer emancipada, atraviesa los testimonios de las protagonistas del cambio. La Crónica transcribe las entrevistas realizadas por el *Diario el Mercurio* de las primeras profesionales, el 5 de febrero de 1969 con motivo del aniversario número noventa y dos del Decreto Amunátegui. Las protagonistas ponen en evidencia las nuevas demandas de género vinculadas al cambio de paradigma de aquel momento como es el caso de Justicia Acuña, ingeniera civil. La mujer relata su vivencia personal en la Empresa de Ferrocarriles del Estado y su condición de jefa de hogar.

-Sin embargo después me casé con un compañero de curso, Alfredo Gajardo. Al nacer mi segundo hijo renuncié a mi puesto y decidí dedicarme a mi familia. Fui madre de siete hijos y cuando el menor tenía cuatro años, volví a reincorporarme a Ferrocarriles. (en Eltit, 1994b: 39)

Acuña da testimonio sobre la no compatible tarea de ser trabajadora y madre. Este es el paso en donde las mujeres quedan escindidas entre la familia y su desarrollo profesional. Estas dualidades prevalecen a lo largo de la crónica y dan sentido a la lucha emancipadora. Por este motivo, veo importante reflexionar sobre el papel de la mujer y su rol “natural” hacia la maternidad. Para ello, tomo los aportes de Hennieta Moore quien desarrolla en su obra *Antropología y Feminismo* (2009) los lazos que vinculan la mujer y la maternidad en diferentes culturas. La antropóloga británica aleja en su investigación el hilo biológico que une la capacidad de procrear con las mujeres y carga las tintas sobre la sociedad como responsable de la crianza, padres y madres en conjunto.

⁷⁵ Eltit reconoce que la vasta geografía chilena es uno de los factores del cambio de paradigma. Es decir, el sur del país a partir de Santiago presenta una economía más agraria y “feudal” mientras el norte a través de la explotación minera y la industrialización se despega del modelo clerical (36).

En algunas culturas, todo lo que rodea la procreación, es decir, la menstruación, la gestación y el parto, presentan un interés social para toda la comunidad y no se circunscribe a la mujer ni a la esfera doméstica de la sociedad. En dichas culturas, el hombre está convencido de que su papel en la reproducción social y en el proceso de procreación es decisivo. La mujer de estas culturas no se define, pues, exclusivamente, por sus “aptitudes” biológicas ni por el control que ejerce sobre aspectos clave de la vida – especialmente la reproducción- de los que el hombre queda excluido. Se ha observado que un amplio abanico de sociedades, el concepto de “mujer” no gira en torno a las nociones de maternidad, fertilidad, crianza y reproducción. (Moore, 2009: 43)

La reflexión de Moore es relevante para entender cómo las comunidades conservadoras han naturalizado la distribución sexual del trabajo a través la capacidad femenina de concebir hij*s deslindando al hombre de toda responsabilidad. En Chile, este proceso adquiere características vinculadas al trasfondo socio-político y económico que se hacen evidente durante el gobierno de Augusto Pinochet quien profundiza el modelo decimonónico. La transición política implementa cambios progresivos en busca de la reconstrucción del Estado a través de un discurso conciliador y, de esta manera, la figura de la madre como soporte familiar es viable para tal empresa.⁷⁶ A la luz de lo mencionado analizo más adelante los cuatro documentos testimoniales que evidencian como el modelo materno dependiente está latente en toda la crónica y prevalece hasta la actualidad.

⁷⁶ Nelly Richard desarrolla las implicancias del sistema socio-económico y político de la Transición chilena en las representaciones femeninas: “La creación en 1990 del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) consagra esta política de administración institucional del tema de la mujer, que llevó al gobierno de la Transición a confiarle a dicho organismo estatal la tarea de diseñar, coordinar y evaluar políticas públicas que giraran en torno a la familia. Pero el trasfondo sobre el cual se crea el SERNAM no sólo tiene que ver con este reordenamiento político-institucional de un discurso sobre la mujer que fue renunciado, mayoritariamente, a la dinámica agitativa y contestataria del feminismo, para ceñirse a una nueva pragmática de convenios y alianzas instrumentales. El SERNAM –que administra el signo “mujer” en un paisaje traumáticamente dividido entre el pasado (la desintegración de los cuerpos y de las familias) y presente (la necesidad de reintegración de los roles sociales y sexuales a paradigmas de estabilización del orden)- basa su legitimidad en la complicidad de voces que une el oficialismo político de la Concertación, hegemonizado por la Democracia Cristiana, a la defensa que la Iglesia chilena hace de la Familia como símbolo de reunificación y consolidación de una nueva moral sexual.” (1998: 203).

Sea cual sea la distinción, mujer madre y la mujer emancipada, lo cierto es que ambas y/o la misma logran arar un camino hacia el voto político. La educación se transforma en el umbral y por consiguiente, trampolín del cambio y promueve la inclusión de las mujeres en el espacio público.

La crónica presenta diferentes experiencias vinculadas a la educación y a la vida profesional de las mujeres. Imágenes de grupos de estudiantes y de personalidades individuales marcan el desafío emprendido por los cambios políticos, económicos y sociales a partir del decreto Amunátegui. Las fotografías grupales se distribuyen entre el segundo período desarrollado (entre siglos) hasta finalizar la crónica en 1949. En el primero de ellos se distinguen los conjuntos de estudiantes, las bachilleres y universitarias y, en el último, las imágenes de marchas, encuentros y mítines políticos. Las imágenes individuales muestran a las personalidades y protagonistas del cambio.

En la retórica fotográfica, la pose –armadura técnica del retrato- es el molde fotogénico de una identidad cuyos rasgos deben manifestar la supuesta individualidad de un sujeto cargado de fantasías de autoexpresión. Sabemos, sin embargo, que dicha individualidad sólo se expresa a la condición de hacer pasar lo intransferiblemente “singular” de sus rasgos personales por lo “colectivo” de una matriz de identidad cuyas pautas fotográficas son de repetición y de masificación. (Richard, 1998: 107)

Las poses de la colectividad de mujeres muestran rasgos significativos correspondientes a las fotografías grupales: distribución de los protagonistas en el espacio tal cual como se visualiza en las imágenes Nº 25, 26, 27 y 28, por nombrar sólo algunas. Por su parte, los rostros individualizados a través del primer plano y el plano entero de los cuerpos en la crónica exhiben los cambios de época: peinados, modas y, modelos de femineidad asociados a conceptos de clase y raza.⁷⁷ En este

⁷⁷ No pretendo decir que estas características sólo son visibles en las fotografías en primer plano, el hecho es que el encuadre y la selección del tipo de plano me permite visualizar con mayor detalle los

punto abro el abanico sobre estas distinciones que hacen a la diversidad del sujeto femenino. Las individualidades traducen el rostro enfrentando la cámara y/o de perfil en escenas románticas y de contemplación destacando, de esta manera, la calidad de las virtudes de la mujer. Por ejemplo, las fotografías N° 18, 19 y 20, como desarrollo seguidamente.

La fotografía como imagen-recuerdo comprende una motivación detrás del momento que se pretende eternizar. Es decir, la importancia del evento merece ser resguardado del olvido. Una imagen en la medida en que es imagen pasa al arcón de los recuerdos, el archivo. En este sentido, el trabajo de Rosenfeld me permite reflexionar sobre el papel de la artista que no siendo la autora material de las fotografías sí es la que realiza la exhumación del archivo fotográfico que integra la crónica. La archivista rescata a mujeres solas o en grupo para mostrar el largo y arduo camino hacia el sufragio femenino y el empoderamiento del colectivo a través de los años.

En primer término, analizo las fotografías de grupo presentes en este momento finisecular y me centro en particular en las imágenes (Foto N° 6 y N° 7). Ambas se encuentran en el apartado titulado “Educación y Emancipación”. La primera de ellas presenta a diez jóvenes bachilleres vestidas con guardapolvos blancos. Las muchachas están organizadas en dos grupos iguales de cinco jovencitas distribuidas primordialmente, algunas están paradas y otras sentadas. La fotografía es de estudio y toma al grupo en plano general. El grupo de la izquierda parece de jóvenes mayores que el de la derecha y panorámicamente expresan un camino generacional. Están uniformadas en guardapolvos blancos y cabello recogido señalando un acatamiento a reglas de alguna institución que borra los individualismos que otorgasen datos referentes al status social a través de determinados peinados, joyas y colores distintivos. El acto de junción de las cabezas de las muchachas forma un cuerpo de

gestos, posturas y ornamentos que ostentan las protagonistas. Un cuerpo en primer plano se presenta como un objeto de contemplación y exhibición y, en este sentido, sensible al juicio ajeno. Así, en el juego de la pose convergen dos miradas, el que se reconoce objeto de la visión y el que visualiza.

signo claramente ascendente que conjuga los tropos metonímico y metafórico que evocan la unión, el esfuerzo compartido femenino, el enaltecimiento por el conocimiento adquirido, el equilibrio.

La Nº 7 presenta un pie de foto que anuncia: “Primeras Bachilleres”. Al igual que la anterior imagen, la presente recorta el cuadro el plano general toma a un grupo de nueve mujeres dispuestas en dos planos: una primera fila de cuatro mujeres sentadas y detrás de estas cinco paradas. Las dos mujeres centrales sostienen libros en sus brazos. La distribución semicircular de ambas líneas de pie y sentadas indica homologación de importancia (además de ser una imagen femenina, vulvar, en forma de abrazo y carente de verticalismos).



Foto Nº 6



Foto N° 7: "Primeras Bachilleres"

En relación con las fotografías de grupo, Armando Silva analiza las poses por género y grupo social. En su reflexión sobre la postura de los grupos masculinos reconoce una modalidad de "fútbol", es decir, los hombres en fotografías grupales, según el crítico colombiano, se distribuyen como si fueran un equipo de fútbol para aumentar la impresión de masculinidad (1998: 184). Diferente situación encuentro en la crónica analizada, donde en primer lugar, carece de grupos masculinos. La analogía es válida a mi entender a la hora de contrastar con el grupo de bachilleres. En las fotografías estudiadas previamente, las jóvenes se distribuyen de manera menos homogénea. Las muchachas descritas en la primera fotografía presentan gestos fraternales entre ellas, por ejemplo, la pareja que está parada a la derecha del cuadro (foto N° 6) mira la cámara y apoya las cabezas una con otra. Armando Silva reconoce en su análisis sobre los álbumes de fin de siglo XIX "un gesto hacia las virtudes" (1998: 186) en las fotografías femeninas. Me interesa rescatar este momento porque al pasar a la inmortalidad a través de la imagen fija

escogen una pose o gesto afectivo de sororidad. Esta situación no se repite en el resto de las imágenes grupales. Por ejemplo, en el caso de la fotografía identificada con el pie “Primeras Bachilleres” no se halla esta actitud afectiva. Estas imágenes forman parte de la crónica relacionada a la mujer y la educación en el siglo XIX. Se percibe a pesar de las pautas de la moda diferenciación de cortes, telas, ceñidos, adornos, peinados que hablan ya de la disgregación del grupo escolar y la inclusión en ámbitos diferentes fuera del hogareño.

Un censo realizado en 1812, demuestra que alrededor del 10 % de las mujeres leen y un 8 % escriben. Pero es el Gobierno del presidente Manuel Montt, el que viene a dar un gran impulso a la educación, cuando crea en 1854 la Escuela Normal de Preceptores y luego dicta la Ley de Instrucción Primaria, que contempla la creación de una escuela gratuita por cada 2000 habitantes. Desde ese momento la educación pasa a constituir parte del horizonte social, perdiendo su carácter marcadamente elitista, para transformarse en una tarea social de primera responsabilidad para el estado. (Eltit, 1994b: 19)

Destaco esta cita porque resulta revelador el giro social y el papel transformador producido por la democratización de la educación, trampolín del cambio. Este le brinda a la mujer un espacio de desarrollo intelectual y a su vez político que atraviesa el resto de la crónica.

El decreto Amunátegui permite a las mujeres el acceso a los estudios superiores y da inicio al gran cambio de paradigma finisecular.⁷⁸ Una generación de mujeres de clases medias y populares inicia sus

⁷⁸ Vale la digresión sobre el problema actual que vive la educación chilena y la mercantilización de la misma por parte del modelo neoliberal aplicado por Augusto Pinochet y presente hasta la actualidad en el gobierno democrático de Sebastián Piñera. Los años 2011 y 2012 ven la truncada revolución en manos de los estudiantes que rechazan la educación de mercado y demandan una gratuita y de calidad por parte del Estado. Hasta la actualidad el conflicto permanece abierto ante la negativa de cambio por parte del gobierno. Para mayor información sobre el problema educacional chileno remito a los periódicos online al carecer de bibliografía expresa sobre un tema tan actual: El Mostrador, BBC y Página 12 (edición digital) <http://www.elmostrador.cl/sin-editar/2011/09/08/yodebo-cl-suma-casi-65-mil-millones-en-deudas-de-estudiantes/>, http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/08/110809_chile_estudiantes_2_vs.shtml, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-189672-2012-03-15.html>, entre otros.

carreras universitarias. El cambio de un siglo a otro lleva paralelamente dos formas del sujeto femenino.

La mujer de entre siglo se ve motivada por los cambios finiseculares y principalmente por el acceso a la educación superior. Las fotografías que acompañan este período van desde la N°10 a la N° 21. El conjunto de imágenes que componen este crucial momento presentan la dualidad mencionada previamente, específicamente, la mujer comienza a lidiar con el discurso de la casa y la calle y su nueva imagen en las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX. Esta distinción que menciono se complejiza con la progresiva presencia de fotografías grupales e individuales. Planos generales de nuevas egresadas universitarias y primeros planos de algunas profesionales de la época marcan el tono de un período de contrastes. Los cuerpos expuestos adquieren en el texto una visibilidad mezquinada antes por los discursos de poder.

La crónica presenta el apartado *Voces y documentos* en donde recupera trozos de archivos: un fragmento del propio decreto de Amunátegui acompañado de la fotografía del profesor impulsor del cambio, la figura de Martina Barros y fragmentos de sus escritos, las imágenes de las primeras médicas cirujanas chilenas, un discurso de Elena Caffarena con motivo del homenaje a Ernestina Pérez Barahona y, finalmente, fotografías de mujeres profesionales y espacios públicos como talleres y aulas. Las voces y documentos que precisa la crónica son una pequeña síntesis del trabajo de Eltit-Rosenfeld. Es decir, y ampliando la mirada, *Crónica del sufragio femenino en Chile* se convierte en un documento poroso y sensible debido a los archivos que lo componen y que en el contexto de la Transición chilena cobra un relevo como previamente desarrollé en la mujer madre y la mujer emancipada.

Atendiendo a lo anteriormente mencionado, preciso destacar la manera en que el fragmento del discurso de la doctora Caffarena es potenciado por las fotografías de archivo que vuelven al documento permeable y lo abren a nuevas significaciones. La disertación realizada en

1953 resalta la figura de la primera médica chilena y latinoamericana como pionera indiscutida de la emancipación femenina. El fragmento se articula con imágenes de las propias protagonistas (Ernestina Pérez Barahona y Eloiza Díaz Inzunza, foto N 13 y N 14 respectivamente), la madre (Nº 15), el “Taller artesanal” (Nº 16), “Escuela de señorita” (Nº 17) y, no se circunscribe sólo al relevo de los movimientos feministas chilenos, incluye un análisis coyuntural en el que también analiza, entre otros casos, actividades similares en los países relevantes de la época.

En América Latina, el primer país que sanciona el sufragio femenino es Uruguay en 1927 gracias al Plebiscito Cerro Chato. En Argentina el voto político se otorga en 1947 cuando el presidente Juan Domingo Perón firma el decreto el 23 de septiembre de ese año gracias a la intervención de su esposa, Eva Duarte de Perón.⁷⁹

El caso de Inglaterra y Estados Unidos registran las primeras egresadas universitarias de la carrera de medicina en 1887. Son países precursores en la inclusión de la mujer al trabajo industrial. En la misma época Chile presenta sus primeras médicas: Ernestina Pérez y Eloísa Díaz. La crónica destaca las fotografías de ambas en plano medio y en tres cuartos perfil derecho (foto Nº 13 y Nº 14), el pie de foto que anuncia: “Ernestina Pérez Barahona Médico Cirujano 1887” y “Eloiza Díaz Inzunza Médico Cirujano 1887”. Elena Caffarena emite el discurso en honor a las primeras profesionales en donde abiertamente explica el contexto finisecular donde se gesta la necesidad del cambio:

Sabido es que la emancipación económica, social y cultural de la mujer, es un fenómeno que aparece como resultado ineludible de

⁷⁹ Un antecedente importante en Argentina se vive en la provincia de San Juan veinte años antes durante el gobierno de Federico Cantoni (1890-1956). La reforma de la Constitución local establece el sufragio femenino, otorga los mismos derechos y obligaciones tanto para las mujeres como para los hombres dando la posibilidad de ser elegidas y desempeñar cargos públicos. En abril de 1928 las sanjuaninas estrenan padrón electoral con un noventa por ciento de participación frente al noventa de los varones. Además, Emilia Collado es elegida intendente del departamento cordillerano de Calingasta y Ema Acosta, diputada provincial. Desgraciadamente, la intervención de San Juan por Hipólito Yrigoyen aborta la propuesta. Este dato no es menor en la medida que pone de relieve la centralidad Buenos Aires sobre el resto de provincias.

una economía industrializada. Mientras los pueblos se manejan dedicados al cultivo de la tierra o trabajando en pequeños talleres artesanales de tipo familiar no surgen inquietudes feministas, ni las mujeres aspiran a conquistar derechos o lograr niveles de vida con el varón. (Eltit, 1994b: 35)

Hago hincapié en las fotografías que acompañan este crucial momento ya que a mi entender juegan con el sincretismo de la época. Predominan los planos generales de grupos y los primeros planos de mujeres.



Foto N° 13 y N° 14: “Ernestina Pérez Barahona Médico Cirujano 1887” y “Eloiza Díaz Inzunza Médico Cirujano 1887”

Destaco, además, las profesionales reconocidas en las fotografías N° 18, N° 19 y N° 20. Los pies de foto subrayan el nombre de las protagonistas, las titulaciones alcanzadas y los años en que egresaron.



Foto N° 18: “Gertrudis Muñoz de Ebersperger Profesora de Filosofía 1926”

Foto N° 19: “Eva Quezada Acharán Médico Cirujano 1894”

Foto N° 20: “María Tagle N/Dentista 1924”

Al igual que las profesionales destacadas anteriormente, la crónica conjuga imagen y palabra para densificar el carácter crítico de la obra. Los pies de fotografías anuncian los nombres, títulos universitarios alcanzados y las fechas en que las fotografías fueron sacadas. Las dos mujeres de perfil izquierdo juegan con la torsión para brindar un halo de misterio la fotografía y “femineidad”. La mirada de reojo y cómplice de María Tagle contrasta con la imagen frontal de Eva Quezada Acharán, mientras esta enfrenta a la cámara y mira de frente, las otras dos esquivan con su perfil el contacto directo con el *spectator*.⁸⁰ Con respecto al primer plano dirá Richard:

Frontalidad y centralidad son las coordenadas fotogénicas de una identidad ceremonial que se sujeta a un firme protocolo de gestos y actitudes predefinidas, para no tener que correr el riesgo de la torpeza de una corporalidad improvisada (natural) que no ha

⁸⁰ Vale destacar que la fotografía es un invento del siglo XIX y que en América Latina, más específicamente, en Chile llega casi inmediatamente de su descubrimiento a mediados del siglo. Rodríguez Villegas destaca el entusiasmo y la rápida acogida de la fotografía en Chile. Fotógrafos ocasionales cubren toda gama de técnicas y temáticas imitando modelos europeos. Ver: Rodríguez Villegas (1985) “Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840- 1940”. En el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año LIII/ N° 96. Santiago de Chile.

tenido el tiempo ni la habilidad de concertarse visualmente con sí misma para intencionalizar sus rasgos. La posteridad del recuerdo fotográfico irá consagrando, en la pose, la idealización de lo que el “yo” ha preparado y montado (calculadamente) como identidad: verdad interior, esencia humana, máscara individual, profundidad psicológica. Estas interpretaciones fabricadas del “yo” no sólo son mediadas por los estereotipos del lenguaje técnico de la pose. Se rigen también de socialización dominante transmitidas diariamente por las ideologías culturales y sus microdispositivos de entrenamiento del cuerpo y de la identidad, que llaman al sujeto a calzar oficialmente con una severa tipología de clases, sexos y géneros. (Richard, 1998: 108)

Las observaciones de la investigadora chilena son relevantes y extensibles a todas las poses que presentan la *frontalidad* y *centralidad* como estrategia técnica y que enfrenta los sujetos con su propia cosmética.⁸¹ Otras fotografías grupales son relevantes para relevar las características señaladas por la crítica chilena como lo son las identificadas con el pie de foto: el “Taller Artesanal” (Foto N° 16) y “Aula Universitaria” (Foto N° 21). Los espacios públicos en donde la mujer comienza a incursionar son registrados en estas imágenes: el taller y el aula universitaria. Son los espacios destinados al trabajo y al estudio donde nuevos y viejos modelos dan lugar a un nuevo modelo femenino.



Foto N° 16: “Taller Artesanal”



Foto N° 21: “Aula Universitaria”

⁸¹ Para ampliar este punto son relevantes los aportes de Susan Sontag sobre el primer plano: “En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto. Por eso el ángulo frontal parece el apropiado para los retratos ceremoniales (como bodas y graduaciones) pero no tanto para las fotografías utilizadas en los carteles publicitarios de los candidatos políticos.” (Sontag, 1998: 45)

Las miradas de las jóvenes de la fotografía N° 16 observan directamente hacia la cámara mientras sus cuerpos se refugian tras los sombreros que cada una de ellas sostienen entre sus manos. Por otro lado, el aula universitaria escenifica la novedad de la presencia femenina en la casa de altos estudios. Dos mujeres y cuatro hombres son los estudiantes que protagonizan la fotografía. La posición de los cuerpos femeninos en ambas fotografías muestra cierto retraimiento: el cabello recogido, las manos cruzadas delante del cuerpo y/o interponiendo un objeto entre ellas y el fotógrafo. Progresivamente, las imágenes muestran grupos de féminas en espacios públicos como la calle donde no evidencio este sesgo de timidez.

En 1913 Sárraga llega a Chile y ese mismo año funda el Centro de Mujeres Librepensantes Belén Sárraga. No es menor la presencia de la española en las filas de pioneras de la crónica por su activismo político a favor de mejorar la situación política y social de las mujeres. Las otras dos protagonistas originarias de familias aristocráticas chilenas forman parte de agrupaciones como el caso de la escritora Inés Echeverría Larraín en el Club Social de Señoras y, más adelante en 1946, María de la Cruz líder del Partido Femenino.

El acceso a espacios de conocimiento sumados a los cambios políticos y económicos hace que la mujer poco a poco se organice en función de sus propias necesidades. El Círculo de Lectura, el Club Social de Señoras, Consejo Nacional de la Mujer, Partido Cívico Femenino, Unión Femenina de Chile, Federación Chilena de Instituciones Femeninas, El Partido Femenino (1946) son sólo algunas de las organizaciones por las cuales las mujeres ganan su lugar en la vida política de Chile.

Tejer las hebras: Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Elena Caffarena

La crónica se cierra en tres figuras paradigmáticas y de proyección internacional en la escena político-cultural chilena: Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Elena Caffarena. A través de fotografías, entrevista y fragmentos de sus trabajos, Eltit y Rosenfeld nos acercan al universo de

cada una de estas mujeres. *Tejer las hebras* es el sugestivo título del capítulo que da inicio al esbozo de tres importantes protagonistas. Cada una de ellas teje, haciendo relación con la nominación, lazos hacia la acción política.

La primera de ellas, Amanda Labarca (1886-1975) fue la autora de *Feminismo Contemporáneo* (1947) uno de los primeros libros donde se plasma las problemáticas de la mujer chilena. Entre los temas que desarrolla la crónica sobre su obra vale destacar la violencia de género: *La mal tratada*.

El objetivo de mis palabras es otro: es crear una atmósfera de simpatía y comprensión hacia la mujer mal tratada, a la cual Chile le está debiendo hoy la vida de muchos hijos. Nuestro punto de mira es el porvenir de éstos. Es muy difícil que sean normales, bien quietos con la vida, animosos y alegres si ha fallado el hogar. En él, el varón y la mujer tienen derechos correlativos. Las secciones de los sindicatos y de los partidos políticos que trabajan por el bienestar de las grandes masas populares, deberían ocuparse de este problema que es una tragedia, derroche y amenaza para el porvenir de la raza. (Eltit, 1994b: 79)

Este fragmento no tiene desperdicio en la medida que abre un abanico de imágenes. Principalmente, la violencia de género atenta contra la familia. No es el cuerpo de una mujer el que se violenta, según Labarca, es el cuerpo de la madre, podemos decir hiperbólicamente, el cuerpo de la familia, el de la Patria o mejor dicho la Patria como dice Eltit en sus novelas. Elabora un argumento en defensa de la integridad de la mujer y contra la violencia de género. El peso de la defensa se realiza bajo la adscripción al rol de madre. Desde ese lugar legitimado por el sistema patriarcal, Labarca elabora su trabajo. La imagen de la *mujer mal tratada* va en desmedro de los hijos que puede otorgar a la patria. Por tal motivo, la fotografía que dialoga con el texto es la imagen de una madre sentada con su hijo entre brazos y a su costado se encuentra parada una niña en plano medio quien se apoya en la pierna de la ésta (Foto N° 44).

La mirada mujer de se desvía hacia el frente de la cámara, siguiendo a Sontag, la frontalidad del rostro embarga de solemnidad a la fotografía. De esta manera, l*s lector*s pueden o no hacer empatía con la imagen de la mujer y sentirse conmovidos por el texto escrito que denuncia un flagelo social a pesar de que la figura no presente rasgos de violencia.



Foto N° 44

Otra de las personalidades destacada es la poeta, diplomática y docente, Gabriela Mistral (1889-1957). Mientras su figura llena de orgullo a Chile y Latinoamérica en 1945 con el premio Nobel de Literatura, las mujeres de su país aún están exentas de poder votar. Este

emblemático personaje de la cultura chilena es elevado al punto de convertirlo en un símbolo patrio. Mistral representa al poder hegemónico con toda suerte de nobles valores como la docente abnegada y la madre. Ana Pizarro trabaja sobre la obra de la escritora y propone una doble imagen de la misma siguiendo las observaciones de Fernando Alegría. Una de ellas está ligada con la infancia, la memoria de la escuela primaria, el himno escolar y la otra es la imagen que se decanta de la poesía del suicidio (Alegría en Pizarro, 1994: 184). Para la construcción del apartado de Mistral, la crónica destaca un texto redactado en 1951 dedicado a los conflictos mundiales que copan la primera mitad del siglo xx, *La palabra maldita*. Tres fotografías acompañan el apartado dedicado a la autora. En una se observa a Mistral en plano medio largo tomando mate (Nº 47). En las otras dos, observamos planos generales de marchas y demandas de mujeres trabajadoras en la calle (Nº 48 y Nº49). De esta manera, *Crónica del sufragio femenino en Chile* contempla la actitud más subversiva de la escritora. El texto obvia la faceta de madre y maestra tan explotada por el gobierno de Augusto Pinochet y censura todavía hoy su condición lesbiana que molesta y opaca su recuerdo según la opinión de las políticas conservadoras.

Ahora bien, existe otra conformación discursiva en Gabriela que surge de este mismo espacio pero que desarrolla estrategias diferentes. Decíamos al comienzo que su discurso constituye una textualidad en donde se entroncan dos espacios literarios. Efectivamente, nos parece que la mayor parte de la obra de Gabriela y en especial su prosa se construye a partir de estrategias de autorización que le permiten apropiarse de un espacio otro, el de la voz hegemónica que se asume universal, en una apropiación que es ejercicio de la razón, de carácter reivindicativo, planteada ahora desde una perspectiva ya no marginal, sino central. (Pizarro, 1999: 189)

La visión de Pizarro sobre Gabriela Mistral es un ejemplo claro del doble juego entre la maternidad y la docencia y, por otro lado, la lectura

silenciada de su sexualidad y su literatura homoerótica. Destaca la apropiación de la poeta a los espacios centrales a través de la estrategia de autorización.

Finalmente, la tercera figura relevante es Elena Caffarena (1903-2003). Abogada, feminista y sufragista fue fundadora y la Secretaria General del Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH). Además, se resalta su condición de escritora destacada por los textos jurídicos que replanteaban la condición de la mujer. Es considerada, por las diversas instituciones, como el personaje más relevante para la obtención del derecho a voto universal de la mujer chilena.

La crónica rescata las fotografías de Caffarena en diferentes situaciones: Trabajando en su estudio, dando un discurso y compartiendo mítines políticos con otras mujeres (Nº 50-57). Además, incluye textos redactados por la propia Caffarena. Por ejemplo, en 1949 se inhabilita la inscripción electoral de la abogada y la crónica rescata el documento de apelación presentado en por la misma. En este se observa el carácter y la determinación del personaje que abriera las puertas de la participación social de las mujeres. Me interesa destacar la fotografía (Nº 50) que inaugura la sección dedicada a este importante personaje. La imagen está extraída del documento de identidad de la abogada y es significativa la presencia de este documento de curso legal para la presentación de la abogada. El tono de seriedad y cambio están presenta la fotografía. Es decir, su corte de pelo a *la garçon* y su vestuario, traje de sastre y corbata ponen sobre el tapete no sólo los cambios de la época sino la actitud la protagonista.



Foto N° 50: “Elena Caffarena”

La imagen N° 50 dialoga con una breve presentación de Eltit que se encuentra en la página contigua donde resalta los puntos significativos del compromiso de la abogada con los problemas de la mujer. En este sentido, la escritora destaca no sólo su labor como fundadora de la Asociación de Mujeres Universitarias, el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH) y la Federación Chilena de Instituciones Femeninas sino además, su trabajo en organizaciones dedicadas al cuidado de los niños como el Consejo de Defensa del Niño y la Fundación para la Protección de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE).

La personalidad de Caffarena y, en general de las tres sufragistas señaladas en la crónica, es fuerte y desafiante. Eltit transcribe una entrevista personal realizada a la abogada donde explica entre otros temas su posición con respecto al feminismo.

Yo siempre sostengo que el feminismo es uno sólo, pero hay distintas orientaciones; el feminismo reformista que persigue únicamente la igualdad frente a la ley. Tenemos el feminismo radical que pone el acento en el problema de sexo. Después hay un tercer grupo que sostiene que la mujer va a lograr su emancipación con un cambio de la estructura social. Yo estoy con esa última tendencia y pienso que además de cambios en la estructura social, tiene que haber cambios en la mentalidad, tanto de los hombres como de la mujer. Porque hay bastantes mujeres que son machistas... Bueno, eso tiene que cambiar. Pero costará muchos años, los mismos años, quizás, que ha durado el sistema patriarcal. (Eltit, 1994b:108)

Para finalizar el análisis de la abogada me interesa destacar la última fotografía dedicada a este personaje (Nº 57). En ella Elena Caffarena se encuentra de pie junto a su hija pequeña en plano entero, la imagen tomada en 1947 muestra a ambas apoyadas sobre una escalera. La madre de pie junto a la escalinata y su hija sentada en el poyo. Caffarena mira hacia la cámara. Con una mano sostiene a su hija y con la otra una carpeta con folios. El pie de la imagen anuncia: *Elena Caffarena con su hija Ana María, Valparaíso 1997*. Esta fotografía es una síntesis de las luchas femeninas en Chile. La maternidad y el trabajo de la mano.



Foto N° 57: “Elena Caffarena con su hija Ana María, Valparaíso 1947”

Las últimas cinco fotografías de *Crónica del sufragio femenino en Chile* exhiben grupos de mujeres en espacios públicos esperando su turno para votar (N° 58-62). Las fotografías N° 61 y 62 muestran la escena del voto. En la primera, la acción de la presidenta de mesa y demás “vocales” en plano general. Algunas esquivan las miradas al fotógrafo que registra el momento histórico, una de las mujeres mira a la cámara y sonríe, otra dispone a poner el voto en la urna. La fotografía que forma parte de esta dupla muestra a las sufragistas y es la imagen de la portada de la crónica. Una hilera de seis mujeres espera votar. Una larga espera que ve sus frutos en 1949. Se cierra un círculo de dos décadas de reclamos y luchas.



Fotos Nº 61 y Nº 62

Tomando cuerpo. Proyecciones y construcciones de y desde el género

Los siguientes documentos forman parte de las estrategias discursivas de las diferentes organizaciones femeninas: la portada de la revista "Acción femenina", el boletín "La mujer nueva", el afiche del 1º Congreso Nacional del Movimiento Pro-emancipación de las mujeres de Chile y el panfleto de FECHIF (Federación Chilena de Instituciones Femeninas) de la campaña por el voto femenino. Las mismas están dirigidas a la promoción de las actividades de cada grupo. Me detengo a analizar este conjunto de imágenes que acompañan las fotografías y que a diferencia de estas están diseñadas desde las huestes mismas de las agrupaciones de mujeres. Es decir, los documentos testimoniales incluidos en la crónica evidencian las proyecciones de género que se gestaron desde las mismas agrupaciones femeninas. En los documentos Nº 1 y 3 hay una inclinación por la elección de la figura clásica donde se

destacan atributos femeninos como por ejemplo, el cabello suelto y al viento y los senos entre otros.

El documento identificado con el N° 1 corresponde a la portada de la revista *Acción Femenina* del Partido Cívico Femenino. La misma presenta el dibujo de una diosa griega elevándose sobre la ciudad helena, en su mano derecha sostiene hacia el cielo lo que podemos identificar como un ramo de laureles y en su mano izquierda sostiene una pila de libros. Sobre el costado izquierdo de la imagen se lee el nombre de la revista, *Acción Femenina*. La imagen está cargada de un peso simbólico que embarga de victoria y libertad al cuerpo femenino. Emancipación alcanzada mediante el conocimiento y la acción como el mismo título de la revista presenta. La mujer lleva una túnica que permite ver los senos y las piernas en un gesto completamente liberado, casi subversivo para la época. La imagen femenina presenta características similares al cuadro de Eugène Delacroix de 1830, *La libertad guiando al pueblo*. El gesto femenino señalando el camino (en la estampa analizada mira hacia el cielo) y las similitudes con contexto revolucionario nos permiten hacer esta analogía con la pintura francesa. Y también con los mascarones de proa que usaban los marinos defendidos por el poder femenino que asustaba a los enemigos y que luego se encierra entre cuatro paredes... ¿por el mismo temor?



Doc. N° 1: "Revista Acción Femenina, Partido Cívico Femenino"

El documento N° 2 pertenece a la portada del boletín del movimiento pro-emancipación de las mujeres en Chile de septiembre de 1940: *La mujer nueva*. La imagen está centrada en un grupo numeroso de mujeres en actitud de arenga. La iconografía asemeja a las imágenes de la revolución que circulan a principios de siglo XX. Las reminiscencias a los muralistas mexicanos no se hace esperar y traigo a mi discurso la obra de Diego de Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros por nombrar los más representativos. La masa de mestizos, campesinos mexicanos u obreros rusos son remplazados por mujeres en actitud de lucha. El dibujo ocupa el foco de la portada e identificamos en el grupo de féminas y algunos rostros niños. La mujer del centro alza un bebé y este sostiene los brazos hacia el cielo. *La mujer en el proceso nacional* es la leyenda que se lee alrededor de la imagen.



Doc. N° 2: “Boletín, La Mujer Nueva, MEMCH”

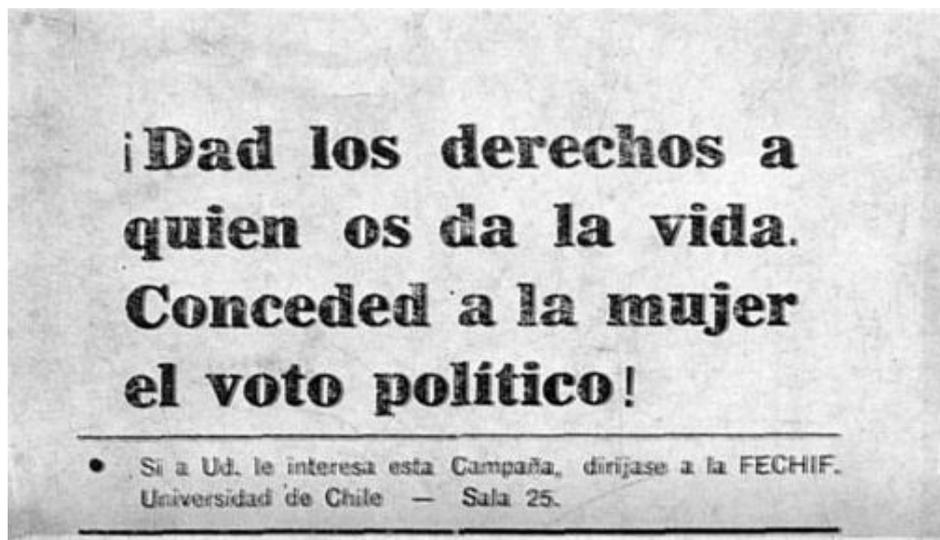
El documento N° 3 posee un dibujo en primer plano y centrado de una mujer con la bandera en la mano derecha del movimiento pro-emancipación y con el brazo izquierdo sostiene un niño sobre su pecho, detrás de la imagen protagónica se observan cabezas que asemejan a una multitud que la sigue, aparentemente. Este dibujo corresponde a la pancarta del 1º Congreso Nacional del Movimiento pro-emancipación de las mujeres en Chile. La imagen de libertad y de revolución embarga la figura femenina quien con cabellera al viento y vestido flameante avanza en busca de sus derechos.



Doc. N°3

Podemos distinguir los presupuestos genéricos mencionados por Pizarro en los documentos analizados. La estrategia de identificación con la maternidad es el eje que articula algunos de los movimientos y agrupaciones femeninas de la primera mitad del siglo XX, esta le permite salir a la calle y pedir sus derechos. Por tal motivo, el documento N°4 correspondiente a la campaña por el voto femenino del FECHIF no sorprende con la leyenda que cierra la crónica anuncia en letras de

molde: “¡Dad los derechos a quien os da la vida. Conceded a la mujer el voto político!”



Doc. Nº 4

La publicidad confeccionada por diferentes organizaciones femeninas articulan los dos modelos de mujer. Por este motivo, el análisis de los mismos es valioso para sostener la tesis de Pizarro sobre la estrategia de autorización. Y evidencia que la lucha por la emancipación femenina posee un cuartel, la familia.

Crónica de vindicaciones y reivindicaciones

Mencionamos previamente el valor de la crónica varía de acuerdo con los diferentes momentos históricos y la necesidad que determinado momento le otorga al tipo discursivo. En el contexto post-dictatorial chileno y en el inicio de la Transición política, *dar a ver el cuerpo*, según palabras de Sylvia Molloy,⁸² es un gesto político. De esta manera, conviven en el paisaje representacional, la mujer emancipada y la mujer madre. Esta última representación de la mujer se reorienta hacia el lugar que ocupa en la familia. Las políticas del Estado administran la imagen de mujer de acuerdo con las políticas de mercado. En ésta la mujer resignifica su lugar y halla los intersticios para su propia agencia. A

⁸² La crítica argentina realiza un análisis de la figura de Oscar Wilde y reflexiona sobre la condena al escritor inglés. El peso de cae sobre su imagen al “parecer” homosexual más que por serlo. Ver: Molloy (1994) “La política de la pose”. En Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

través de organizaciones femeninas los problemas vinculados al género y a las injusticias sociales tienen su espacio de debate y acción. Por tal motivo, estas agrupaciones son de vital importancia para la visibilidad de la mujer y su problemática. Cabe recordar que la propia crónica analizada es subvencionada por el Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), organismo que pertenece al Gobierno de Chile. El desarrollo de la lucha por el derecho a voto femenino muestra varios caminos donde las imágenes de la mujer se dan en paralelo. Mónica Bernabé desarrolla el papel de la crónica en este momento histórico:

Si la clave para entender la mecánica de los objetos en el capitalismo tardío reside en su valor de exhibición, la crónica es su contrapartida, básicamente, por ser el proceso en que se constituye una mirada a partir de múltiples recorridos. Ella es revelación en diversos sentidos. Por un lado, irrisión y crítica de un mundo transmutado en copia falsa y camuflaje. Por el otro, recorrido de un sujeto que reconoce y se reconoce. (Cristoff: 2006, 24)

Por este motivo, en Latinoamérica es preciso reconocer la modalidad de los modelos de la mujer. Ésta ha tomado en muchos casos el rol de madre para luchar por sus propios derechos y el de su familia. La reflexión de Martina Barros expresa desde el inicio de la crónica el principio de autorización: “Creo que la influencia del voto femenino puede ser muy benéfica en el sentido de alejar a los hombres de esa clase de luchas (de partidos), para servir a los altos intereses sociales a que la mujer, interesada en ellos, sabría arrastrarlos” (Eltit, 1994b:29).

El papel de madre de familia sirve como respaldo a las militantes en nuestras sociedades conservadoras. El espacio designado para las mujeres por el poder hegemónico. Sin embargo, es ese espacio el lugar de negociación. Como bien lo explica Ana Pizarro son las estrategias a las que recurre la mujer para insertarse en el espacio público. Recordemos, por ejemplo, la organización argentina Madres de Plaza de Mayo quienes bajo el símbolo del pañal sobre sus cabezas llevan una lucha de 34 años

por el derecho de sus hijos desaparecidos. La crónica cierra con un facsímil de FECHIF cuya leyenda que reclama una devolución del favor: “¡Dad los derechos a quien os da la vida. Conceded a la mujer el voto político!” (Eltit, 1994b:123).

Los modelos expuestos en el presente trabajo alternan y conviven en el Chile de la transición y, me animo decir, en los albores del XXI. Las autoras transitan en la crónica décadas de trabajo y transformación social⁸³ en donde los modelos de mujer se reproducen y perpetúan hasta la actualidad. A pesar de que el tiempo ha transcurrido valdría ver qué modelos son viables ahora. La consolidación de ambos ha logrado estancar una situación de crecimiento. Por la misma razón que el panorama presidencial de América Latina presenta y presentó mujeres en el más alto rango político como el caso de Michel Bachellet en el país trasandino, Dilma Rousseff en Brasil y Cristina Fernández en Argentina me inquieta la continuidad de una crónica que sitúe la problemática de género actual. Los casos paradigmáticos mencionados anteriormente responden parcialmente a las estrategias descritas por Marcela Pizarro. El texto enfatiza el lugar de la mujer en la familia chilena, sin embargo, el rol del hombre en esta sigue sin aparecer.

⁸³ ¿Me pregunto qué tipo de crónica se confeccionaría ahora, en el 2012? ¿Qué líneas de trabajo asumirían Eltit y Rosenfeld en el contexto de revueltas estudiantiles lideradas por una joven? ¿Qué papel cumple la mujer chilena del siglo XXI?

Capítulo IV: Archivos verbales y visuales de la *familia*

VI.1. La familia chilena: bifurcaciones políticas, económicas y sociales

“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.”

Diamela Eltit, *El Infarto del alma*

“La foto de desaparecido 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 muestra aquellos que hablan el lenguaje excluido de la locura.”

Claudia Lorenzano, *Cicatrices de una fuga*

El presente capítulo está dedicado a otro trabajo en colaboración de Diamela Eltit, *El infarto del alma* (1994c). En este caso, su compañera de tarea es la fotógrafa chilena, Paz Errázuriz. A lo largo de sus carreras, ambas artísticas de manera conjunta y/o separada han puesto en tela de juicio el orden establecido.⁸⁴ El texto seleccionado pone al descubierto las bifurcaciones mencionadas anteriormente. Desde las dimensiones del libro (30 cm x 21 cm), el diseño del mismo hasta la estructura interna, la obra se presenta al lector como una invitación hacia *alternidad*. Es decir, el trabajo se vale de la solidaridad de dos discursos, del diálogo con el *otro*. Ambas autoras dan vida a un hijo siamés y en un espacio compartido hilvanan la palabra y la imagen. Recorro cómplicemente a la

⁸⁴ Paz Errázuriz desarrolla su actividad como fotógrafa a partir de la década del setenta de manera autodidacta. Luego de un tiempo, en 1993 ingresa al International Center of Photography de Nueva York para perfeccionar su labor. Profesionalmente comienza en los ochentas a través de su trabajo en blanco y negro. Su género predilecto es el documental social donde diferentes personajes marginales se dan cita. Además, explora el video arte con la obra, *El sacrificio* (2001). Ha publicado varios libros entre los que se encuentra, *Kavasgar: Hijos de la mujer Sol* (2005), *Amalia* (1973), *El infarto del alma* (1994) junto a Diamela Eltit, *La Manzana de Adán* (1989) junto con la periodista Claudia Donoso, entre otros. Ver: <http://www.pazerrazuriz.cl/>

metáfora filial para destacar el carácter reflexivo que sostiene esta producción con la/s construcción/es de familia.

En este caso, el contrapunto entre la palabra y la imagen discute conceptos tan caros a nuestra contemporaneidad como son la familia y el amor. Los lazos de parentesco y filiación se cruzan en la familia moderna y contemporánea. Por este motivo, el acercamiento que propongo a la obra pasa por concebir un álbum familiar que patentiza un sismo social.

La producción fotográfica presenta treinta y ocho fotografías en blanco y negro. En su mayoría, las imágenes contienen parejas de enamorados del Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel del pueblo de Putaendo. Sobre la otra hoja, la palabra de la escritora tensa toda una gama teórica y poética sobre los cuerpos y rostro de los asilados.

A lo largo de sus carreras, tanto Diamela Eltit como Paz Errázuriz han trabajado la domesticación de los cuerpos en la sociedad moderna, específicamente, la chilena. En el texto seleccionado, las autoras discuten los cánones de sus propios discursos y mediante ellos los estándares sociales que conforman nuestra comunidad. Por un lado, la palabra de Diamela Eltit se estrella en fragmentos para cuestionar el logos hegemónico. Su texto se cristaliza en catorce apartados e interrumpe la idea de la palabra como una entidad monolítica como desarrollo en el capítulo II. Es decir, el/los discurso/s de poder muestra/n su lado más compacto y sin fisuras. Mientras, estigmatizan todo lo que se encuentre fuera de los márgenes de ese orden. Constitutivo al planteo es cuestionar las representaciones familiares de la sociedad contemporánea. La imagen de Paz Errázuriz, por su parte, subvierte el álbum de familia como género discursivo. La investigadora, Carmen Hernández, analiza la propuesta de la fotógrafa en su artículo, *Paz Errázuriz, metáforas de una nación fracturada* (2001: 38-42). En él desarrolla la ruptura con el orden jerárquico plasmado en la fotografía familiar. La figura central del padre se opone a la selección de enfermos psiquiátricos como modelos. En las imágenes, las parejas comparten equitativamente el espacio de la fotografía, no presentan preponderancia

uno sobre otro. Analizo el juego entre ambos discursos en función de una manera de archivar y la resignificación del concepto de familia que proponen las artistas a través del álbum.

Por lo expuesto previamente, es pertinente reflexionar sobre el concepto o la idea de familia que discuten ambas autoras. Como menciono en el inicio, reconozco el difícil trabajo que implica la tarea de delimitar una noción de familia. Por este motivo, Ana Amado y Nora Domínguez, advierten la necesidad de ver a la familia como “categoría a un mismo tiempo discursiva, cultural, social y teórica” (Amado y Domínguez, 2004: 15).

En el presente capítulo tomo, en principio, una lectura diacrónica, antropológica para analizar el origen de la constitución familiar y el por qué del planteo que realiza *El infarto del alma* sobre los lazos de sangre. Claude Lévi-Strauss analiza los modos de alianzas y observa la tendencia a lo largo de la historia a la creación de vínculos de parentesco en diversas comunidades. El trabajo de Eltit pasa por un sistema de cajas chinas, es decir, el libro/discurso fracturado > el cuerpo/mente enferma > la familia > Chile.

[...] la vida familiar está presente en prácticamente todas las sociedades humanas, incluso en aquellas cuyas costumbres sexuales y educativas difieren en gran medida de las nuestras. (Lévi-Strauss, 1984: 9)

El antropólogo francés refiere con nuestras a la idea de una familia constituida por una “unión más o menos duradera y socialmente aprobada de un hombre, una mujer y los hijos(as)” (Lévi-Strauss, 1984). Sin embargo, el mismo Lévi-Strauss reconoce el simplismo de esta posición. Por este motivo, se establecen vínculos entre las investigaciones realizadas por Michael Foucault, Elisabeth Roudinesco, Martine Segalene y Fernando Mires para analizar la complejidad de la misma y los presupuestos ideológicos que subyacen bajo los lazos de familia.

Martine Segalene afirma que la familia presenta un doble juego de fuerza de resistencia y de adaptación. Es decir, en su estudio la antropóloga analiza de qué manera ésta ha sufrido las transformaciones sociales y económicas desde un estadio agrario, primero, a una economía industrial después. Evalúa de qué modo la familia vive los cambios sociales, económicos y culturales, además, en qué medida resiste y contribuye a dichos cambios a lo largo de ciento cincuenta años. Es importante la reflexión de la investigadora para articular los presupuestos que sostienen a lo largo del tiempo y su vinculación con el concepto de familia que discute la obra.

Por su parte, Roudinesco afirma que la llamada familia conyugal “nuclear” o “restringida”, tal cual la existe hoy en Occidente es producto de una larga evolución que comienza en siglo XVI y culmina en el XVIII (Roudinesco, 2004: 18). De esta manera, la autora identifica tres momentos o períodos en la evolución de la misma. La familia “tradicional” sirve, en un comienzo, para resguardar el patrimonio de la misma. Los enlaces eran arreglados por los padres a muy corta edad sobre la base de un mundo inmutable a las órdenes de un modelo patriarcal espejo de la monarquía de devenir divino. En un segundo período, la llamada familia “moderna” se convierte en el receptáculo de una lógica afectiva, el mencionado modelo se extiende desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX.

Fundada en el amor romántico, sanciona a través del matrimonio la reciprocidad de sentimientos y deseos carnales. Pero también valoriza la división del trabajo entre los cónyuges, a la vez que hace del hijo un sujeto cuya educación está a cargo de la nación. (Roudinesco, 2004: 20)

Este segundo período es relevante porque la obra analizada, *El infarto del alma*, ata un lazo entre ese amor romántico en el cuerpo del tuberculoso del siglo XIX con el cuerpo del loco del siglo XX. Roudinesco menciona la distribución del trabajo en los miembros de la familia

moderna. Este tema es trabajado por Diamela Eltit en la reflexión sobre el cuerpo asalariado de la modernidad y extiende su análisis a los internos de Putaendo.

En un inicio mencione la importancia de realizar un recorrido histórico sobre los cambios producidos en la configuración familiar. Bajo estos cambios subyacen valores y doctrinas asociadas a discursos hegemónicos relevantes a la hora de nuestro análisis. Por tal motivo, más adelante, reflexiono sobre los tramados textuales referidos a la distribución del trabajo y, por consiguiente, al cuerpo.

Por último, Roudinesco, reconoce un tercer momento a partir de los años sesenta, la familia “contemporánea” o “postmoderna”, que une “individuos en busca de relaciones íntimas o expansión sexual” (Roudinesco, 2004: 20). La crisis en la distribución de las autoridades es la causa, según la autora, del incremento de divorcios, separaciones y reagrupamientos conyugales.

Me centro en el segundo período descrito ya que la familia moderna es la que se desprende hasta la actualidad y hace “ruido” en la contemporaneidad.⁸⁵ La sociedad moderna se construye sobre la base de contratos en el cual el *matrimonio sacramental* (Mires, 2005: 134) es uno de los más importantes. De esta manera, entiendo el contrato social como el pacto tácito o expreso entre individuos por lo que *deciden abandonar sus derechos naturales para constituirse en sujetos con derechos civiles* (Martínez Rui y Cortés Mataró, 1992). La palabra de Eltit arremete contra la violencia del sistema en la configuración de este modelo de familia y, por consiguiente, del sujeto.

Segalene reconoce al término familia su carácter *polisémico*. Es decir, la capacidad de designar, a la vez, individuos y relaciones.

⁸⁵ En la actualidad se acusa a una crisis de valores producido por el quiebre de la familia. Por este motivo, me interesa destacar el trabajo de Elisabeth Roudinesco como Martine Segalen quienes sostienen que la renombrada “crisis” está asociada al ocaso de un modelo de familia y a la necesidad de actualizar dicho modelo. Es una queja reaccionaria en Latinoamérica: las mujeres que estudian y /o trabajan no pueden atender “tan bien” a los hijos y sobre todo al marido como antes, pero lo que sí quieren es que también traigan dinero al hogar sin relevarlas de ninguna de las asignaciones de roles del modelo anterior.

[...]se trata de una célula conyugal y los hijos de hoy, es la “casa” de otro tiempo: aquí la llamaremos grupo doméstico. Según el contexto, la familia puede designar, también, un conjunto muy restringido (padres o abuelos) o amplio (tíos, tías o primos) de personas emparentadas. La familia designa, en otros contextos, relaciones entre individuos o unidades familiares. (Seaglen, 2006: 22)

Esta idea es sostenida, también, por Roudinesco quien explora las diferentes realidades que se encuentran detrás del término familia. Desde un sentido amplio, designa un grupo de personas unidas entre sí por el matrimonio y la filiación. Incluye la descendencia de la misma, lo que conocemos como linaje, raza, dinastía, una casa, etc.

La literatura hispanoamericana ha tenido y tiene una tendencia a representarse mediante la familia. Es decir, la novela familiar ha marcado una tradición en nuestra literatura desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Margarita Saona analiza las representaciones sociales que se deducen en estas. En un comienzo mencionamos de qué manera las narrativas hispanoamericanas configuran la familia *como constitutiva de la nación*.

Lo cierto es que desde su fundación hasta el presente, los estados latinoamericanos han producido una serie de discursos hegemónicos en los que la familia es parte constitutiva fundamental de la nación. Las naciones latinoamericanas se han imaginado y se siguen imaginando a través de la familia. (Saona, 2004: 19)

Las narrativas fundacionales de los idearios nacionales latinoamericanos se nutren del modelo moderno. Por esta razón, Ana Amado y Nora Domínguez vinculan la formación del elenco familiar del siglo XIX y comienzos del XX en nuestro continente con la descripción que realiza Foucault sobre la sociedad burguesa, específicamente: “la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización del niño, la

socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso” (Amado y Domínguez, 2004: 22). Además, la distribución del trabajo del matrimonio y, de allí, el reparto de roles que más adelante vinculamos a la formación del orden simbólico del sujeto.

El poder impone un ritmo, es decir, un ritmo de vida, de pensamiento. El rol de la familia es re-reproducir los discursos hegemónicos que atraviesan la masa social. La obra analizada rompe los cánones establecidos. Los modos de representación que confluyen en su diseño, la imagen y la palabra, tejen una obra liminal. El objeto libro excede las dimensiones comunes. Hago reparo en este detalle no menor porque forma parte, a mi entender, de la sub-versiva propuesta artística. El texto escritural presenta la fragmentación de su unidad. Y a su vez la fotografía exhibe las rupturas de un orden diferente.

En los fragmentos de Diamela Eltit, la familia se convierte en una isotopía, es decir, “un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia” (Eco, 1981: 131). Los mencionados fragmentos van desde el ensayo, el género epistolar, al diario de viaje, pasando por los testimonio de los asilados. Cada uno posee una nominación específica que se va descubriendo en la medida que avanza el recorrido⁸⁶:

- EL INFARTO DEL ALMA
- DIARIO DE VIAJE (Viernes 7 de Agosto de 1992)
- LA FALTA
- EL INFARTO DEL ALMA
- EL OTRO, MI OTRO
- LA FALTA
- EL INFARTO DEL ALMA
- EL SUEÑO IMPOSIBLE
- JUANA LA LOCA

⁸⁶ Cabe destacar que las hojas que conforman *El Infarto del alma* no están numeradas. De esta manera, el lector atraviesa el libro sólo guiado por las fotografías de los asilados, los cuerpos fotografiados son las referencias de las que se vale la lectura. Por este motivo, cuando cite en adelante el texto prescindo de asignar página.

- LA FALTA
- EL AMOR A LA ENFERMEDAD
- EL INFARTO DEL ALMA
- LA FALTA
- EL INFARTO DEL ALMA

La obra está compuesta por catorce apartados, cinco presentan el título “El infarto del alma” y cuatro se denominan “La falta”. Entre éstos se barajan segmentos sueltos: “Diario de viaje”, “El otro, mi otro”, “Sueño imposible”, “Juana la loca” y “Amor a la enfermedad”. La imagen es el hilo conductor de los fragmentos y, simultáneamente, presenta una independencia de éstos.

Los infartos del alma están estructurados a modo de epístola: *Te escribo*, anuncian los cuatro primeros. En ellos se presenta un *yo* en relación disfórica con sus padres. Se enfrentan, en estos apartados, las representaciones familiares y la conformación subjetiva del sujeto. En este momento del análisis los aportes de la sociología, filosofía y psicología son relevantes para profundizar los cruces discursivos que atraviesan los lazos familiares.

Mis padres me entregaron al ángel justo en el instante de mi nacimiento. Mi madre entonces se encontraba fatigada, mi padre estaba confundido, trémulo diría por los costos de una desfavorable transacción. El ángel quedó a cargo de encauzar mi palabra, mi oído, mi deseo.

La presencia del ángel como mensajero es relevante ya que está signado como una figura amenazadora para el *yo*. Es portador de mensaje divino. En este caso, la imagen de un dios y de un ángel está vinculada al poder y al ejercicio del mismo. Tiene el deber de guiar y enderezar lo abyecto. De esta manera, siguiendo a Julia Kristeva, entendemos lo abyecto como aquello “que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello no respeta los límites, los lugares, las reglas. La

complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1988: 11). Por consiguiente, lo abyecto coquetea con la fragilidad de los límites. Nuestra propia espacialidad, el adentro y el afuera, entra en crisis; lo abyecto expone esa fragilidad. En el cuento de Diamela Eltit, *Aunque me lavase con agua de nieve* la mutua condenación, iglesia machista a la mujer, y Eltit a la iglesia alcanza el valor más profundo y combativo de toda la narrativa hispanoamericana del XX y del XXI.

No puedo dejar de asociar estas representaciones religiosas con una de las ficciones fundacionales de la cultura occidental como la cristiana. La configuración de la “sagrada familia” compuesta por una unión conyugal anómala (la virgen pare un niño sin la intervención del esposo) y una filiación. Además, la presencia del ángel de la anunciación (el mismo que le dice a la Virgen que ha sido concebida por el espíritu santo) porta el mensaje del advenimiento de la redención en la figura del hijo divino. Vale preguntarse, siguiendo la línea argumental, cuál es el pecado cometido que necesita redimir: “Me han culpado de cometer siniestros desmanes. Me acusan de intentar detener el curso de tu gloria”. Michel Foucault afirma que esta asociación entre la locura y el pecado no es gratuita, todo lo contrario.⁸⁷

La locura va a acercarse con el pecado, y quizás sea allí donde va a anudarse, para varios siglos, este parentesco de la sinrazón y de la culpabilidad que el alienado aún hoy experimenta como un destino y que el médico descubre como una verdad de la naturaleza. (Foucault, 2000: 138)

Lazos de poder en la configuración de la subjetividad

Retomo la reflexión de Amado y Domínguez ya que evidencia la violencia fundante en la configuración del sujeto. Como desarrollé en el apartado precedente estas investigadoras argentinas destacan el

⁸⁷ Este tema es trabajado en profundidad más adelante para analizar los vínculos entre la fotografía de Errázuriz retomo el análisis fotográfico y la iconografía del loco. Remito al apartado La visibilidad del loco del presente capítulo.

concepto de lazo en los vínculos familiares y, de esta manera, la idea de ligazón y separación que conlleva.

Sujeción o “atadura” que de antemano nos convierte –en simultáneo o por turno generacional –en víctimas y verdugos, en partícipes de escenas decisivas de la novela familiar que a pesar de todo construimos, cualquiera sea nuestra posición en ella, a través de las acciones más banales o más tortuosas ejecutadas en la domesticidad de la vida cotidiana. (Amado y Domínguez, 2004: 14)

En *Diario de viaje*, Eltit relata las impresiones y reflexiones de su visita en el hospital. Describe la situación hospitalaria, el paisaje cordillerano y la silueta de los internos. La dramática situación del loco contrasta con las escenas amorosas que observa en el lugar. Asombrada descubre que Paz Errázuriz es llamada “tía Paz” y ella, “mamita” por los asilados. Otra vez está presente la idea de familia sólo que ahora ambas son parte de ella: “Ahora yo también formo parte de la familia de locos; madre de locos.” Así estos sujetos han huido de las normas sociales que reglamentan modos de ser y por ende, modos de ver el mundo.

Foucault sostiene que “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 2000: 32). Las redes de poder tejen sobre la corporeidad una multitud de discursos tendientes a la disciplina del mismo. El filósofo francés evidencia la forma en que el cuerpo está contemplado en el campo político. Es decir, un cuerpo funcional a un sistema hegemónico.

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil

cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (Foucault, 2000: 32-33)

Los internos de Pinel se negaron y se niegan constantemente a ingresar a la dinámica del mundo productivo (capitalismo/globalización) y por esta razón son condenados al encierro y a la soledad: “desertores sociales que habían emprendido una feroz huida de sus condiciones familiares, que habían manifestado su disconformidad con el reloj de la industria, que habían demostrado su descontento con la escuela.” La familia, la industria y la escuela forman parte de aparatos ideológicos del estado que reproducen este modelo (Althusser, 1971). Anteriormente mencionamos que la familia resiste y contribuye durante siglos a los cambios sociales, económicos y culturales. El modelo burgués pone énfasis en este modelo productivo, se erige sobre el mismo.

Vázquez Medel reflexiona sobre la conformación de la subjetividad del sujeto en “relación” con seres y cosas.⁸⁸ En esa configuración del yo afirma, existen un *malestar* (retomando el título del famoso ensayo de Freud) que lo insta a re-sistir.

Pero el yo también “re-siste”, y esa tendencia le hace re-belarse (esto es, entrar en conflicto, en guerra con el mundo) y a la vez re-velarse (esto es, volverse a encubrir en parte, para que otra parte –que se des-vela - pueda ser ostensible a la contemplación de los demás. (Vázquez Medel, 1994: 57)

La ruptura de un orden y el mismo hecho de que la obra esté formada por cruces de discursos manifiestan una expresa intención de destruir un logos hegemónico. De igual manera, la investigadora venezolana, Carmen Hernández, analiza la propuesta fotográfica y afirma que la obra de Errázuriz cuestiona “la reafirmación de modelos sociales por parte del discurso oficial” (Hernández, 2001: 38).⁸⁹

⁸⁸ Agrego en “relación” con el lenguaje ya que tanto la subjetividad como los seres y las cosas nos construimos a través de este.

⁸⁹ Análisis que profundizo en el siguiente capítulo.

El fragmento, *El otro, mi otro*, discute la configuración de la subjetividad del yo en relación con un otro. La autora juega con la tipografía para identificar un doble plano dentro del mismo apartado. Las letras están distribuidas en dos grupos que alternan su presencia en el papel, en negrita y las que no lucen esta característica. La primera de ellas presenta mediante prosa poética la problemática del cuerpo materno. Y la otra, a manera de ensayo, discute la modalidad subversiva del sujeto.

La madre es sólo un compuesto de innumerables signos culturales que hablan del viaje, de los viajes por los distintos tiempos del cuerpo materno vulnerado ante los miedos, los desmanes, todos los sueños perturbados de su estridente conjunto genealógico. Un cuerpo estrellado contra el vociferante eco de las transformaciones bruscas de la historia.

La primera ocupación física es poblar a otro cuerpo. Y poblar significa entrar en un estado agudo de posesión. Y si el sujeto proviene de una encarnación, de un agudo estado de procedimiento corporal que lo implanta en la vida, se podría decir, quizás, que su principio (su primer estado de gracia) es algo parecido a un siamés escondido.

En ese juego espacial, Eltit pinta sobre el blanco de la hoja el contrapunto de discursos que embisten la configuración del sujeto. Éste se construye en oposición a un otro pero, a la vez, es ese otro; ese *siamés escondido* lo insta a una búsqueda perpetua. La metáfora de la madre como un cuerpo en expansión, un cuerpo loco que crece hasta ser dos.

Los infartos manifiestan la ruptura del orden familiar y la desazón del sujeto. La madre y el padre entregan su hija a un ángel malévolos. Las asignaciones de roles son puestas en disputas en los fragmentos: “la búsqueda de la ruptura de la ley, del conjunto de leyes que reprimen y niegan la modalidad siamesa.” De esta manera, revisa la homologación

del orden familiar moderno al orden simbólico descrito por el psicoanálisis lacaniano.

De nuevo Butler confronta su lectura de los lazos de parentesco con la configuración que realiza Lacan de los mismos. Los planteos sobre la conformación de un orden simbólico y su vinculación y, casi, homologación al pacto social desarticulan el discurso del psicoanálisis y le da un anclaje sociológico relacionado a la heteronormatividad que ha sido objeto de análisis de los estudios queer.⁹⁰ Ella observa e identifica en los procesos de simbolización los sedimentos de las representaciones sociales. Como desarrollo previamente, estos interrogantes plantean el por qué de la centralidad de Edipo en la distribución de las líneas de parentesco propuesto por psicoanálisis. Butler rescata la imagen de Antígona, la descendencia de un incesto. Para ello, resignifica los estudios sobre la tragedia de Sófocles que realiza Hegel y el mismo Lacan.

Pregunto esto en un momento en el que los hijos e hijas, debido al divorcios y los segundos matrimonios, debido a diferentes tipos de movilidad global, pueden ir de una familia a otra, de una familia a ninguna familia, de ninguna familia a una familia o vivir, psíquicamente, en el cruce de la familia, en multiplicidad de situaciones familiares en las que puede haber más de una mujer que actúa como madre, más de un hombre que actúa como padre, o ningún padre, ninguna madre, ninguno de los dos, o con medio-hermanos que a la vez son amigos-éste es un momento en el que la familia es frágil, porosa y expansiva. (Butler: 2001: 41-42)

⁹⁰ El término heteronormatividad (heteronormativity) es introducido por Michael Warner (1991) para señalar a la serie de relaciones de poder por el cual la sexualidad se reglamenta y se estandariza en nuestra cultura. El autor toma las reflexiones de Monique Wittig quien declara que vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad. De esta manera, se otorga a las relaciones heterosexuales calidad de institución y se homologan a lo que significa ser humano. Por su parte, Judith Butler sostiene que el cuidado y la vigilancia de las normas de género se realizan con el fin de afianzar la hegemonía heterosexual. Ver: Butler (2007), Wittig (2006) Butler (2001), Rich (2001) y Warner (1991).

El amor y la enfermedad. Puntos de unión

En sus comienzos el hospital se crea para recluir a enfermos de tuberculosis, mal que afecta a cientos de personas en el siglo XIX y principios del XX. Para entonces es necesario alejarlos de los centros urbanos, evitar el contagio al resto de la población y, por consiguiente, impedir que la enfermedad se propague. Cuando se erradica la tuberculosis el centro de salud se transforma en un manicomio. En *Amor a la enfermedad*, Diamela vuelve a retomar el recurso tipográfico de las negritas. Ahora, el juego se centra en la reflexión del cuerpo tuberculoso en articulación con una voz romántica en primera persona. Es decir, a manera de testimonio, expone las dolencias de la tuberculosis. Toma los tópicos románticos desde una *encarnación* de las enfermedades (tuberculosis y locura) como metáforas de un sistema represor y de un cuerpo que resiste la condena social.

El cuerpo romántico es el gran contorno poético requerido por la sociedad del diecinueve y de la primera mitad del siglo veinte, para ocultar a los otros cuerpos, aquellos entregados a la furia del día, al incierto salario de los impagos minutos. El cuerpo romántico es pues el sueño de amor imposible de los cuerpos de las clases trabajadoras, su excedente más inorgánico, su lujo máspreciado.

Me enamoro. Me arriesgo a perder mi calidad de ciudadana. Ah, un día tú y yo habremos de llegar como enfermos hasta el gran cementerio del amor. Las montañas serán las carceleras.

Los reclusos del hospital Pinel son seres que han perdido su condición de ciudadanos, carecen de derechos civiles que los amparen y legitimen como sujetos sociales. Para la sociedad son NN, sujetos sin identidad que deben ser ocultados de la mirada pública. El Estado los expulsa del cuerpo social (centro) para asegurar el “bienestar” del sistema (político, económico, social, cultural, educativo, religioso). Por ese motivo, Eltit abraza la imagen del loco no sólo por la clausura que

sufre, sino también, por la resistencia y búsqueda de alternativas para sobrevivir:

El pueblo recibió a un masivo contingente de desertores sociales que habían emprendido una feroz huida de sus condiciones familiares, que habían manifestado su disconformidad con el reloj de la industria, que habían demostrado su descontento con la escuela. Desertores, prófugos de las leyes de la razón, enfermos irreversibles ante las órdenes que les imponía su pobreza, el cuerpo indigente y loco, llegó a eximir al cuerpo tuberculoso de todas sus finas y decaídas obligaciones.

La geografía cordillerana cobija a estos cuerpos que son reprimidos por la sociedad que los designa “enfermos” e “insanos” y es aquí donde surge la transgresión al orden. Foucault afirma que el espacio de reclusión del loco es altamente simbólico. Generalmente, reconoce el investigador, son lugares de paso, *el interior del exterior, e inversamente* (Foucault, 2000: 25). El pueblo de Putaendo está emplazado en la cordillera de los Andes, cerca de la frontera con Argentina. El hospital cambia la fisonomía de los habitantes de lugar para siempre. De repente, los ciudadanos se convierten en parte del personal del hospicio, empleados públicos que representan al Estado. La situación liminar del loco, declara Foucault, es tener de prisión el mismo *umbral*.

Los hábitos del pueblo fueron reformados en aras de los recién llegados cuerpos populares, segregados por la tenaz obstinación de la locura. Putaendo se convirtió enteramente en un signo de patología social.

La resistencia emerge en el amor al *otro*, en solidarizarse con ese *otro* sin importarle su condición de normal o anormal, sano o enfermo, hermoso o feo, joven o viejo. De esa manera, los locos del Hospital Philippe Pinel de Putaendo instauran un nuevo circuito o dinámica donde la única ley válida es el amor por el amor mismo:

Revoltosos, ágrafos, confinados, los pacientes del hospital atrapan y birlan el mito depositado en el lugar, para poner en movimiento la poderosa máquina amorosa, con la certeza de apelar a un modelo ya irreconciliable porque está anclado únicamente en la imposibilidad, un modelo que está aferrado a las ruinas de una arquitectura dada de baja por el consenso que produce el amplio acuerdo de todos los diversos tiempos.

El *tit* otorga voz a los seres que el/los discurso/s dominante/s eliden u omiten relegándolos al silencio y a la desaparición. El micromundo que significa el hospital psiquiátrico aparece como lo “otro”, el reverso de la imagen oficial (macromundo). Ese otro desplazado del centro y recluido en el margen resiste el enclaustramiento a través del delirio amoroso.

El macromundo establece una marcada división entre los sujetos: productivos y no-productivos, normales y anormales, sanos y enfermos. Foucault sostiene que “la existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales, hace funcionar los dispositivos disciplinarios a que apelaba (apela) el miedo a la peste” (Foucault, 2000: 203).

La concepción del *otro* como *lo siniestro*, *lo ominoso*, *lo abyecto* se invalida en el interior del micromundo ya que se concibe al *otro* en términos positivos: *lo deseable*, *lo afectuoso*. Los *yo* del manicomio buscan desesperados la fusión con el “otro” que los complete y los salve del encierro y la soledad:

El otro se levanta como fantasía de un deseo siamés en el que lo idéntico se completa con el requisito de lo inseparable para derrumbar quizás qué certezas, quizás cuál incertidumbre, qué intento por detener el instante inevitable de la muerte.

Los reclusos desean ser dos en uno, simbiosis que puede surgir a partir de la solidaridad y la generosidad con el/ lo/s otro/s descartando

cualquier sentimiento mezquino. La pareja tiene un sentido ritual, sagrado, una función ritual. Es decir, no es penetrable, restituible.

El otro, poderoso o debilitado, abrirá o cerrará para él sus vasos comunicantes, será su siamés o su superior. Su siamés, su enamorado.

Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro. Ellos aman sólo por la necesidad atávica de amar.

El sujeto diluye las frágiles fronteras de su subjetividad en la necesidad imperiosa de unirse al otro. De ahí que simbolice un retorno al estado primigenio del sujeto, una vuelta al útero materno. La figura materna representa como dice la investigadora Margarita Saona “la descomposición del yo y por ello el discurso materno es el que más claramente le da cuerpo a la descomposición social” (Saona, 2004: 219).

En posición contraria podemos distinguir en las fotografías que la indumentaria de los internos señalados como NN,⁹¹ poseen el distintivo del Hospital de Putaendo. Veo necesario describir dicha insignia por las características que presenta: una persona sentada en posición fetal, la rodea una pirámide que identificamos con la montaña, teniendo en cuenta la ubicación del hospicio en la cordillera de los Andes, sobre ésta se forma una casa de techo a dos aguas con chimenea.⁹² Las figuras descriptas están realizadas por contraste de blanco sobre negro, al igual que las fotografías. Podemos *abducir*, en sentido peirceano,⁹³ que hay un doble encierro dado por los claustros que confinan la figura del ser que

⁹¹ La identificación NN refiere a sujetos no identificados o sin nombre. La expresión de origen latino (nomen nescio) es usada en el mundo hispanoparlante N.N. (ningún nombre) y en el mundo anglosajón N.N. (no name) para señalar a personas sin identidad clara.

⁹² Actualmente, el logotipo descrito cambia notablemente. Los colores naranja, azul y verde delimitan el sol, el cielo y la cordillera, mientras, en trazos blancos se dibuja la silueta de una pareja y un niño. Se abandona la imagen solitaria y en posición fetal descripta en el cuerpo de la tesis por la familia. Sin embargo, cabe destacar una línea azul cerca a esa familia separándola y/o protegiéndola. Nuevamente, el doble concepto del lazo desarrollado por Ana Amado y Nora Domínguez está presente en la comunidad hospitalaria la cual se presenta a través de la insignia como una familia, *familia de locos*.

⁹³ Charles Peirce al establecer las categorías epistemológicas de su semiótica, usa abducir como la operación que corresponde a la instancia sémica de la primeridad. Puede traducirse como “hipotetizar”. Ver Peirce, 1974.

necesita ser protegido o excluido. La posición del personaje es central, pero se encuentra en actitud de cerrazón, como un feto innato que necesita la gestación perpetua en el Hospital Pinel de Putaendo.

La madre tiene la extraña sensación de no existir o de existir a medias y abriéndose paso entre su contradictorio pensamiento, se entera, por fin, que sólo ha prestado su cuerpo a otro cuerpo. Es otro el cuerpo que la hiere. Es otro el cuerpo. Es otro. Otro.

De esta manera, siguiendo a Barthes, “el margen es, sin embargo, tolerado, a título de absceso de fijación – pero con la condición de estar controlado por la sociedad, es decir, codificado por ella” (Barthes, 2003: 145). La sociedad excluye a los sujetos que considera “enfermos”, “anormales”, “insanos” ya que implican un *mal* que debe extirparse. Los locos de Putaendo no acatan las leyes de la lógica hegemónica y, por esa falta, el sistema los condena al encierro.

Los pacientes pulmonares y los locos, tiene un territorio común que une el siglo XIX y el siglo XX. Sontag repasa las metáforas que circulan sobre ciertas enfermedades como el sida, el cáncer y la tuberculosis. En referencia a esta última reflexiona acerca del silencio y del hermetismo social alrededor de los pacientes. Por estas razones, la asocia al cáncer debido los protocolos médicos a la hora de abordar al enfermo y la definición de diccionario en la que encuentra puntos de encuentro entre ambas enfermedades. La idea de consunción presente en la concepción de tuberculosis y cáncer. En relación con la locura, el silencio, la exclusión y el ostracismo son los puntos de contacto con la tuberculosis. El Hospital Pinel de Putaendo es el receptáculo propicio, su emplazamiento y arquitectura son pertinentes para ambos padecimientos. Están unidos por un espacio que los contiene. Por este motivo la pregunta que surge en este momento es pensar qué tipo de familia o comunidad surge este espacio.

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, 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.

Precisamente, una de las inquietudes que llama mi atención en *El infarto del alma* es la provocación y la resistencia a través del amor, el cual se presenta como un hecho coyuntural. Las fotos de Errázuriz sobresalen de amor, es el gesto amoroso que perdura, pervierte. Una vez que el sistema hospitalario y los fármacos triunfan, los rasgos de edad y sexo se diluyen, se borran. La crueldad habita en la conciencia de saberse en un espacio hospitalario, reclusorio, exclusivo por el simple hecho de desbordarse de amor. “Si siempre se vuelve a la escena primaria del crimen”, se pregunta Eltit, entonces, el pecado es amar y exceder los límites. Y el abyecto no respeta fronteras y retorna continuamente a la escena del crimen. Por tal motivo, las imágenes de Paz Errázuriz están repletas de parejas de enamorados.

Quedan así instauradas nuevas relaciones entre el amor y la sinrazón. En todo el movimiento de la cultura platónica, el amor había estado repartido según una jerarquía de lo sublime que lo emparentaba, según su nivel, fuese a una locura ciega del cuerpo, fuese a la embriaguez del alma en que la Sinrazón se encuentra capacitada para saber. (Foucault, 2000: 141)

Michel Foucault afirma que en la historia de la cultura occidental el amor siempre estuvo asociado con la locura del cuerpo y del alma. Reconoce la capacidad de conocimiento que contrae. En relación con los vínculos de parentesco Lévi-Strauss afirma que para que haya una familia

debe ser consecuente con el quiebre de otra. Tomo ese punto y retomo una de las líneas iniciales de mi investigación. Para erigir el modelo de familia moderna hay que excluir aquello que no contribuya al desarrollo del ideario burgués. Hemos desarrollado los modos en que la sociedad articula los dispositivos de poder en función de la reproductividad del modelo. De esta manera, la propuesta artística no sólo rescata los cuerpos excluidos de ese sistema familiar sino, además, los modos en que han generado un grupo alterno, donde priman valores como la cooperación, la solidaridad, la asistencia mutua, etc.

El diario de familia: Habitar el fragmento

En el presente apartado, analizo las imbricaciones emergentes del diálogo entre la palabra de Eltit y la imagen de Errázuriz. Como menciono anteriormente, la obra brinda varias entradas de las cuales selecciono comenzar la lectura desde el contrapunto que nos da el diseño de *El infarto del alma*. En la obra, lo escritural se encuentra estructurado en fragmentos. En el apartado precedente desarrollo el entramado de los apartados soportes del modelo familiar moderno. La discusión se centra en las exclusiones sociales y en la conformación de la alteridad a través de una política abortiva de ciudadanos. Desde el ensayo, al diario de viaje, pasando por el testimonio de una de las pacientes prevalece la polémica alrededor de los discursos hegemónicos que configuran nuestra sociedad. Frente al planteo escritural emergen las fotografías. Ambos discursos se trenzan en un diálogo continuo.

Es pertinente desarrollar el concepto de álbum de familia ya que sobre éste descansa el trabajo. Armando Silva afirma que este tipo de libro “trata de un sujeto, la familia; de un objeto que hace posible mostrarla visualmente, la fotografía, y de un modo de archivar estas imágenes, el álbum de fotografías” (Silva, 1998: 19). De esta manera, el investigador colombiano, reconoce la siguiente triada: La familia, la foto y el álbum. Estos elementos son las condiciones de existencia del álbum de familia. Hay una necesidad de registrar determinados eventos donde

ésta es protagonista. Bautismos, bodas, vacaciones, entre otros eventos son inmortalizados para la construcción de una memoria familiar a través de la fotografía. Silva reconoce al álbum la propiedad ritual y por lo tanto, memoria. Advierte que ésta no es aleatoria sino selectiva. La familia construye una memoria colectiva y, como consecuencia, un olvido. Sandra Lorenzano afirma que no es la memoria familiar la que presenta El Infarto del alma, sino la memoria de las cancelaciones sociales. Comparto en parte tal afirmación, además, reconozco una fuerte intención de construir una memoria familiar basada precisamente en las cancelaciones que ella misma menciona.

El álbum como residuo, como pedazo de cuerpo, como archivo de sustancias comestibles y de objetos emblemáticos; o bien como maquillaje, cortes de tijera, descabezamientos o disfraces, corre parejo con la construcción de la percepción del cuerpo y de sus evocaciones. Es parte de la identidad de la tribu. O sea que, así como el cuerpo se somete a un régimen de percepciones donde él mismo es espacio, donde se supone un aquí y ahora, también la percepción del álbum es la de un cuerpo que se representa en distintas funciones de la vida en sociedad o privada y, a su vez, en trozos de él, o sea pies, manos, uñas, y así sucesivamente. Empero, también el álbum es el lugar, podríamos decir el cuerpo, donde la familia re-escibe íntimas pasiones que se relacionan, en la mayoría de los casos, con actos intrascendentes (infantiles) o con lo que podría llamarse la comedia familiar. (Silva, 1998: 80-81)

Me interesa destacar la concepción del álbum como cuerpo y, específicamente, cuerpo fragmentado, mutilado, como maquillaje. El autor resalta el artificio con el que cada grupo familiar arma su propia historia, elige un régimen de percepción determinado. En este sentido, puedo hablar del cuerpo del archivo como un conjunto de módulos que se articulan sobre determinada fábula doméstica. Como bien afirma Silva el álbum es el cuerpo donde la familia *re-escibe* lo que él llama *la comedia familiar*. La selección de imágenes que conforman el corpus del libro omite los vinculados a hechos o eventos dolorosos. Dentro del exhaustivo

trabajo de Silva, identifica pocos y remotos casos donde el álbum de familia posea situaciones tristes.⁹⁴ La exclusión forma parte de los olvidos que mencionamos anteriormente. El álbum como memoria y olvido. Cabe preguntarse qué o quiénes forman parte de las omisiones del álbum de familia y por qué. El trabajo escritural nos proporciona algunas respuestas. Anteriormente, analizo la palabra de Diamela Eltit al desmontar los discursos de poder a través del cuestionamiento del término familia. Mencionamos, además, que *El infarto del alma* reivindica los elididos de la sociedad chilena. Las parejas immortalizadas por la cámara forman parte de un álbum que celebra el amor. El lente de Errázuriz dignifica a los asilados. Les devuelve en cierta medida su carácter identitario. De esta manera, la práctica artística discute el régimen de visión de la contemporaneidad.

Desde el momento en que el lector se acerca al álbum llama la atención la cubierta del mismo. En la tapa se observa la imagen en primerísimo primer plano de una paciente y en la contratapa, el detalle del ojo de compañero de ella. Ambas son el recorte de la fotografía N° 23 en donde cada uno expresa su modo particular de ver. Por este motivo, Nelly Richard reconoce en la mirada de la mujer un halo de concordancia con el tono del libro: “límitrofe, sin ubicación fija, sin definición segura ni emplazamiento reservado” (Richard, 1998: 244).

⁹⁴ Armando Silva elabora un corpus de álbumes familiares de diferentes regiones de Colombia; Bogotá, Medellín, Santa Marta son las ciudades más importantes, además, se sumó Nueva York. Esta última es incluida debido a la inmensa comunidad colombiana que vive en ella. Realizó un trabajo de campo por las principales ciudades de Colombia e identifico en la primera mitad del siglo XX álbumes familiares con fotografías de muertos o ceremonias fúnebres que no encuentra en libros más actuales (Silva, 1998).



Foto N° 23

En este sentido, me interesa destacar las reflexiones de Hernández Navarro sobre el concepto de inconsciente óptico de Walter Benjamin y reflexiona sobre la construcción del modo de ver⁹⁵ de cada época. Es decir, los paradigmas o regímenes de visión están condicionados por un momento histórico determinado. La fotografía pone en duda, a finales del siglo XIX, uno de los sentidos más fidedignos del ser humano, la visión. Las diferentes combinaciones del mecanismo fotográfico permiten registros diversos como el barrido de un movimiento o la inmovilidad de una gota. A partir de ese momento la confianza en la veracidad de la visión entra en descrédito. De esta manera la fotografía devela lo que Benjamin llama el inconsciente óptico.

La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis. [...] la fotografía deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de ese material: mundo de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de

⁹⁵ A diferencia del texto de John Berger que toma los modos de ver desde un punto de vista fenomenológico. El investigador inglés reconoce el cambio que ocasionó la invención de la cámara en el modo de ver. Lo visual dejó de significar lo que significaba y las corrientes pictóricas como el impresionismo se hacen eco de los cambios.

tamaño y volverse formulables hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variante histórica. (Benjamin, 2008: 28)

En esa atmosfera de desconfianza, Hernández Navarro reconoce una tendencia en la producción artística contemporánea que discute el mencionado régimen. Es decir, la cultura visual no acaba en lo visible. Existe un interés en las cosas que *desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible* (Hernández Navarro, 2007: 25). El investigador registra *tres estrategias o vías de "ceguera"* por las que los artistas han intentado desarticular el paradigma de la mirada contemporánea. Denomina a la primera estrategia *reducción y adelgazamiento de lo que hay para ver*; segunda, *ocultación del objeto visible*, a través del velo, la tachadura, el desplazamiento y, última, la *desmaterialización*, como una desintegración de la obra, que se ve reducida a gas, polvo, aire, humo o incluso a la nada. Éstas confrontan la mirada moderna de querer verlo todo y la tendencia espectacular de la visibilidad. En el primer caso, hablamos especialmente del concepto de panóptico. Este es desarrollado por Michel Foucault. El filósofo parte de la arquitectura penitenciaria, específicamente, la propuesta del pensador inglés Jeremy Bentham.

[...] el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.). (Foucault, 2009: 203)

El teórico francés reflexiona sobre el estado consciente de permanente exposición que genera el panóptico. Además, se erige como la frontera para "disociar la pareja verse - visto: en el anillo periférico, se

es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto de encontrarse en continua visibilidad que presenta”. Por tal motivo, el trabajo de Errázuriz contrasta con la disociación y frontera mencionadas. Tanto la fotografía como la palabra dejan ver que los límites son porosos y fáciles de traspasar para aquellos que se animen a cruzarlos. Las características de la producción artística de la fotógrafa corresponden, a mi entender, con la primer estrategia mencionada por Hernández Navarro. La *reducción y adelgazamiento de lo que hay para ver* se vincula con la clave cromática en el tratamiento de la imagen (uso del blanco y negro) y la austeridad en la composición de las imágenes. Es decir, el álbum presenta treinta y cinco fotografías con parejas de internos y en cada una de ellas está presente el simulacro de la pose. La artista recupera una tradición amorosa olvidada en la precariedad de sus imágenes, en el gesto y en la proxémica de los protagonistas (dos personas tomados de la mano, besándose, uno junto a otro, etc.).

La visibilidad del loco

En el capítulo II he trabajado la imagen del esquizofrénico a través del personaje de *El padre mío* en relación con el padre Todopoderoso. En este caso profundizo la iconografía del loco mediante los aportes de Michel Foucault en su obra *Historia de la locura en la época clásica* (2000). El filósofo reflexiona sobre los modos en que el loco es ilustrado a lo largo de la primera edad moderna. Las representaciones de los pintores flamencos El Bosco y su predecesor Brueghel y el renacentista alemán Durero quienes en un primer momento muestran la insania a través de escenas dantescas. La tradición humanista con Brant y Erasmo construye la locura *atrapada en el universo del discurso*. Foucault desarrolla la imagen de la Nave de los locos⁹⁶ para analizar la representación que emerge en cada uno de estos grupos artísticos. Al

⁹⁶ La obra pictórica *La nave de los locos* del Bosco (1503-1504) posee, según la crítica, una fuerte influencia del texto y las ilustraciones de Sebastian Brant *La nave de los necios* (1492). Ver: FOUCAULT, Michel (2000), *Historia de la locura en la época clásica I*. Trad. Juan José Utrilla. España. Fondo de Cultura Económica.

primero le corresponde una visión de la locura asociada a una fuerza primitiva donde lo onírico es real. Mientras que en la obra de Brant y Erasmo la vinculan con los defectos humanos, ligados a la moral.

Los ejemplos analizados por Foucault le permiten ilustrar los modos de ver de una época. Los mismos mantienen una estrecha relación con el paradigma coyuntural. No puedo evitar mencionar, además, la manera en que la fotografía como una herramienta para la ciencia a finales de siglo XIX. El caso paradigmático es el uso de ésta en la psiquiatría para describir los casos de histeria. La famosa *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* editada en 1888 recoge los cuerpos de mujeres en dramatizando estados de histeria, enfermedad reprochada a la mujer y común en la época. Las fotografías son montadas en el escenario hospitalario entre cortinas y camas de hierro. Las imágenes son retocadas para exagerar rasgos y, de esa manera, el documento se transforma en una herramienta didáctica que justificar las prácticas abrasivas sobre el cuerpo femenino. Sin embargo, Georges Didi-Huberman (2007) va más allá al referirse a las mujeres de la Salpêtrière como esculturas vivientes:

Una histérica puede ser una obra de arte viviente, y persistiré en hablar de Augustine como obra maestra, la maestra y la “cosa” de sus médicos; pero, en cierto sentido, una histérica sigue siendo una estatua [...]. Cuando se mueve, incluso de forma violenta, se asemejaría más bien a una marioneta, pero ¿la marioneta de quién? (Didi-Huberman, 2007: 163)

La pregunta final del filósofo francés me recuerda al mito de Pigmalión. Es decir y circunscribiendo al caso de la Salpêtrière, apela al arquitecto de un cuerpo histérico que fabrica modo de leer/ver el mismo. En el caso trabajado, me interesa interrogar acerca de las motivaciones a la hora de producir las imágenes: qué mostrar, para qué, cómo y para quién. Estos interrogantes son importantes a la hora de reconstruir una situación comunicativa determinada.

En la fotografía la comunicación es diferida por lo que Armando Silva reconoce la distancia temporal que dista entre la producción de la imagen a la exposición de la misma. Por ese motivo, mi análisis toma los avances del investigador en el campo del álbum de familia. Específicamente, las estrategias narrativas que distingue en el recorrido fotográfico.

Así el punto de vista fotográfico reemplaza y cubre el sentido de la enunciación. El punto de vista es una operación de interacción y mediación entre lo que se muestra, la foto, y quien la mira, los eventuales observadores, como espacio abierto a futuros e imprevisibles modos de observarse. (Silva, 1998: 26)

Para el análisis tomo, por un lado, el orden narrativo desarrollado por Silva y, por otro, los aportes teóricos referidos al análisis específico de las fotografías. Para tal empresa, distingo en el recorrido de las fotos una tendencia narrativa que inicia con una invitación al álbum, una presentación de los internos. Además, identifiqué un momento de clímax y la despedida.⁹⁷

La primera fotografía⁹⁸ (foto 1) que da lugar al inicio del recorrido es una pareja en plano general o entero.⁹⁹ La galería completa de imágenes nos presenta pares de enamorados. En distintas situaciones,

⁹⁷ La edición en inglés de Lumen Books presenta diferencias significativas entre las más relevantes está la numeración de las hojas y el diseño del objeto libro: la dimensión es más pequeña (22 cm x 24) y adjunta hasta dos imágenes por página. Este detalle no es menor ya que la segunda imagen incorporada está ubicada al margen del texto. De esta manera, el paño escritural queda bordeado por las fotografías y brinda un paisaje visual distintivo al desplegar las hojas. Podría decir, como dos trazos fuertes alrededor de la columna de palabras que cae en medio de los cuerpos de los internos.

⁹⁸ La numeración corresponde al orden de aparición en el álbum de familia. Ver anexo fotográfico.

⁹⁹ Plano general (PG): comprende un vasto conjunto natural, una multitud, la vista de un campo de batalla.

Plano americano (PA): aísla a un grupo de personajes que están de pie en algún escenario, el plano es desde las rodillas.

Plano medio (PM): encuadrando a las personas a la altura del pecho, introduce una articulación todavía más sensible, desde el punto de vista psicológico y dramático.

Primer Plano (PP) y el detalle o inserto (DT): rostros, manos, instrumentos de trabajo.

Los planos faltantes como el gran plano general (GPG) y el primerísimo primer plano (PPP) son variantes del plano general y primer plano. En el primero el encuadre es más amplio y, en el segundo, el cuadro es mucho más cerrado, acotado. Ver: Henri y Genevieve (1965).

cada uno de ellos expresa el vínculo que lo mantiene ligado al *otro*. La actitud de este par primigenio es la de dos anfitriones esperando la llegada de los invitados, en este caso, las artistas y los lectores/espectadores. Están ubicados en un pasillo delante de una puerta, aparentemente, la entrada del hospicio.

Susan Sontag destaca el carácter solemne del retrato frontal, es decir, la capacidad de enfrentar una cámara. Ese halo ceremonial que presenta la primera fotografía es relevada más adelante en otras parejas. El texto que acompaña la imagen es el primer "INFARTO DEL ALMA": "*Te escribo: ¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?*". En toda esta serie se manifiesta una voz, un fluir de conciencia que interpela a un tú, "*te escribo*". La aparente epístola reclama con recelo la presencia de una madre y un padre. El texto gira en torno al abandono de la hija y la entrega a un ángel. La redundancia sobre un núcleo familiar está patente en el resto de la obra.



Foto 1

Fernando Mires desarrolla en su obra, *El malestar en la barbarie*, el nacimiento de la familia y de qué modo ésta da paso a la sociedad moderna. Las agrupaciones eclesiásticas, en un comienzo, se constituyen en órdenes comunitarias más complejas. Con el paso del tiempo esa complejidad obliga a regular las clases de relaciones que mantienen entre una y otra comunidad. Surge, de esta manera, la *ficción de un contrato general* (Mires, 2005: 135) que da origen a lo que conocemos como la “sociedad”.

¿Se perdieron acaso en el cuerpo de la madre? ¿se entrelazaron sicóticos entre las rígidas órdenes del padre? ¿O acaso se negaron a participar en las formas de un mundo que les pareció poco sensible?

La fractura del texto permite discutir la *razón* legitimada por los espacios de poder que bloquean la posibilidad de discurrir; por lo que la presencia de hospicios de estas características son propios de las sociedades que se denominan civilizadas.¹⁰⁰ El dis-curso cultural construye sujetos que anclados en una situación de carencia son clasificados en categorías estancas y aislados de la sociedad. Un ejemplo claro está presente en la indumentaria de los pacientes la cual presenta la leyenda “unidad hombre” como es posible leer en las fotografías señaladas con los números 18 y 19. La pareja, protagonista de ambas imágenes, porta los uniformes deportivos de la entidad que facilita la identificación de los sujetos. Por consiguiente, el hombre lleva el traje oscuro con la leyenda “unidad hombre” y la mujer el claro con el logotipo de la institución. En este sentido, el cuerpo funciona como un archivo que es catalogado y despachado a un espacio de clausura. Jorge Blasco Gallardo analiza los modos en que en diferentes periodos de la historia el cuerpo es manipulado como un archivo. Brinda una interesante reflexión sobre el mismo y su capacidad de éste de transformarse en facsímil gracias a lo que denomina *organizaciones archivísticas y museológico-expositivas*.

Es el gesto que compone mediante la imposición de un signo, desde la Estrella de David amarilla utilizada por los nazis, los números de preso tatuados, hasta los cuerpos firmados de Piero Manzoni, todo ello debidamente catalogado y controlado. Un sistema por el cual un objeto, imagen o documento se convierte en facsímil de sí

¹⁰⁰ Vale recordar que el hospicio está bautizado con el nombre Philippe Pinel (1745-1826), médico francés y director del famoso hospital de la Petié-Salpêtrière entre los años 1795 y 1820. Su trabajo en la medicina clínica generó profundos cambios que se manifestaron en el rigor con el que clasifica las enfermedades mentales. Además, promueve un trato humano con los pacientes y retira los métodos inútiles y obsoletos como las cadenas en las camas y las “sangrías”.

mismo al ser incluido en un sistema de archivo o exposición. (Blasco Gallardo, 2002: 67)

De la misma manera los cuerpos que componen la comunidad del hospital responden a una categorización y exposición. En “infarto” la demanda radica en la exclusión y el abandono social, el *cataclismo* del sujeto, su naufragio. Sin embargo, los cuerpos archivados no permanecen inertes, acontecen cuerpos deseantes en el que cada pareja resiste a través del afecto y el cuidado del otro.

En “Diario de viaje” Diamela Eltit registra las sensaciones que van surgiendo a lo largo de la visita al hospital. En el ingreso al mismo, los asilados se acercan a ellas: “sólo me desconcierta la alegría que los recorre cuando gritan: ‘Tía Paz’. ‘Llegó la tía Paz’”. En el apartado anterior desarrollo la resignificación que realizan l*s autor*s con respecto a la familia moderna. Ambas establecen un discurso subversivo contra el modelo exclusor propuesto. Margarita Saona advierte cada vez más la presencia de las representaciones filiales en la literatura latinoamericana desde la segunda mitad del siglo XX. En ellas la conformación de un núcleo fracturado me permite vislumbrar una nación de lazos rotos.

La configuración de la familia que se crea en la novela funciona como imagen especular del sujeto. Pero en esa construcción de la familia no vemos sólo al sujeto. Vemos también una imagen de la nación: en estas novelas, la familia constituye la fundación y el eclipse de la nación, la familia define la ciudadanía, o la familia se reconstruye en los márgenes de una nación que la hostiliza. (Saona, 2004: 12)

En un comienzo menciono la carta que da inicio a la obra, en ella se destaca el reproche y repudio al abandono de los padres. En un segundo momento, “Diario de Viaje,” Eltit destaca el afecto recibido de los asilados hacia ella y la “tía Paz”. La familia se reconstruye y se construye, agrego, en los márgenes de una nación. Son ocho fotos las que componen

este relevo de impresiones a través del hospital. De esta manera, observo las imágenes como la presentación de las parejas de internos (fotos 3-15). En esta sucesión o recorte no encuentro duplas repetidas y sí, hallo estos casos en otros fragmentos. Manifestaciones de afecto, gestos amoroso, son inmortalizados por la cámara de Errázuriz. Me interesa hacer hincapié en la creación de vínculos filiales que *El infarto del alma* profundiza a través de su recorrido.

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.

Susan Sontag destaca de qué manera las fotografías de cada familia erigen una "crónica-retrato de sí misma y, a la vez, se transforma en un rito de la vida familiar" (Sontag, 2008: 18). Llama la atención el peso del mismo en épocas donde el modelo familiar en países industrializados está desdibujado. Precisamente, el auge del registro del núcleo se debe a un resabio o a un ansia de registrar los vínculos fracturados. Ambas artistas cuestionan el modelo hegemónico de la familia burguesa y el carácter conservador de la misma.

Los modelos que constituyen los retratos de Paz Errázuriz forman parte de los excluidos de la sociedad chilena. Como mencioné en un principio, Armando Silva realiza un exhaustivo trabajo sobre la foto familiar y la finalidad del álbum familiar. En él reconoce la necesidad de narrativizar la historia del clan. Es decir, siempre que exista una familia (el sujeto representado), una foto (medio visual de registro) y un álbum (técnica de archivo) existe un *contar* (la condición narrativa).

O sea que el lenguaje del relato presta su capacidad al fuero existencial de la familia y así, ésta cuando se prepara para salir en la foto, ya lo hace preconciendo un modo de mostrarse y de ser

contada en el álbum. De la misma manera el tiempo de la foto, como impresión y archivo, establece reglas a la familia, como construir una pose para el futuro observador. (Silva, 1998: 21)

La familia como institución social sostiene y reproduce el orden hegemónico del grupo. Si el paradigma conyugal y moderno es desplazado últimamente por formas variadas de familia y de convivencia, la fuerza simbólica de su modelo parece seguir en pie, como un resabio significativo del cual es posible extraer los términos para interpretar el presente. De esta manera, durante el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet los valores hegemónicos toman protagonismo y la familia se convierte en su mayor pilar.

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado?

El uso de la sinestesia como figura literaria le permite a Eltit conformar la imagen verbal de lo que no se pudo expresar. *La visualidad muda* es la evidencia de lo vedado. Los internos de Putaendo son los cotos de la sociedad chilena y ambas artistas dan vuelta el cerco para evidenciar los sustentos del mismo. Michel Foucault desarticula el discurso penitenciario y psiquiátrico al hablar de las *tecnologías políticas del cuerpo*, es decir, un saber del cuerpo, los cruces textuales que se debaten en él y el dominio de esos cruces. Diamela Eltit le concede voz a “cuerpos y rostros” esclavizados por las redes del poder. Para la sociedad productiva (macro mundo) la locura representa un “mal” que debe erradicarse ya que ellos no cumplen o no entran con la lógica racional del sistema:

El Estado no se rindió ante la seducción de estos cuerpos y le impuso toda su reglamentada naturaleza hospitalaria, en medio de

un paisaje que les ofrecía ahora no la magnitud ni la prolongación espaciada de sus cuerpos, sino una profunda y definitiva soledad.

Por su parte, la fotógrafa se vale de sus modelos, se basta nada menos que de la expresión de los internos de la cual la propia Eltit se ve imposibilitada de describir. El recorrido que realiza el lector consiste en atravesar los cuerpos de los asilados. Errázuriz pausa los gestos de afecto para que también ellos hablen. Se detiene para hacer hablar a sus personajes y cada uno habla sin palabras. La identidad que les proporciona la cámara, es decir, la mirada del otro que se acentúa al perpetuarse a través del amor.

En contraste con las imágenes de parejas, las fotografías tomadas en el exterior e interior del edificio muestran la desidia estructural, paredes ajadas, revoques rotos. Los muros manifiestan el testimonio del amor juvenil: corazones que encierran nombres. Otra vez la idea de encierro, pero este es diferente, hay encierro, pero compartido, *Daniel y Migelina* el repujado del dibujo y las letras que testimonian la cotidianeidad del hospicio (foto 14).

Cada par juega al simulacro de la pose (foto 2), es decir, ante la evidencia de la cámara, cada pareja se ubica, se posiciona en un lugar. Retomo las observaciones de Roland Barthes sobre el *acto de posar* elaborado en los apartados precedentes: “me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1989: 37). Similar planteo realiza Armando Silva cuando habla de un *acto de visión postergada* para mencionar el instante previo al disparo en el que los modelos se disponen a la *eternidad* de la fotografía. Lo conmovedor de las fotografías que conforman *El infarto del alma* es precisamente la actitud de los protagonistas. Para ser más clara, aún cuando la violencia del Estado diluye las marcas físicas de edad y sexo, prevalecen los gestos y las poses amorosas. Ellos eligen perpetuarse visualmente con su pareja en situaciones afectuosas.



Foto 2

Es el encuentro con ese *otro* lo que permite resistir. “El me da té y pan con mantequilla’”, “La cuido yo’”, son fragmentos que recoge Eltit de los internos que la acompañan a lo largo de su viaje por el Hospital Philippe Pinel de Putaendo. Walter Benjamin reflexiona sobre el valor cultural de la imagen como culto en la contemporaneidad. Esta se desdibuja y pierde su poder aurático,¹⁰¹ sin embargo, afirma que el “rostro humano es la última trinchera o refugio” (Benjamin, 2008: 107) debido recuerdo de los seres queridos. El álbum de familia posee la capacidad de evocar los afectos cercanos y hasta los otros que hemos sido en épocas lejanas. De esta manera, el texto cuestiona al lector y viceversa. El infarto del alma rebasa los cánones literarios y propone una nueva “lógica gráfica/escritural”:

¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado, mientras deambulan regocijados al lado de Paz Errázuriz, ahora su parienta?

Con la cultura puesta de cabeza abajo, el alienado reconvierte los signos para formar un universo propio en el que la realidad está

¹⁰¹ Benjamin define el aura como *la manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse*. Es decir, el valor cultural de una obra artística ubicada en unas coordenadas espacio-temporal determinada. Ver: Benjamin (2008).

ausente y presente a la vez, en donde la realidad del otro está ausente y presente.

La figura del ángel aparece estableciendo una relación disfórica con el sujeto ya que trata de guiarlo u orientarlo hacia el cumplimiento de las leyes que rigen el contrato social. El *yo* rehúye del mandato social, eludiendo el orden instaurado.

El *yo* y el *tú* (*yo* + *otro/s* = *nosotros*, como asegura Carlos Fuentes) se fusionan para enajenarse de una “realidad” que les resulta insoportable. Armando Silva se pregunta sobre el papel del otro en la fotografía. La reflexión a la que arriba es *que la fotografía no es más que otro* (Silva, 1998: 35). Es decir, el acto de mirar al otro, de ponerse en el lugar del otro es precisamente la relación establecida entre el *yo* y el *tú*: “Habremos de entregarnos a un sueño profundo.”

Así se problematizan los límites divisorios entre: vigilia-sueño, conciencia-inconsciencia, lógica-no lógica, racional- irracional, razón-locura, binomios que han sido avalados históricamente por las instituciones sociales (estado, familia, educación, religión, medicina, etc.). El sueño se connota negativamente y se desacreditan los discursos que no sean lógicos-rationales. De algún modo, se critica el valor que asume el arte (literatura, fotografía) ya que éste tendería a fracturar las leyes de la lógica (cánones literarios): “A medio camino, Paz Errázuriz y yo estamos ubicadas en los límites, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras.”

La foto apaisada (foto 5) contiene otra pareja centrada en el cuadro; más allá de la afectuosidad que embarga la imagen, resaltamos el reflejo de la fotógrafa en los lentes de sol del hombre. Esta fotografía evidencia el cruce de frontera. El recurso catóptrico¹⁰² usado por

¹⁰² El adjetivo catóptrico hace referencia a los aparatos que muestran los objetos por medio de la luz que refleja. Es el recurso del espejo en el cuadro de *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656). Miguel Hernández Navarro reflexiona sobre dos líneas de análisis vinculadas al recurso catóptrico en la mencionada pintura. Retoma las observaciones de Christine Buci-Glucksmann y Michael Foucault en el contexto del barroco. Según Hernández Navarro la discusión de fondo apunta a “la búsqueda de un espectador, tanto en las miradas como en la apertura de la obra.” Me interesa personalmente su análisis

Velázquez en el famoso cuadro *Las Meninas* busca la mirada de la fotógrafa. Ahora, Paz es parte del paisaje amoroso del hospital, es *parte de esta familia de locos*, ella es vista. El arte de esta manera se transforma en un puente que une el mundo del artista y con el micro mundo visitado. Pero, además, en ese reflejo se encuentra el espectador-lector que también es visto. En este caso se produce, siguiendo a Silva, la *fórmula de visión fotográfica* (Silva, 1998: 24): Yo [posante] te miro y Tú [fotógrafo] me muestro para qué luego Él [observador] me mire. Observaciones

YO [posante] ↔ TÚ [fotógrafo] ↔ ÉL [observador]

Aquí hallamos el infarto producido por el recorrido que realiza el lector al atravesar, al corromper y corromperse en lecturas. Advierto las posibilidades, las multimodalidades de la obra, las variantes que generan un ritmo ex-clusivo en la construcción y reconstrucción del texto. Un ritmo que discute el orden lógico que legitiman los discursos hegemónicos, un ritmo de locos, un ritmo de amor. El texto que acompaña la fotografía reconoce el juego de límites.

Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos. Como si todo el mundo estuviera dividido en dos bloques, el personal y los pacientes. Un mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra por la ventana. Los asilados toman sol.

La percepción dual se vincula con el concepto de panóptico de Foucault y con la división que opera en él. Sin embargo la autora reconoce un punto de unión entre ambos mundos, la luz. Entendemos, por lo tanto, a la fotografía como elemento aglutinador, elimina la frontera y discute el estado de visibilidad unidireccional del panóptico.

porque resulta pertinente con la perspectiva de mi trabajo y la fotografía señalada. Ver: Foucault (1968) y Hernández Navarro (2007).



Foto 5

Identificamos en el recorrido de imágenes, parejas de internos que se repiten. La fotografía rescata diferentes escenas de la misma pareja. Leemos éstas como series debido a que unifican, según mi entender, los fragmentos de Diamela Eltit. De esta manera reconozco seis series. La primera de ellas está conformada por las fotografías 16 y 17; la segunda, 18 y 19; la tercera, 24, 25 y 26, la cuarta, 27 y 28; la quinta, 29, 30, 31, 32 y, finalmente, la sexta serie compuesta por las fotografías 33 y 34. Nos detenemos en la tercera sucesión por su vinculación con la representación familiar.

La pareja de Juana y José es la protagonista de una sucesión de diferentes situaciones amorosas (foto 24, 25 y 26). Los fragmentos que acompañan cada imagen son: EL SUEÑO IMPOSIBLE, JUANA LA LOCA y la falta.



En la primera fotografía, ambos en plano medio corto están tomándose de la mano, el gesto asemeja a dos compañeros realizando un pacto, un acuerdo acentuado por la sonrisa cómplice de Juana. La siguiente fotografía en un plano aún más corto Juana y José comparten la lumbre del cigarro. Ella pretende encender el suyo con el fuego de él. La última foto de la serie, ambos miran y buscan la mirada de la cámara. El cuerpo de la mujer está apoyado parcialmente sobre el del hombre y su torso girado encuentra la visibilidad de Errázuriz. José está reclinado sobre una camioneta. Las miradas poseen actitudes disímiles. Ella,

orgullosa y desafiante; él tímido y desconfiado ante la presencia de la exposición. Los fragmentos que acompañan estas imágenes son el testimonio de Juana (24). En el registro tomado por Paz Errázuriz cuenta un sueño donde es madre de una “guagüita”. En el sueño se cruza la realidad hospitalaria y el deseo de una familia.

Y después el mismo médico me lleva a mí y al José con la guagüita a una iglesia y me pasaba a mí como si yo fuera esposa de él y él mi esposo y la guagüita como si fuera un hijo pa mí e hijo pa él. Y un personal se hacía comadre pa mí y todos hacíamos una fiesta y estábamos contentos y alegres.

El siguiente texto que acompaña la fotografía 25 posee el título de JUANA LA LOCA. En él, la escritora conjuga la imagen de la reina española Juana I de Castilla y Juana, la paciente de Putaendo. La homologación está vinculada al amor y la locura hacia su compañero muerto. Las palabras describen la situación de la mujer quien se encuentra sola y apartada del resto de los internos. José está castigado y ella aguarda en completa rebeldía la libertad de su hombre. Además, relata el recorrido de Juana desde diferentes hospicios hasta llegar al Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel. De niña estuvo ligada a la indigencia de su padre y, debido a problemas burocráticos, ambos transitaron diferentes asilos hasta llegar a Putaendo.

Quizás su padre y ella enloquecieron de indigencia juntos. Lo que se puede asegurar es que si en este mismo instante se abrieran para ellas las puertas del hospital y le pidieran que saliera, Juana no lo haría. Su lucha es por permanecer en el manicomio, por sobrevivir allí. Se trata de un cuerpo político.

Finalmente, aparece la falta. En él se enumeran los minutos, las horas, los días, las noches de carencias. Frente a ese estado de indigencia surge el cuestionamiento: *Ya no sé cuál esperanza sostiene mi cuerpo*. La

tensión entre las fotos varía en contrastes y confirmaciones¹⁰³. La familia soñada entre sus parientes y el personal del hospital, la resistencia y la carencia. Las tres fotografías manifiestan la camaradería y la complicidad de la pareja, además, el protagonismo de la mujer en el texto, la pose desafiante frente a la cámara. De esta manera, el cuerpo de Juana muta, se transforma a través de la imagen y la palabra: cuerpo deseante, cuerpo político, un cuerpo que resiste. *Devenir un cuerpo*, explica Meri Torras, es otro enfoque al binomio *tener un cuerpo/ser un cuerpo*.

[...] nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (Torras, 2007: 20)

En el recorrido el lector es acompañado por las parejas de enamorados. Las fotografías finales (foto 36, 37, 38) muestran la arquitectura hospitalaria, los interiores del asilo. Ningún enamorado está presente en esta triada. El espacio se cierra y se abre en pasillos y escaleras que sólo conducen a la conciencia del encierro. Podemos observar la ruina, la desidia institucional donde son abandonados aquellos que se atreven a seguir otro camino. Las fotos son apaisadas y poseen más contrastes que las trabajadas con los internos. Pasillos y escaleras que parecen no conducir hacia ninguna parte. Pasillos que van o vienen, escaleras que suben o bajan. Nada importa en este lugar, no hay testimonio alguno que evidencie la presencia de tan infinito amor. El lector, embriagado de soledad, culmina.

¹⁰³ John Berger en su obra, *Modos de ver*, analiza la implicancia de la palabra con la imagen y viceversa. En su estudio, el investigador toma el cuadro de Van Gogh, *Trigal con cornejas*. Luego aclara que es la pintura que realizó el pintor antes de suicidarse. En este caso, aclara la dificultad de definir en qué medida las palabras han cambiado la percepción de la imagen: *La imagen es ahora una ilustración de la frase*. Esta afirmación sostiene la hegemonía de un discurso sobre otro. No es el punto de vista que tomamos, nos interesa más ver, como mencionamos previamente, los aportes, las tensiones entre ambos en función de la propuesta artística. Por esta razón, al leer la obra como un álbum el contrapunto se centra en la construcción de la familia y en la del sujeto. Ver: Berger, 2006.



La última fotografía presenta dos pasillos del hospital atravesados por ventanas luminosas, uno hacia adentro y otro hacia el afuera, dos puntos de fuga, nuevamente una bifurcación y, en el centro, el sujeto (foto 38). Los cuatro Infartos plantean una segunda persona *Te escribo* que significamos como la relación del texto con el lector. Al final del camino, éste debe alejarse, concluir este particular viaje. Poco a poco los rostros desaparecen para dar lugar a la despedida. El quinto y último INFARTO proclama: *Escribo*. No hay ya una segunda persona, es una sola voz la que se levanta para anunciar *la conversión compasiva de Dios*.

De esta manera, la marginalidad se construye como alternativa posible que atenta contra los discursos hegemónicos. Más allá de todo intento de estigmatizar a los sujetos, éstos se revelan a los modos de ser y ver impuestos, tratando de construir sus propios ritmos a través del amor. *El Infarto del alma* es un texto artístico que manifiesta su original

rebelión de amor: “Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra.”

La intervención sobre la obra de las artistas nos permite pensar desde un espacio conjunto. La palabra y la fotografía entran en conflicto con las representaciones sociales establecidas. Por un lado, los fragmentos de Eltit replantean los estigmas familiares entorno a la configuración familiar. Mientras que las imágenes de Errázuriz discuten ese orden tomando el álbum como género pero proponiendo la alteridad frente a su cámara.

¿Cuál es el lenguaje del amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada. Entonces, ¿en qué acuerdo?, ¿desde cuál instante?, ¿qué estética amorosa los moviliza?

Diamela Eltit y Paz Errázuriz desconstruyen la codificación de los signos binarios (lógica-no lógica, razón-locura). En su lugar, reivindican a los asilados de Putaendo, los olvidados de Chile. Retomo el planteo inicial, las autoras no sólo transgreden el dis-curso hegemónico sino además, su texto, construye un espacio discursivo plural, no exclusor y abierto a la solidaridad de voces. En la misma fractura de la sociedad chilena ambas artistas fundan un territorio para el amor.

Capítulo V: El archivo de las *hijas*

V.1. La escritura y el testimonio

En el presente capítulo me centro en el trabajo de Diamela Eltit *Puño y letra* (2005) editado por Seix Barral. El libro presenta la dificultad genérica identificada en las producciones anteriores y, al igual que estas, procede de la necesidad de registro de la escritora chilena. Menciono la palabra necesidad en relación con la lectura que sostengo a lo largo de mi investigación sobre el vínculo entre el trabajo de la escritora, las circunstancias históricas en las que el mismo se gesta y el compromiso ético y estético de Eltit. La inquietud creadora está asociada al afán documentalista de la autora como se puede apreciar en los diferentes capítulos de mi trabajo.

En este apartado desarrollo las líneas iniciadas en los capítulos precedentes donde retomo los puntos vinculados al texto testimonial. El uso del material archivo presente en este trabajo apoya y densifica el carácter documental del texto o como lo define Daniel Noemi, “documento histórico y a su vez lo establece como escritura post-testimonial”.¹⁰⁴ *Puño y letra* se tensa entre un fragmento del registro del juicio oral a Enrique Arancibia Clavel realizado en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires y el testimonio de la propia escritora sobre la experiencia de habitar la dictadura en 1974, año de la bomba.

El ciudadano chileno es acusado de ser cómplice del atentado en el que fallece el General Carlos Prats y su esposa, Sofía Cuthbert Charleoni la medianoche el 30 de septiembre de 1974 en la capital argentina. Diamela Eltit no sólo asiste a todo el proceso sino que toma registro de éste y elabora un texto que reúne el relato a modo de introducción de su experiencia como testigo del juicio, un retazo del mismo (parte del interrogatorio a Hugo Alberto Zambelli y los argumentos de la querella) y, finalmente, su propio testimonio como testigo de la situación chilena el mismo año del estallido en Buenos Aires que la autora reconoce como

¹⁰⁴ Daniel Noemi habla de escritura *post-testimonial* para hacer mención a los relatos que se encuentran antes y después del evento. En *Puño y letra* la autora reúne diferentes documentos que dan marco al atentado de 1974 y ofrecen una lectura a contrapelo de la historia, una genealogía del horror. Ver: Noemi, 2009: 201-213.

el momento de consolidación del sistema represivo impuesto por Augusto Pinochet.

En *Puño y letra* confluyen dos aspectos importantes de los relatos no ficcionales: el testimonio y lo testimonial. Es decir, documentos que pertenecen al género testimonio propiamente dicho y aquellos que poseen condición o valor de legitimidad como desarrollé en los apartados precedentes.¹⁰⁵ Ambos densifican el carácter documental del libro y lo convierten en esas *raras bellezas* asociadas a la incertidumbre genérica como bien describe Leónidas Morales.¹⁰⁶

Inauguran el texto los versos de la canción del músico peruano José Pepe Vázquez, *Valentín*.¹⁰⁷ En principio, el *festejo* parece contrastar con el tono del texto, sin embargo, la condena del acusado a cadena perpetua justifica la presencia de los versos: “No, Valentín, con el palo no vale, Valentín/Así no vale, Valentín/Cierra la puerta, caramba, a ese loco/Cierra la puerta” (Eltit, 2005: 9). Los versos aparecen como una advertencia a Valentín e indican que el uso del palo no es válido, en su lugar recomiendan cerrar la puerta. De esa manera, puedo afirmar que el palo significa la violencia mientras que el acto de cerrar conlleva la clausura de la misma. En relación con el título del libro, *Puño y letra* es una provocación en Eltit: el puño se presenta como la rebelión y la letra su escritura, la lucha de la escritura, del testimonio escrito que deja huellas y da testimonio de la justicia sobre la violencia de estado.

El libro se estructura en cuatro apartados *Presentación*, *Textualmente*, *Alegato* y *Transversal-mente* resaltados en negritas. En

¹⁰⁵ Especialmente, es en el Capítulo II donde lo testimonial se problematiza en la voz del marginal personaje ya que su testimonio tiene efecto en su propio inconexo discurso.

¹⁰⁶ Leónidas Morales reconoce en la producción de Diamela Eltit textos que escapan a la clasificación genérica y vincula el trabajo de la escritora con el concepto de ensayo desde el punto de vista etimológico, es decir, “prueba” e “intento”. El crítico y ensayista centra su análisis en las novelas de la escritora chilena, especialmente, *Por la Patria* (1986). Ver: Morales, 2004.

¹⁰⁷ La canción pertenece al subgénero *Festejo* de la música criolla y afroperuana. Este ritmo fue la danza típica del negro criollo en las costas peruanas. La letra suele ser de asunto festivo y su ritmo es vivo en compás de 6/8. Su fuga tiene una antifonía de solista y coro. La orquesta se compone de Guitarra, Cajón, Quijada y Palmas. “No, Valentín/con el palo no vale/Valentín/vengo del quinto mondongo congo/a sacártela no Valentín/a sacártela no/Llegó el flojo de Ramón/a casa de Porfirio/tío Abelardito está loco/y lo viene a visitar/cierra esa puerta caramba/ese loco, cierra la puerta/ No, Valentín, con el palo no vale, Valentín/Así no vale, Valentín/Cierra la puerta, caramba, a ese loco/Cierra la puerta”.

ellos se advierte el compromiso por dejar sentado las pruebas que dan cuenta de la maquinaria de terror y muerte que llevó a cabo el dictador dentro y fuera de Chile. En los diferentes segmentos deja testimonio de los crímenes efectuados por la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia) en Argentina y en Chile.

Precisamente, al centrar este libro en un juicio destinado a penalizar las muertes del General Prats y su esposa, Sofía Cuthbert, hube de preguntarme en qué medida yo venía a incrementar una idéntica práctica segregadora, sólo que no podía restarme de un hecho ineludible: yo había estado allí, había pasado mi cuerpo por el Juicio Oral y más tarde había estudiado exhaustivamente los documentos hasta llegar a comprender –así lo pienso- de manera profunda la cadena múltiple en la que se había organizado una clandestina, extensa trama estatal que apuntaba al aniquilamiento. (Eltit, 2004: 15)¹⁰⁸

En la *Presentación*, Eltit desarrolla las inquietudes principales que la impulsaron a la elaboración del libro y la experiencia física que supuso el mismo. Aclara el recorte seleccionado y pide disculpas por el árido lenguaje jurídico que invade el libro. La escritora incluye la carta de Augusto Pinochet dirigida al General Prats. Este documento es relevante ya que no sólo apoya el valor documental de *Puño y letra* sino que entra en diálogo con otro texto no ficcional: *Memorias. Testimonio de un soldado* (1985)¹⁰⁹ escrito por propio General Prats en su exilio en Buenos

¹⁰⁸ Al hablar de *práctica segregadora*, Eltit hace alusión al hecho de centrar su libro en el juicio a Enrique Arancibia Clavel y por ende a las muertes de Prats y su esposa dejando de lado miles de víctimas anónimas. En la *Presentación* la autora reflexiona sobre este hecho por lo que en *Transversal-mente* Eltit repone los nombres de dos ciudadanos chilenos muertos el mismo año que el matrimonio llenando un vacío simbólico, una triste simetría.

¹⁰⁹ El General Carlos Prats reúne en sus memorias una serie de documentos que dan cuenta de la delicada situación que vive Chile. Especialmente, durante los años del UP septiembre 1970 y agosto 1973 se encuentra la correspondencia entre diferentes personalidades de la política y cultura en las que destacan Salvador Allende, Felipe Herrera, Pablo Neruda y Augusto Pinochet. La carta de dictador está fechada el 7 de septiembre de 1973, cuatro días antes del Golpe Militar que derroca el gobierno democrático de Salvador Allende y que rescata Diamela Eltit en *Puño y Letra* (2005). En la epístola, el dictador alude a Carlos Prats como “Mi querido General y amigo.” La misma es incluida por el fiscal como prueba inefable del vínculo directo entre el asesinato de Prats y Augusto Pinochet ya que, como el mismo abogado Luis Moreno Ocampo declara, no existe dudas de que el dictador diera la orden. Ver: Prats González (1985, 508)

Aires y editado póstumamente. La epístola es parte de los documentos que la querrela entrega como prueba de la complicidad de Augusto Pinochet en el asesinato y, por lo tanto, de la asociación ilícita entre Enrique Arancibia Clavel y la DINA. El dictador expresa en ella el respeto y subordinación a Prats por lo que en los argumentos finales no dejan dudas de que el autor intelectual es el mismo represor.

Comparten el inicio dos breves resúmenes del proceso con los títulos de *Poder Judicial de la Nación y Enrique, Juan, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel*. En el primero explicita la carátula del proceso “Arancibia Clavel, Enrique s/sobre doble homicidio agravado y asociación ilícita” (Eltit, 2004: 19) y transcribe el texto que inaugura el juicio dando información sobre el lugar, la hora y los protagonistas del proceso y, de esta manera, ubica a los asistentes y pone a los lectores en situación. En el siguiente apartado hace referencia a los seudónimos o alias que Enrique Arancibia Clavel utiliza en Argentina. Diamela Eltit da testimonio de la comparecencia del acusado y describe el alto nivel de cinismo del mismo y la actitud desafiante que mantiene durante todo el proceso. Por tal motivo, ella lo nombra “pájaro de cuentas” que alude a aquellas personas que merecen desconfianza y reserva por tener mala conducta y, a modo de letanía, repite el epíteto un par de veces más. Para ilustrar al personaje, la escritora se remite a la militancia de Arancibia Clavel desde sus inicios como promotor y partícipe del frustrado boicot en las elecciones que dieran en 1970 ganador a Allende. Su repulsión a las instituciones lo empujó a huir a Argentina donde se convierte en agente secreto de la DINA.

Enrique Lautaro Arancibia Clavel trazó su destino cuando salió tempranamente de la Armada, rehusándose así al rigor en que se fundan las carreras institucionales. El primigenio de su prolífera familia nuclear que nunca iba a convertirse –cómo explicarlo- ni en mayor, ni en capitán, ni en coronel ni en almirante o general. La excepción entre sus hermanos militares que sí alcanzaron altas

jerarquías. Él iba a transitar un camino paralelo. Oscuro. Ilegítimo. (Eltit, 2004: 23-24)

A lo largo de este apartado, la autora retoma el tópico familiar y pone énfasis en la familia militar y la familia Prats como caras de una misma moneda. Arancibia Clavel se ubica en un lugar ilegítimo al convertirse en un agente secreto a las órdenes de sus *hermanos militares*. Por otro lado, las hijas del matrimonio asesinado buscan justicia y la restitución simbólica de un daño familiar irreparable.¹¹⁰

El apartado *Textualmente*, alude al registro del proceso que literalmente la autora reproduce. En especial rescata del juicio el interrogatorio a Humberto Zambelli, peluquero y bailarín, quien en los años setenta es compañero sentimental del agente secreto. La elección y recorte del texto no es gratuita y parte de la política de Eltit de desenmascarar el poder y todas sus expresiones.¹¹¹ Desde un primer momento, el interrogatorio a Zambelli presenta contradicciones que la querrela pone al descubierto. Entre otras la fecha en que ambos se conocieron, el testigo niega haber sido frecuentado por Arancibia Clavel el año 1974: “Yo juro y juré y soy católico, apostólico, romano, yo lo conocí en el año 75” (Eltit, 2005: 81). El declarante pertenece al mundo del espectáculo argentino y participa de la revista porteña en diferentes shows compartiendo escena con los personajes más conocidos de la farándula. La escritora va más allá de la opción sexual para esclarecer el nivel de complicidad que existe entre ambos mundos, la farándula y el sistema represor.¹¹² Por este motivo, el juicio se convierte en una suerte de circo mediático al que asisten periodistas de diferentes perfiles.

¹¹⁰ En el apartado *Las hijas* del presente capítulo continúo desarrollando este punto tan caro al universo eltitiano.

¹¹¹ La escritora declara el trabajo que le llevó confeccionar *Puño y letra* luego de atravesar el registro del proceso con otros textos testimoniales: “Al menos elaboré tres versiones distintas que necesitaban rehacerse, repensarse. Por los reparos ante las paradojas y contradicciones que yo, como autora, experimentaba frente el texto seguían intactas. Estaban presentes en mí aún después de la versión final.” (Eltit, 2005: 13-14)

¹¹² En relación con las figuras de poder y la escena del espectáculo, el caso argentino presenta a diferentes personalidades que coqueteaban con los represores.

Los argumentos de los abogados de la querrela Doctores Guillermo Jorge y Luis Moreno Ocampo se recuperan por completo en el apartado *Alegato*. Cada uno tiene dos intervenciones en las que los juristas apoyan sus alegatos finales en documentos testimoniales como lo son el informe Rettig, los testimonios de la periodista chilena Mónica González y del inspector argentino Jofre, informes previos vinculados al caso Letelier¹¹³ y la propia carta del General Pinochet a Prats entre otras evidencias para probar la asociación ilícita que incluye directamente al dictador como autor intelectual de los asesinatos. Dan por lo menos cuatro pruebas de las dos necesarias para que exista tal asociación. Además, resaltan los problemas del matrimonio Prats para asirse de los pasaportes que les permitiera salir de Argentina advertidos del inminente atentado. Finalmente, Luis Moreno Ocampo culmina su alegato haciendo alusión a las hijas del matrimonio Prats Cuthbert y al pedido de justicia a favor de la familia.

Puño y letra se cierra en el apartado denominado *Transversalmente* donde la escritora incluye su propio testimonio como testigo vivencial de la consolidación del régimen opresor en el año 1974. La fecha paradigmática atraviesa en la obra dos espacios hermanados por la violencia y la muerte. El peso de este trabajo radica en el aporte testimonial de un acto de justicia frente a las atrocidades del régimen pinochetista. Es decir, la muerte de la pareja en la ciudad de Buenos Aires, Carlos Prats y Sofía Cuthbert Charleoni y los asesinatos de Santiago

¹¹³ Orlando Letelier (1932-1976) es político y economista durante el gobierno de Augusto Pinochet. Con el Golpe de Estado el funcionario es tomado prisionero y torturado. En 1974 y bajo la presión internacional, Letelier es dejado libre. Se exilia primero en Venezuela y, finalmente, en los Estados Unidos donde en 1971 es embajador de Chile. Desde el país del norte moviliza una fuerte campaña contra el régimen militar que se ve truncada por el atentado perpetrado en septiembre de 1976 y que da fin a su vida y a la de su ayudante en Washington. Estas muertes sumadas a los crímenes del matrimonio Prats son parte de las actividades de la DINA en el exterior. El complot salta a la luz en el año 1978 durante el allanamiento a la propiedad de Enrique Arancibia Clavel en Buenos Aires. La policía encuentra documentos secretos de la agencia en la casa del imputado las cuales son pruebas contundentes en los procesos de ambos hechos. Para profundizar sobre el caso Letelier recomiendo la website del Transnational Institute, organismo internacional encargado de crear una red de académicos y activista en ciencias sociales y del cual el mismo Letelier es director en 1975. Ver: http://www.tni.org/search/apachesolr_search/orlando%20letelier, <http://ciperchile.cl/2011/05/01/la-historia-que-no-se-cuenta-de-arancibia-clavel/>

Avilés y Nicolás Flores en la población Quinta Bella se hacen presentes en *Puño y letra*. Esta última pareja es recuperada por Eltit como extensión de los hechos sucedidos en Buenos Aires. El anonimato de estos personajes permite distinguir dentro del mismo horror, víctimas de primer y segundo nivel, el oficial retirado y su esposa por un lado y, por otro, el pintor de brocha gorda y el ayudante de tapicero.

[...] el reconocimiento de la destrucción humana que ocasionó la dictadura se encarnó en las víctimas más poderosas, más comentadas, cuyas auras circulan a través de los imaginarios sociales. Y en ese proceso se volvieron invisibles los crímenes y desapariciones de miles de ciudadanos que se suman como mera cifra o simples nombres en el memorial de una catástrofe, ausentes de subjetivación, de relatos que los restituyan vivos, paradójicos, deseantes, biográficos. (Eltit, 2005:14-15)

El horror de la dictadura se hace carne en los personajes más renombrados de la política chilena y deja de lado a un número importante de víctimas anónimas. La autora se hace eco de ese silencio, de esos cuerpos sin nombres y sin relatos que los acerque a un mero gesto justicia.

En el artículo *La memoria pantalla* (2003), Eltit reflexiona sobre el lugar de la memoria en el contexto de los treinta años del Golpe Militar. La explotación de las imágenes históricas genera una anestesia comunal que según la escritora está promovida por la política de la des-memoria. En ese punto, diferencia los estratos en que se separan los muertos, los torturados y la memoria.

Sí, porque los imaginarios sociales y sus componentes raciales y de clase segmentaron a las víctimas en muertos de primera y de segunda. Torturados de primera y de segunda. Memoria social de primera y de segunda. Qué miseria.
Concluye los 30 años.
Fugaz resultó su moda. (Eltit, 2008: 107)

A continuación desarrollo los hilos de tensión entre los testimonios del testigo y de la escritora. Además, desarrollo el porqué de una escritura posttestimonial en la obra de Eltit, de acuerdo con Daniel Noemi. Y en ese punto, analizo la incidencia de los documentos que completan *Puño y letra* en función del aporte que la autora brinda como archivadora y documentalista en un contexto de teñido por la política de la amnesia.

Testimonio y documentos de archivo

Me interesa destacar en este trabajo la tensión entre los testimonios de Zambelli y el de la escritora, Diamela Eltit. Ambos argumentos poseen diferencias significativas partiendo del contexto y la intención comunicativa de cada uno. En el primer caso y ante la Justicia Argentina, el testigo está obligado a denunciar la verdad de los hechos acontecidos durante el año 1974. Su testimonio se ve entorpecido por un número de contradicciones que devela la querrela en función de testimonios anteriores de Zambelli. Como contrapartida se suma el testimonio de Eltit y el recuerdo de su vivencia sobre Chile en el fatídico año de 1974.

Ambos registros presentan una escenificación que condiciona la recepción de cada uno. Por un lado, la puesta en escena del juicio oral y público y, por otro, el ejercicio escritural que se materializa en el acto liberador del testimonio de la escritora en *Transversal-mente*.¹¹⁴ Ariel Dorfman (1986) reflexiona sobre las funciones que primordiales del testimonio chileno. Entre las tres fundamentales, destaca: *acusar*,

¹¹⁴ Me interesa hacer una analogía entre el acto liberador y, en cierta medida, reparador que implicó para Diamela Eltit la elaboración de *Puño y letra* tras la asistencia al proceso por los crímenes del matrimonio Prats y, *transversal-mente*, mencionar a Jorge Luis Borges quien también está presente en el juicio a los represores de la última dictadura militar en Argentina. Especialmente, el día en que Víctor Melchor Bastera da su testimonio durante cinco horas y cuarenta minutos acerca de su vivencia durante los cuatro años de reclusión en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). El texto que seguidamente escribe el autor argentino se titula *Lunes, 22 de julio de 1985*. Ambos escritores realizan un escrito derivado de la experiencia judicial como una forma de librarse a través de la palabra de las escenas de horror. En palabras de Eltit: “Cuando el juicio terminó comencé a pensar, vagamente, en la posibilidad de organizar un libro. Lo hice porque el escenario jurídico que había presenciado se negaba a abandonarme.” (Eltit, 2005: 13) mientras Borges anuncia: “De las muchas cosas que oí esa tarde y que espero olvidar, referiré la que más marcó, para librarme de ella.” (Borges, 2011: 310-312)

recordar y animar. Observa sólo en algunos registros de sobrevivientes de campos de concentración la necesidad de análisis de la situación, pero esta es la menos frecuente de todas. Más allá que el texto del escritor chileno tiene sus años y aún no veía el fin de la dictadura, su aporte sigue vigente y es aplicable con los testimonios trabajados.

El interrogatorio a Hugo Zambelli condicionado por el marco legal en que se produce carece de estas características mencionadas anteriormente. En toda su declaración el testigo evita acusar, simula recordar y en ningún momento anima a otros a relatar su experiencia. El bailarín tropieza en su testimonio al contrastar la querella con dos declaraciones precedentes. El compañero de Arancibia Clavel tiene que testificar en momentos anteriores cuando su compañero es acusado como espía en el marco del conflicto de Beagle.¹¹⁵ En los precedentes registro figura la fecha en que la pareja se conoce, precisamente, en 1974 año de la bomba. Esta información es desmentida en el interrogatorio por el propio Zambelli que, aparentemente, no quiere ser salpicado por el problema de su amante.

Presidenta:

Sí. El problema es, señor Zambelli, que, en principio, habría graves contradicciones en cuanto al tema de las fechas con declaraciones suyas anteriores. No vamos a avanzar más en estos interrogatorios porque usted podría aumentar contradicción si no aclara. Le recuerdo que está bajo juramento y que tiene que decir la verdad. (Eltit, 2005: 69)

Tanto las intervenciones de la querella como las de la presidenta del jurado ponen en relieve la falta de cooperación del testigo que evade

¹¹⁵ El conflicto de Beagle, como se conoce comúnmente, es el problema limítrofe entre Argentina y Chile en la zona austral del Canal de Beagle. El proceso para definir la línea divisoria de la boca del canal lleva a un conflicto diplomático que ve su punto más álgido en 1978 cuando las Fuerzas Armadas de Argentina invaden las islas que entraban en conflicto. Ante la inminente guerra, el Papa Juan Pablo II oficia de mediador y el proyecto bélico se aborta. Arancibia Clavel es identificado como agente infiltrado del gobierno chileno y es interceptado por la policía a su regreso de Europa en 1978. En el allanamiento que realizan los oficiales en su departamento encuentran documentos sobre los atentados del matrimonio Prats en 1974 y Carlos Letelier en Washington en 1976.

y es poco claro a la hora de dar respuestas. El relato de Zambelli como documento testimonial evidencia la complicidad, el ocultamiento y la tergiversación de la verdad sobre el accionar del agente secreto en Argentina y la colaboración de su amante. En este caso, la inversión de las características del testimonio informa precisamente lo que quiere esconder y/o adulterar aunque el propio personaje aluda a su propia palabra y a Dios para buscar legitimación: “Le doy mi palabra que no lo recuerdo y sí es el testimonio de que viajaba para visitar a sus padres e iba a hacer operaciones del Banco” (Eltit, 2005: 84). La búsqueda de legitimación cae en terreno infértil al no poder dar peso a su testimonio y desacreditar los anteriores.

Por otro lado, el testimonio de Diamela Eltit en su apartado *Transversalmente* reúne las características mencionadas anteriormente. A las cuales incorporo la propiedad de liberar debido a que la autora decide escribir este libro para liberarse de las imágenes del juicio que la perseguían. Pero también, y no menos importante es el hecho de romper un pacto de silencio iniciado en el año paradigmático de la bomba. Y en este sentido, se genera desde el acto del lenguaje una contradicción pragmática, hablar del silencio a través de la ruptura del mismo.

El 74 transcurrió de manera borrosa o inamovible, tal como si el paisaje se hubiese petrificado y el único movimiento perceptible fuese el de los cuerpos. No, no los cuerpos sino las piernas ensayando pasos subrepticios para abrirse camino en una nueva realidad. Ese año sombrío, el año del bombazo en Buenos Aires, instauró el tiempo deliberado y sistemático de las torturas, de las balas, los asesinatos, los despidos, las desapariciones, los nuevos requisitos. (Eltit, 2004: 183)

El relato de Eltit pasa por una experiencia física, específicamente, la autora se focaliza en las piernas. Esta sinécdoque despliega un abanico de significaciones que aluden a la circulación y al desplazamiento a través de un orden. A modo de marcha de silencio los cuerpos se movilizan a un nuevo ritmo dictado por el miedo que restringe el

movimiento y la dirección de los mismos. De la misma manera en que el texto estalla en fragmentos, los cuerpos se desmiembran. Un efecto que se articula con el estallido de la bomba que da muerte a Carlos Prats y mutila el cuerpo de su esposa del cual la propia autora evita describir: "(Sólo el pudor me impide describir los efectos que alcanzó el bombazo en Sofía Cuthbert)" (Eltit, 2005: 189). Beatriz Sarlo reflexiona sobre el lugar del testimonio en Latinoamérica luego de las cruentas dictaduras que asolaron el continente. La crítica argentina observa el protagonismo del mismo como herramienta de reconstrucción del pasado y resalta el valor de verdad debido a la confianza en la proximidad de la voz y del cuerpo.

El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del "nunca más" se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transmisión democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido. (Sarlo, 2005: 24)

Las palabras de Beatriz Sarlo revitalizan las funciones del testimonio aportadas por Dorfman y hablan de este como instrumento clave a la hora de poner a los genocidas de las dictaduras en el banquillo. Retoma la leyenda "nunca más" emblema de las políticas de la memoria y justicia en los países latinoamericanos como es el caso de Argentina y el informe realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) presidida por el escritor argentino, Ernesto Sábato. El informe lleva el título "Nunca más" y, como bien explica Sarlo, gracias a los testimonios de los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención todos sabemos qué pasó y deseamos que no se repita. Es decir,

la represión, la violencia, la tortura, las vejaciones, las desapariciones y la muerte, nunca más.

El testimonio de Eltit repara en el año 1974 como fecha clave en el imaginario chileno como la época de la instauración y consolidación del modelo pinochetista que condiciona los cuerpos a un nuevo orden. Además, da testimonio de las muertes del pintor Santiago Avilés y el ayudante de tapicero Nicolás Flores con el fin de ejercer un acto recuperación simbólico de los nombres anónimos en relación con las víctimas más sonantes de la dictadura. Es decir, si la memoria se construye sobre el olvido, Eltit rescata aquellas figuras menores para otorgar una narrativa que permita la restitución y justicia de aquellas víctimas *otras* que forman parte del mismo horror.

Cuando el testimonio reconoce su incapacidad, se abre la posibilidad de una *visión* (de lo que acontece y de lo *ya por acontecer*) crítica y diversa. Este gesto 'posttestimonial' implica una crítica radical de las condiciones de funcionamiento de la verdad oficial, una reelaboración de las historias menores y de la posibilidad incipiente de comunidades siempre abiertas, la recuperación de las memorias fragmentadas, y se proyecta en consecución de la justicia (infinita, radical). (Noemi, 2009: 205)

Daniel Noemi denomina como *escritura post-testimonial* al texto de Eltit, entendida esta, como una serie de documentos reunidos en un solo cuerpo y que dan cuenta del evento: "pues está antes y después de los hechos, y sus voces divergentes dan cuenta de lo imperioso de la consecución de la justicia en un futuro que deviene anterior" (Noemi, 2009: 202). Además del registro de Arancibia Clavel y el recuerdo de Diamela Eltit, el texto se ve cruzado por otros documentos que le otorgan valor testimonial de los que hablé al inicio: La carta personal de Augusto Pinochet al General Prats y los alegatos de la querella.

Es importante resaltar el recorrido que realiza la epístola escrita por el dictador y dirigida a Carlos Prats ya permite distinguir la transformación de esta a un documento testimonial. Desde el remitente

primario, la carta circuló por diferentes soportes que revitalizaron su lectura inicial como lo fue su reproducción en las memorias apócrifas del coronel, pasando por el juzgado argentino donde fue prueba fundamental de la asociación ilícita y, finalmente, en el texto de Eltit como documento testimonial de la traición.

Es por lo tanto para mí profundamente grato, hacerle llegar, junto con mi saludo y mejores deseos para el futuro, en compañía de sus distinguida esposa y familia, la seguridad de que, quien lo ha sucedido en el mando del Ejército, queda incondicionalmente a sus gratas órdenes, tanto en lo profesional, como en lo privado y personal. (en Eltit, 2005: 17)

Las palabras de Augusto Pinochet en el contexto de *Puño y letra* son, al igual que en el juicio, una prueba más de la calaña, la criminalidad del dictador, otro *pájaro de cuentas*. Por este motivo, la presencia de la epístola casi inaugurando el texto de Eltit posee un valor significativo ya que como bien aclara Jacques Derrida, “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (Derrida, edición digital). En el contexto del escrito de Diamela Eltit, la carta sobresale por el peso testimonial que concentra, de ser la carta de un “amigo” o “colega” termina siendo una prueba de la traición y el infundio firmada de *puño y letra* por dictador.

A diferencia del testimonio de *El Padre Mío*, en *Puño y letra* la declaración de Diamela Eltit se presenta como un testimonio ajustado a las convenciones del género. Siguiendo los principios de John Beverly, el libro evidencia la presencia de una primera persona que cuenta como testigo de los hechos.

By testimonio I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recount, and whose unit of narration is usually a “life” or a significant life experience.

Testimonio may include, but is not subsumed under, any of the following textual categories, some of which are conventionally considered literature, other not: autobiography, autobiographical novel, oral history, *novel-testimonio*, nonfiction novel, or “factographic” literature. (Beverly, 2004: 30-31)

El libro contiene otros textos que lo vuelven paradigmático en la medida que incorpora, como menciono previamente, el propio testimonio de la autora como testigo del juicio, el extracto del juicio con la declaración de Zambelli y alegatos y, finalmente, el testimonio de Diamela Eltit sobre su vivencia en el Chile de 1974. El problema genérico presentó inconvenientes a la propia editorial al calificar el libro como novela siendo esta nominación desacertada.¹¹⁶ De esta manera, se evidencia los juegos que permiten el género testimonial y el trabajo estético de la escritora que coquetea con el material de archivo llevándolo a generar este tipo de controversias en algunas esferas como en este caso el mundo editorial y académico. La experiencia significativa que destaca John Beverly en el caso analizado es que la participación y el compromiso social se dan a través de la palabra.

La familia chilena, encuentros y desencuentros

A lo largo de la investigación la familia ha sido un elemento recurrente y protagonista de los textos de Diamela Eltit. *Puño y letra* no es ajeno ya que desde el inicio la autora dedica el libro a su *madre y a su memoria pulverizada*. En este sentido el texto resguarda la imagen de otra madre, Sofía Cuthbert Charlione de cuyos restos físicos Eltit prefiere no hablar. Entre el cuerpo y la memoria mutilada de la madre, la autora debate el lugar de la familia y el reclamo de justicia de su descendencia. Por este motivo, al presenciar el juicio, las reflexiones que provoca están vinculadas a la familia Prats-Cuthbert y la familia de Arancibia Clavel.

¹¹⁶ En la entrevista “Escritora de avanzada” realizada por Álvaro Matus a Diamela Eltit (*Revista de Libros de El Mercurio* el 4 de noviembre del 2005), la autora evita calificar su obra dentro de un género específico y rechaza la categoría propuesta por la editorial Seix Barral como novela. Ver: <http://www.letras.s5.com/de190106.htm> (website consultado el 09/06/12)

Especialmente, comprueba que las que se hacen presentes en el proceso son las hijas, madre y hermanas respectivamente. Son las mujeres las que por un lado reclaman justicia y por otro acompañan al acusado.

El espacio simbólico que abren los personajes femeninos genera en la escritora un paralelismo entre la heroína trágica de Sófocles, Antígonas y las obras teatrales de Federico García Lorca y su carga de *dramáticos deberes femeninos*. El pedido de justicia de las primeras que pretenden reparar el daño a la familia y restituir la paz de la misma. Por otro lado, en rígido acompañamiento la madre y las hermanas de Enrique Arancibia Clavel están presentes en su deber maternal y fraternal con el acusado. Así, las responsabilidades familiares se apoyan en las mujeres de ambas familias.

Pienso en las mujeres de las dos familias y pienso en la ausencia material de estructuras militares. No concurren los militares. Están las mujeres solas. Literalmente solas asumiendo, en público, la carga de sus divergentes historias. Un conjunto de figuras civiles parentales donde los uniformes y sus grados no participan del Juicio Oral.

Ellas –las mujeres – son las que dan la cara. (Eltit, 2005: 27)

Retomo algunas de las reflexiones de los capítulos precedentes donde las mujeres tienen un papel revelador como actores sociales. El caso analizado no es la excepción, ambos grupos femeninos están presentes evidenciando la ausencia de la cúpula militar del que sólo queda el acusado, Enrique Arancibia Clavel: “Faltan los militares ‘de verdad’. Son cuerpos ausentes y, no obstante, cruciales para conformar una escena definitiva” (Eltit, 2005: 30).

En el marco familiar algunos cuerpos aparecen y desaparecen de acuerdo con ciertas circunstancias. Es curioso destacar como la justicia en esa instancia atina a llevar a juicio solo a un *cuerpo secundario* en palabras de Eltit frente a los *cuerpos ausentes* responsables mayores del horror. Vale recordar que el juicio se lleva a cabo en la ciudad de Buenos

Aires en el año 2000. Hecho sin precedente en el país vecino que evita condenar a Augusto Pinochet y le otorga el cargo de Senador Vitalicio durante la transición a la democracia. Sin embargo, los fragmentos presentados en el texto de la escritora poco a poco dan forma al rompecabezas que apunta directamente al dictador y sus cómplices. Entre estos últimos, Eltit identifica los medios de comunicación católicos y oficialistas funcionales durante el golpe de Estado. Esta confabulación se observa claramente en el juicio cuando algunos reporteros se acercan a las hermanas Arancibia Clavel en actitud amistosa. La escritora es testigo de las risas y charlas íntimas entre estos personajes detrás de los bastidores del Poder Judicial de Buenos Aires.

Puño y letra pone en evidencia, por tanto, el juego de ausencias y presencias en el período oscuro del régimen militar. Como distingue la propia autora, los nombres de las víctimas relevantes se erigen sobre las víctimas anónimas. De igual manera, los asesinos de primera línea se esconden tras los criminales de segunda y tercera. Los documentos presentados dan cuenta del maniqueo juego dentro del cuadro familiar. La asimetría expuesta adquiere un reparo en el texto.

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. (Sarlo, 2005: 29)

El trabajo sobre la memoria en el texto de Eltit posee características distintivas a partir de la reunión de diferentes discursos que se encuentran temporalmente antes y después del hecho, la bomba del 30 de septiembre de 1974. Estos documentos adquieren relieve en la conjunción y dan pruebas testimoniales de la complicidad y la traición del dictador. Pragmáticamente, rompe el silencio

Uno de los abogados representante de las hijas del matrimonio Prats Cuthbert, el Doctor Luis Moreno Ocampo cierra su alegato final solicitando la pena de cadena perpetua; apela a la familia que se rompe con el atentado del 30 de septiembre y a la reparación que conlleva el castigo al cómplice de las muertes. Vale la pena citar el texto en su totalidad.

Tardaron 26 años en llegar a esto. Algunos de sus hijos no habían nacido, hoy están acá. Los nietos de Carlos Prats no pudieron conocer. Los más grandes, Carlos y Francisco, tenían 7 años en esa época, Blanca hoy tiene 29, en esa época tenía 3. Luz María, la hija más chica de Sofía, nació a los pocos días del golpe de Estado en Chile, casi no pudo ver a su abuelo. Los hijos de Ángela son apenas más chicos, no lo pueden recordar. Víctor tiene 29 años, Álvaro 27, Sofía tiene 22, Margarita, que está acá y que es una mujer, no lo pudo conocer. Los hijos de Cecilia no pudieron a sus abuelos. Carlota tiene 22 años, Felipe tiene 20, Josefa tiene 17, Juan Pablo tiene 12.

En nombres de estas señoras, sus hijos y sus maridos, sus familias, venimos a este Tribunal a pedir la pena que le corresponde a Arancibia Clavel. (Eltit, 2005: 177-178)

La cita no tiene desperdicio en la medida que el abogado desmenuza la familia Prats Cuthbert a partir de las hijas del matrimonio, Sofía, Angélica y Cecilia. Principalmente, ellas junto a sus maridos e hijos llevan adelante el proceso llevando ante la ley al asesino de sus padres. La fractura es fundacional por la que las tres mujeres y las familias que forman cada una están presentes en el juicio a Arancibia Clavel. Veinte y seis años después se suman nuevos integrantes a la familia y los abuelos¹¹⁷ se convierten en relatos truncos que gracias al proceso judicial promovido por las hijas, tienen una continuidad ligada a la justicia. Enrique Arancibia Clavel es declarado culpable del doble homicidio

¹¹⁷ El nieto del matrimonio Prats Cuthbert, Francisco Cuadrado Prats, se filtra en el funeral de Augusto Pinochet el 12 de diciembre del 2006 y, ante cientos de personas en la Escuela Militar, escupe el cristal del ataúd del dictador como repudio al homenaje otorgado como ex Jefe del Ejército Chileno. Ver: <http://www.20minutos.es/noticia/182199/0/prats/escupe/pinochet/> (website consultado el 19/05/11)

agravado y asociación ilícita y es condenado a reclusión perpetua, acciones legales y costos.

Las hijas y la memoria “porvenir”

En *Puño y letra*, el lugar de las mujeres adquiere una posición preponderante al ser estas las encargadas de la conservación y reproducción de los documentos testimoniales.¹¹⁸ Desde la carta de Augusto Pinochet, los registros del juicio, pasando por el relato de la propia autora el libro se convierte en una usina de retazos de historia. Y a través de este Diamela Eltit pide y hace justicia. Son las hijas las que reclaman la reparación y restitución del daño en a través de las pruebas que entregan. Armando Silva reconoce en su investigación sobre el álbum de familia analizado anteriormente que son las mujeres las encargadas de recolectar y archivar la historia de la familia (Silva, 1998). Igual opinión posee Beatriz Sarlo quien identifica en el colectivo prácticas de revisión de los “discursos de memoria” a través de el diario, la carta, etcétera. Por esta razón, el texto es ofrecido a l*s lector*s como un vehículo facilitador de documentos que permiten visualizar la magnitud de la tragedia familiar. Con la certeza de no poder “relatar” el horror que implica la dictadura de Augusto Pinochet, Eltit se inclina por el los fragmentos, retazos de textos, los jirones de palabras.

Los encuentros y desencuentros de los ciudadanos chilenos están señalados no sólo por el ejemplo que atraviesa *Puño y letra*, Eltit establece distinciones entre los ciudadanos chilenos. El caso del matrimonio Prats y el albañil Santiago Avilés y Nicolás Flores ayudante de tapicero delimita muertos de primer y segundo nivel al igual que los culpables, Pinochet como exponente máximo y promotor de la escisión y Arancibia Clavel, pájaro de cuentas. El testimonio de la escritora también

¹¹⁸ En el capítulo III profundizo el lugar y el peso de la mujer en la transición chilena a través de la *Crónica* de Eltit y Rosenfeld. Dos autoras realizan una genealogía de la lucha por el voto político femenino a través de un texto y reúne los archivos verbales y visuales. Caso similar ocurre en *Puño y letra* en el que la escritora recolecta y crea una obra testimonial con ayuda de las hijas del general Prats.

es permeable a encontrar cómplices en todos los bandos descriptos, incluyéndose la propia Eltit.

Neutros, sosteniendo una expresión inalterable transitábamos los espacios públicos. Muchos de nosotros sabíamos lo que estaba ocurriendo, entendimos que nos constituíamos en la parte pasiva de la que estaba ocurriendo, que frente a ese saber sólo podíamos oponer la apariencia de impasibilidad, aunque comprenderíamos que esa neutralidad superficial era un arma de doble filo, porque en nuestra impasibilidad impostada, sobre ella se consolidaba la ferocidad del régimen. Pero, por otra parte, la misma impasibilidad era un instrumento, la única respuesta política posible con la que contábamos ese año. (Eltit, 2005: 187)

El “nosotros” que advierte John Beverly en el género está presente en la voz de Diamela Eltit. El testimonio de la autora en primera persona del plural se encuentra en el apartado final denominado *Transversalmente*. El adverbio advierte el modo en que tanto el golpe como su propia voz repercuten en los ciudadanos chilenos. El año señalado por la bomba de Buenos Aires marca una inflexión que según la autora consolida un adentro y un afuera cuya frontera está sembrada por la palabra exilio. Como testigo vivencial del adentro, Eltit expresa las emociones que siente al ver a sus conocidos escapar hacia otros países y describe de qué manera se consolida un adentro cargado de renuncia, olvido, pasividad, impotencia y miedo. En 1974 Jaime Guzmán redacta la declaración de principios y Augusto Pinochet se erige como Jefe Supremo de la Nación.

La escisión inaugural tiñe a la sociedad chilena y demuestra el “legado” del dictador, una herencia de rencor, violencia y división. Las palabras de la escritora manifiestan el nivel de avaricia de los sectores de la comunidad que ven en el modelo de Pinochet una oportunidad para el bienestar económico a costa de otro sector cuyo presente es cercenado por el mismo orden como el caso de Santiago Avilés y Nicolás Flores asesinados a balazos luego de ser detenidos en la población Quinta Bella.

Pero el almacenero que ocupaba la esquina estaba contento. Contento con el surtido de sus mercaderías, con los precios, con la posición de sus estantes, con la neutralidad de los clientes, con la paz superficial que rodeaba su esquina. Un almacén común y corriente, un dueño común y corriente, repetido en las esquinas, con su júbilo fascista (su rígido ensalzamiento sostenido del orden patriótico) ante un presente sostenido por el oprobioso estado de excepción. (Eltit, 2005: 184)

Las mezquinas delicias del almacenero son detalles de la económica impuesta en Chile gracias de la política represora de Augusto Pinochet. La cita enfatiza la adhesión de muchos ciudadanos comunes y corrientes al modelo impuesto. De resultado de un estado de excepción que se consolida

Puño y letra posee valor testimonial que el lector encuentra en cada una de sus hojas y en cada fragmento vivencial. La autora hilvana experiencias aparentemente irreconciliables. La propuesta y la apuesta de las hijas presentes en el texto, y en este punto incluyo a la escritora quien dedica el texto a la “memoria pulverizada” de su madre, apunta a una nueva manera de leer y escribir la historia familiar rompiendo el hilo conductor de un relato opresor. En esta línea, Nelly Richard (1993) analiza la posición de los personajes femeninos en tres novelas de Diamela Eltit, *Lumpérica*, *Por la patria* y *El cuarto mundo*. Identifica la ruptura del lenguaje (el significante y la estructura sintáctica) en los textos y reflexiona sobre el carácter subversivo de las protagonistas. Encuentra en el acto escritural una política transgresora que explora y experimenta con el lenguaje y consolidación, de esta manera, una alteridad.

Refecundarse y refundarse en el lenguaje y la identidad, cambiando las leyes –gramaticales y sintácticas- de la descendencia paterna sellada por la autoría/autoridad del nombre, transmitido por linaje y tradición, es una de las tareas que alucina a las protagonistas de la narrativa de Diamela Eltit: rehacerse de nombres –por literatura-

es también deshacerse de una identidad cautiva de lo “propio” (la identidad-Una del sujeto idéntico a sí mismo), para entregarse a los préstamos y a las sustituciones de lo *alterno dialógico*. (Richard, 1993)

Las hijas facilitan la circulación y exposición de los archivos tanto privados (el caso de las mujeres Prats-Cuthbert y los documentos de su padre) como públicos (el registro del juicio trasciende las fronteras administrativas gracias al trabajo de la escritora Diamela Eltit). Las líneas iniciadas por Derrida hablan del lugar preferencial del archivo en la comunidad y, por lo tanto, la custodia del mismo resulta relevante para su conservación. Es por eso que el acto que realizan las hijas trasciende el plano privado de la familia Prats-Cuthbert. La re-locación del documento permite una lectura divergente a la que acontece en su contexto emergente. El futuro se visualiza a través de los cambios e intervenciones realizadas en el presente en función de un por-venir para descendencia. De esta manera, la búsqueda de la reparación histórica de las hijas no tiene otra obsesión que no sea de un futuro más justo.

Conclusiones o interrupciones

*Y hablar entonces con fragmentos,
hablar con pedazos de palabras,
ya que de poco o nada ha servido
hablar con las palabras enteras.*

*Reconquistar el olvidado balbuceo
que hacía juego en el origen con las cosas
y dejar que los pedazos se peguen después solos,
como se sueldan los huesos y las ruinas.*

Roberto Juarroz, *Undécima poesía vertical* (fragmento)

Decido terminar con los versos del escritor argentino porque encuentro en ellos un principio de unión con el trabajo de Diamela Eltit. A lo largo de mi investigación he recorrido fragmentos de palabras y pedazos que dan cuenta de dos emergencias, en primer lugar, de la invalidación del discurso hegemónico y, en segundo, de la propuesta de un lenguaje perdido cercano al “olvidado balbuceo” sugerido por Juarroz. En este sentido, la memoria se construye sobre una fractura fundacional que resulta ser la respuesta estética de la escritora.

Los objetivos de mi investigación se centran en el análisis de los archivos presentes en el trabajo de Eltit como parte constitutivos de la memoria familiar: *El padre mío* (1989) y *Puño y letra* (2005). Por ese motivo, el corpus incluye los textos realizados en colaboración con Lotty Rosenfeld y Paz Errázuriz: *El padre mío* (1985), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b) y *El infarto del alma* (1994c).

En el capítulo I abordo el archivo como categoría de análisis ya que éste me permite hilvanar aspectos teóricos y metodológicos de áreas aparentemente contrarias. Es decir, las de la historia y la literatura, las bellas artes y la literatura, la filosofía y la fotografía son disciplinas

cercanas pero muchas veces esquivas al diálogo desde la crítica. Por este motivo, la propuesta desde la Literatura Comparada resulta ser el intercambio y enriquecimiento entre diferentes áreas del conocimiento que en el caso de la presente tesis doctoral posee *un doble soporte verbal y/o visual*.

Retomo la idea de intercambio y enriquecimiento para hablar del trabajo en colaboración de Eltit y las artistas visuales Rosenfeld y Errázuriz. Me interesa destacar el cuestionamiento que implica la labor comunitaria contra la política mercantilista del autor como figura de autoridad. Además y, siguiendo las afirmaciones de Gloria Medina-Sancho (2005) sobre *El Infarto del alma*, el trabajo grupal discute “la demarcación de las subjetividades y de sus políticas identitarias” (Medina Sancho, 2005: 224). De esta manera, es posible ubicar el diálogo entre los textos verbales y visuales de la investigación como un espacio compartido donde se debaten los límites de los géneros. Este último aspecto se profundiza con la presencia de fragmentos visuales y verbales que forman la trama disruptiva de los textos.

De esta manera, la perspectiva semiótica resulta apropiada para analizar el signo cultural ubicado en un tiempo y en un espacio determinado y permite el abordaje desde varios puntos de vista. Los archivos verbales y visuales se conjugan para dar forma a la política estética de la escritora y sus colaboradoras. Desde el lugar de artesana (en sentido bordweliano) trazo los vínculos que me permiten hablar del cuerpo como archivo y el archivo como cuerpo.

Siguiendo este planteo, la presencia y articulación del archivo en los textos trabajados forman la fracturada cartografía de un país que se sabe escindido. Los cortes culturales, económicos y políticos atraviesan el cuerpo social y generan exclusiones como lo son los personajes que circulan en la obra de Eltit. Su propuesta estética, en palabras de la propia autora, genera una lectura a contrapelo de la historia en la que se discuten las asignaciones sociales sobre el cuerpo sexuado.

El recorrido por las fuentes es un punto importante ya que la presencia de las mismas en el trabajo de la autora transforma sus propios textos en material de archivo. Es así como se pone en evidencia la travesía de los cuerpos adulterados, rescatados, creados y puestos a disposición de l*s lector*s/espectador*s. Eltit facilita los documentos que resultan inaccesibles y que, además, forman parte de un archivo oculto y periférico. Menciono como ejemplo la voz del *El padre mío* (1989) se recupera gracias a la grabación destinada al documental realizado cuatro años antes. *Puño y Letra* se convierte en un claro ejemplo de la travesía de los archivos. Y a partir de esa crisis del lenguaje surge la discusión sobre las representaciones de género y los roles socialmente aceptados.

Desde el análisis del audiovisual realizado en conjunto con Lotty Rosenfeld hasta el último trabajo considerado en la presente investigación se desestabiliza el andamiaje discursivo sobre el que se sostiene la familia, especialmente, desarticula los vínculos filiales y la construcción social estereotipada del padre y la madre y sus relaciones filiales.

Es preciso resaltar que el trabajo en colaboración con otras artistas constituye parte de la posición política y ética de Diamela Eltit. La voz única se diluye en pos de una voz plural que repercute en la conjugación de los diversos tipos discursivos. En el capítulo II, analizo la intervención de la escritora y la artista visual sobre el material de archivo que articula el video documental, *El padre mío* (1985). De esta manera, fragmentan y silencian su cuerpo, además, lo ponen en diálogo con otros cuerpos y otras voces. El discurso que conmemora la caída del gobierno democrático de Allende que emite el “padre todopoderoso” resulta eclipsado por los registros de la niña, las mujeres, los locos y, principalmente, por el esquizofrénico Padre mío. Pragmáticamente, hacen decir al *archivo interfecto* cosas que no dice pero hace. El discurso denuncia los supuestos “éxitos” del modelo opresor, es decir, la violencia, la exclusión, la represión en aras de un modelo económico que

beneficia a las grandes fortunas nacionales e internacionales y que prevalece hasta nuestros días. Y a la vez refracta en el resto de su narrativa ya que desde la primera a la última de sus novelas sus tramas parecen estar ajustadas a la argumentación y al contexto de estos textos multigenéricos. Eso convierte a la escritura eltiana en un producto original ya que los cronotopos narrativos incluyen testimonios y los textos ensayísticos y testimoniales exhiben un lenguaje poético, una retórica y una organización sintáctica semejante a la de la narrativa. Esto nos habla de una coherencia estética e ideológica muy fuerte que no desmaya jamás en sus obras.

El registro audiovisual del homeless se convierte en archivo cuando Eltit decide rescatar la esquizofrénica voz como testimonio. A modo metáfora da cuenta de un Chile obsesionado por el dinero, la intriga y la barbarie o como enuncia Joceyn-Holt Letelier, “(a) Pinochet lo terminamos produciendo todos” (Jocelyn-Holt Letelier, 2006:29). La autora en posición de hija compone la época a través de las tres hablas del Padre mío. En un juego especular, el texto se enfrenta a la oración cristiana el *Padre nuestro*, invocación a través de la cual se adquiere indulgencia. Las palabras del personaje, sus “sílabas de muerte”, dan cuenta de la imposibilidad de narrar el horror de la dictadura y su propio alegato constituye un espacio donde anida el desamparo.

En las postrimerías del gobierno de Pinochet, el testimonio de los sobrevivientes se transforma en el motor de denuncia y, por consiguiente, en una demanda de justicia. El valor de estos resulta relevante en los países donde la represión y el latrocinio dejan heridas abiertas y respuestas pendientes. Pragmáticamente, las declaraciones del vagabundo toman relevancia ya que, como aproximaciones complementarias, discute aquellos discursos que se erigen como fidedignos y totalitarios. Muchas veces el crítico impugna cuando decide que la novela es ficción y el testimonio es histórico y por lo tanto verdadero, cosa que la literatura contemporánea pone en duda.

En el capítulo III, el trabajo en cooperación, *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b), resulta un testimonio de la lucha de las mujeres chilenas por el voto político. En el contrapunto entre imagen y palabra, Eltit y Rosenfeld traman los ejes del cambio: la educación y el trabajo conjunto. Por este motivo, me parecen significativas las colaboraciones trabajadas en la presente investigación ya que advierten la producción seminal de las autoras en cuanto que enriquecen tanto sus propias labores como las realizadas en conjunto. Al señalar el camino recorrido por las mujeres de los siglos XIX y XX queda claro que las motivaciones sociales surgen de cuestionamientos personales que toman forma gracias al trabajo mancomunado. No es casual entonces que este texto presente autoría compartida y que esté atravesado por dos tipos discursivos (palabra y fotografía) para trazar líneas de diálogo y de acuerdo.

Los archivos revitalizan la demanda femenina y la legitimación de espacios de decisión en contextos postdictatoriales donde la imagen de la mujer-madre persiste y está profundamente ligada a la construcción del género en los países latinoamericanos.

Los vínculos filiales son puestos en crisis en *El infarto del alma* en donde el diseño del libro ubica al lector en un espacio otro. La composición del álbum transforma a sus autoras, Eltit y Paz Errázuriz en dos archiveras. Juntas imprimen la historia de amor de los internos de Putaendo. La distribución de las fotografías, la composición de las mismas, los trozos de textos y estructura final permiten hablar de un modo de archivar cercano al álbum de familia. Un linaje que forma parte del modelo burgués en la medida en que excluye a *otros*. Sin embargo, cada pareja incluyendo las creadoras generan tensión entre el adentro y el afuera y dan cuenta de la delgada línea que divide estos espacios. Además, evidencian precisamente que ambos son el reverso de la misma trama o su parte constitutiva siguiendo la línea derridiana. La labor de archivista pone al descubierto otro modo de construir la familia

alrededor del amor y la compasión diferente a la ideología burguesa la cual se ciñe sobre la conservación y reproducción de bienes económicos.

Desentrañar el mapa familiar permite reconocer la fractura fundacional. *El infarto del alma* expone ésta al elaborar un álbum donde palabra e imagen encuentran un espacio común. En el dialogismo de discursos, ambas autoras ponen al descubierto las redes de poder que subyacen al modelo familiar burgués. A la vez, realizan una travesía a través del archivo, y por consiguiente, de la memoria mediante la confección del álbum multimodal. Es posible decir que *el texto propone una memoria alterna donde los protagonistas son los excluidos*, los “aparecidos”, tomando las palabras de Sandra Lorenzano. En un país de desaparecidos la actitud política de las artistas es dar cuerpo y rostro a los que durante décadas forman parte del acuerdo tácito de silencio de una comunidad.

En el capítulo V, cierro el recorrido de mi investigación con la labor multidisciplinar llevada a cabo por Eltit en *Puño y letra*. Texto profundamente paradigmático dentro del conjunto analizado ya que en él reconozco *la condición de archivo dentro del espacio literario*. Es decir, la escritora reúne pruebas, da testimonio y edita un libro que bordea diferentes géneros pero que no se cierra en ninguno, todo lo contrario. El gesto social del mismo conlleva un acto de dignidad al entregar una narrativa que da cuenta de las víctimas del régimen dictatorial en Chile.

Resulta importante retomar en este momento el concepto de rizoma (Deleuze y Guattari, 1995) para destacar la pluralidad y las diversificaciones que se desprenden de la lectura del trabajo de Eltit. Desde la introducción del libro, pasando por la carta de Augusto Pinochet, la experiencia del proceso, los registros de la declaración de Zambeli y los alegatos de los abogados querellantes, hasta llegar el propio testimonio de la escritora, testigo de la tragedia que acontece con el advenimiento del régimen militar, cada uno de los fragmentos documentales son una prueba de la culpabilidad de Augusto Pinochet.

Está presente en el libro una rebelión del lenguaje que se realiza de puño y letra de sus protagonistas.

Los textos ponen en juego los modos de leer y los horizontes de expectativas de l*s lector*s, l*s cuales ven desafiadas sus capacidades ante la propuesta artística. Exige mirar y leer un documental, una crónica, un ensayo fotográfico y un texto literario de maneras diferentes. La experiencia de lectura me permite mirar el mundo con perspectivas y aportes diferentes, sin fronteras genéricas, con intertextualidades, con trabajos de múltiple autoría (interdisciplinarias) solidarias. Cada uno de los textos visualiza la posibilidad del amor en las situaciones de mayor penuria, la validez de la arbitrariedad de los límites entre locura y cordura, la posibilidad de que el arte gane sobre lo espantoso, la necesidad de cooperación femenina, la lucha contra el olvido de las matriarcas que marcaron rumbos para que las jóvenes puedan conocerlas, la lucha contra los miedos que los tiranos saben imponer, la posibilidad de lucha contra ellos desde una estética sincera y honesta. La lectura transformadora permite construir una memoria sobre las ruinas de un lenguaje hegemónico que se resiste a abdicar. De esta manera, la hipótesis formulada al inicio se confirma en mi investigación.

Por lo expuesto anteriormente, queda claro que el trabajo interdisciplinario es una labor tan apasionante como desbordante. Los posibles ingresos y las múltiples lecturas me impiden hablar de una conclusión, más bien me animan a sugerir una interrupción en la labor interpretativa. El análisis realizado presenta y abre líneas de investigación vinculadas a los textos multimodales. En ese espacio compartido que surge sobre lo fragmentario se pone de manifiesto una necesidad de construcción y reconstrucción de la memoria. Cabe esperar, a partir de este momento, que las piezas desplegadas en este trabajo pasen a formar parte de nuevas –e insospechadas– constelaciones de sentido.

Notas sobre futuras líneas de investigaciones

Por lo expuesto en mi trabajo reconozco la existencia de líneas de investigación que se decantan de mi análisis y promueven futuros proyectos que pretendo continuar:

- El enfoque desde los estudios sobre la memoria resulta relevante para analizar el archivo. El cual se dispara en una seminal mirada hacia la situación contemporánea en el contexto de las nuevas tecnologías de la información. ¿Cómo pensar el espacio de la memoria a través del archivo fotográfico y el álbum en una época de indigestión visual?
- El trabajo en colaboración y la figura de autor son dos importantes líneas de investigación que discuten y desarticulan los discursos sobre la genialidad e individualidad de la acción artística. La labor conjunta de las mujeres profundiza aún más el carácter subversivo de la práctica.
- La crónica en el panorama contemporáneo de América Latina obliga a pensar nuevas narrativas de viajes y nuevos cronistas. El panorama actual

Conclusions

*Y hablar entonces con fragmentos,
hablar con pedazos de palabras,
ya que de poco o nada ha servido
hablar con las palabras enteras.*

*Reconquistar el olvidado balbuceo
que hacía juego en el origen con las cosas
y dejar que los pedazos se peguen después solos,
como se sueldan los huesos y las ruinas.*

Roberto Juarroz, *Undécima poesía vertical* (fragmento)

In this thesis I have explored fragments of words which refer first, to the invalidation of the hegemonic discourse, and second, to the proposal of a lost language closet or the “forgotten babbling” suggested by Juarroz. In this sense, the memory is built under a foundational fracture which is the aesthetic response of the writer.

The objectives of my research are focused in the analyses of the archives that can be found in the work of Eltit, as a constitutive part of her family memoir: *El padre mío* (1989) and *Puño y letra* (2005). For this reason, it includes those texts that were done in collaboration with Lotty Rosenfeld and Paz Errazuriz: *El padre mío* (1985), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b) and *El infarto del alma* (1994c).

In Chapter I I approach the notion of archive as an analytic category, through which I explore theoretical and methodological aspects of diverse areas that sometimes are considered as being in opposition such as history and literature; fine arts and literature and philosophy and photography. All of them are very connected but sometimes very reluctant to dialogue from the critic.

For this reason, the comparatist methodology gave me the ideal tools to explore and analyse the textual and visual elements of Eltit's work, taking into account the notion of exchange and enrichment to refer to her collaborative work with Rosenfeld and Errázuriz. Thus, collaborative work implies to question the mercantilist policies of the author as authority. Furthermore, following Gloria Medina-Sancho statements (2005) regarding *El infarto del alma*, the collaborative work destabilizes "the limits of subjectivities and their identity politics" (Medina Sancho, 2005: 224).

Accordingly, it is possible to locate the dialogue between verbal texts and visual elements as a space to debate about the limits of genres. The semiotic perspective is appropriate to analyse a cultural sign located in a certain time and space from different perspectives.

Verbal and visual archives are combined to shape the aesthetic politics of the writer and her collaborators. As an artisan (in the bordwelian sense), I draw the connections that allow me to talk about the body as an archive and the archive as a body.

In pursuing this line of thinking, the presence and formation of the archive in her texts form the map of a fractured country. The cultural, economic, social and political discourses go through the body and generate exclusions as the characters that circulate in the work of Eltit. Her aesthetic proposal, in her own words, generates a reading against the grain of history in which social allocations are discussed on the sexed body.

An important point to my research is the journey across the sources because the presence of these in the work of the author transforms her own texts in archives. It is possible to see this process through the journey of adulterated bodies, rescued, created and made available to readers / viewers. Eltit provides documents that are inaccessible and, additionally, are part of peripheral hidden archives. I mention as an example the voice of *El padre mío* (1989) that was recovered from recording of the documentary four years before. *Puño y*

Letra (2005) becomes a clear example of the crossing of the archives. The discussion on representations of gender and socially accepted roles arises from the language crisis.

From the analysis of the audiovisual made in collaboration with Lotty Rosenfeld until the last work considered in this research, the discursive framework is destabilized that holds the family, and specially dismantles filial links and the stereotyped social construction of both parents and their filial relationships.

It is necessary to emphasize that the work in collaboration with other artists is part of Diamela Eltit's political and ethical position. The unique voice is diluted towards a plural voice that affects the conjugation of the various types of discourse. In Chapter II, I discuss the intervention of the writer and visual artist on the footage that articulates the video documentary, *My Father* (1985). Thus, the authors fragment and silence the archive and also put it in dialogue with other bodies and voices. The speech commemorating the fall of Allende's democratic government that issues the "Almighty Father" is overshadowed by the child, women, madmen, and, mainly, by the schizophrenic Father's records.

Pragmatically, it says things that the archive does not say (but shows). The discourse is denouncing the alleged "success" of the oppressor model, ie, violence, exclusion, repression in the interests of an economic model that benefits large national and international fortunes that prevail to this day. Also it is refracted into the rest of her narrative because her plots seem to be set to the argument and context of these texts multi-genre from the first to the last of her novels. That makes eltitiana writing an original product since narrative chronotopes include testimony; texts essays and testimonials exhibit a poetic language, rhetoric and syntactic organization similar to that of the narrative. It talks about the aesthetic and ideological coherence of Diamela Eltit.

The record of the audiovisual archive becomes homeless when Eltit decides to rescue the schizophrenic voice as witness. As a metaphor realizes Chile obsessed by money, intrigue and barbarism as Joceyn-Holt

Letelier states, "(a) Pinochet ended up producing all" (Jocelyn-Holt Letelier, 2006:29). The writer as a daughter composes the three voices of *My Father* that is the different chapters that the book has.

In the last years of the Pinochet government, survivors' testimonies become the engine of complaint and, therefore, a demand for justice. The value of these is relevant in countries where repression and robbery leave open wounds and outstanding responses. Pragmatically, the tramp statements become relevant because, as complementary approaches, discusses those discourses that stand as authoritative and totalitarian. Many times the critical challenges when he decides that the novel is fiction and historical testimony is true and therefore, anything that calls into question contemporary literature. In Chapter III, work in cooperation, *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994b), is a testimony of Chilean women's struggle for political vote. In the counterpoint between image and word, Eltit and Rosenfeld plot the axes of change: education and teamwork. For this reason, I see the collaborations studied in this research as significant, since they point at the author's seminal production in enriching both their own work as those performed together. Noting the path taken by the women of the nineteenth and twentieth centuries it is clear that social motivations stem from personal issues to take shape thanks to the joint work. It is no coincidence then that this text presents a shared authorship and that it is crossed by two types of discourse (words and photography) to draw lines of dialogue and agreement. The archives revitalize feminine demand and the legitimation of decision spaces in postdictatorial contexts where the woman-mother's image persists and is deeply linked to the construction of gender in Latin American countries.

The filial links are put in crisis in *El infarto del alma*, where the book design places the reader in another space. The album composition transforms its authors, Eltit and Paz Errázuriz, in two archivists. Together they set the love story of Putaendo's inmates. The photography layout, their composition, the pieces of text and final structure allow us to speak

of a way of archiving close to the family album. A lineage that forms part of the bourgeois model insofar it excludes others. However, each pair, including the creators, generates tension between inside and outside and reveal the thin line that divides these spaces. They also show that, following a Derridan line, both are exactly the reverse of the same frame or its constitutive part. The archivist's work reveals another way of building family around love and compassion different from the bourgeois ideology which adheres to the conservation and reproduction of economic goods. Unraveling the family map makes the recognition of the foundational fracture possible. *El infarto del alma* exposes it by making an album where words and images are in a common space. In dialogism of discourses, both authors expose the power networks underlying the bourgeois family model. At the same time, they go on a journey through the archive, and therefore of memory, by making the multimodal album.

In Chapter V, I close the course of my research work carried out by multidisciplinary Eltit in handwriting. Text within the overall paradigm deeply analyzed since it recognizes the archive status in the literary space. That is, the writer gathers evidence, witnesses and edits a book that borders different genres but does not close in either, quite the opposite. The same social gesture involves an act of dignity by delivering a narrative that accounts for the victims of the dictatorial regime in Chile.

The texts jeopardize systems of reading and the readers' horizons of expectations, who see their capacities on artistic proposals challenged. It is necessary to read and see a documentary, a chronicle, a photo essay and a literary text in different ways. The reading experience allows me to see the world with different perspectives and contributions without generic borders, with intertextuality, with works of multiple authorship (interdisciplinary) solidarity. Each of the texts displays the possibility of love in the hardest scarcity situations, the validity of the arbitrariness of the boundaries between madness and sanity, the possibility that art will win over awfulness, the need for female

cooperation, the fight against oblivion of the matriarchs that marked paths for girls to know them, fighting against fears that tyrants know how to impose, the possibility of fighting against them from a sincere and honest aesthetic. A transforming reading allows a memory to be built on the ruins of a hegemonic language that refuses to abdicate.

Thus, the assumption made at the start is confirmed in my research. From the foregoing, it is clear that interdisciplinary work is a task as exciting as overflowing. Any revenue and multiple readings prevent me from talking about a conclusion, rather encourage me to suggest an interruption inside interpretative work. The present analysis presents and opens research lines related to multimodal texts. In this shared space that emerges from the fragmentary, a need for construction and reconstruction of memory opens up. Hopefully, from this moment on, the pieces displayed in this work become part of new-and unexpected-constellations of meaning.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2004), *Estado de Excepción y Genealogía del Poder*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos.
- AGEL, Henri y Geneviève Agel (1965), *Manual de iniciación cinematográfica*. Traducción de José María Ortiz de Solorzano. Madrid, Ed. Rialp.
- ALTHUSSER, Louis (1971), "Ideología y aparatos ideológicos del estado". En *Escritos*. Barcelona, Laia.
- AMADO, Ana y DOMINGUEZ, Nora (comp.) (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.
- AMORÓS, Celia (1995), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- ANDRÉ, María Claudia y Patricia Rubio (2005), *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidad en la literatura y el arte latinoamericano*. Santiago de Chile, RIL Editores.
- ANSON, Antonio & Ferdinando Scianna (eds.) (2009), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- ARDÈVOL, Elisenda (2006), *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona, Editorial UOC.
- AVELAR, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile, Editorial Cuarto Propio.
- BACA OLAMENDI, Laura; Judit Bokser-Liwerant, Fernando Castañeda, Isidro H. Cisneros, Germán Pérez Fernández del Castillo (compiladores) (2000), *Léxico Político*. México, FLACSO México.
- BAJTIN, Mijail (1989), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus, pp. 237-409.
- BAJTIN, Mijail (1971), *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral Editores.
- BARTHES, Roland (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Traducción de Nora Pasternac. Buenos Aires, Siglo XXI.

- BARTHES, Roland (2004), *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2003), *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Traducción de Patricia Willson. Argentina, Siglo XXI editores Argentina.
- BARTHES, Roland (1989), *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (2001), *El otro por sí mismo*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (2008), *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- BERGER, John (2006), *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Traducción de Pilar Vázquez. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- BERGER, John (2007), *Modos de ver*. Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL.
- BEVERLY, John (2004), *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BEVERLY, John (1999), *Subalternity and Representation: Arguments on Cultural Theory*. Durham, Duke University Press.
- BEVERLEY, John, Diamela Eltit y otros (2007), *Provisoria-mente textos para Diamela Eltit*. Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
- BEVERLY, John y Hugo Achugar (2002), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Ediciones Papiros.
- BLASCO GALLARDO, Jorge (2002) "Notas sobre la posibilidad de un archivo expuesto." En Jorge Blasco Gallardo y Nuria Enguita Mayo (eds), *Cultura de archivo*. Salamanca, Fundació Antoni Tàpies, Servei de l'Àrea Cultural de la Universitat de València y Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 55-73.
- BORDWELL, David (1995), *El significado del film*. España, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (2011), *Textos recobrados (1956-1976)*. Barcelona, Debolsillo.

- BOURDIEU, Pierre (comp.) (1979), *La fotografía: un arte intermedio*. México, Editorial Nueva Imagen.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.
- BRITO, Eugenia (1994), *Campos minados (Literatura Post-Golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de María Antonia Muñoz. Argentina, Paidós.
- BUTLER, Judith (2001), *El grito de Antígona*. Traducción de Esther Oliver. Barcelona, El Roure Editorial.
- CALABRESE, Omar (1993), *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra.
- CALABRESE, Omar (1987), *La era neobarroca*. Traducción de Anna Giordano. Madrid, Cátedra.
- CARBONEL, Neus y Meri Torras (1999), *Feminismos Literarios*. Madrid, Arco/Libros.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.) (2009), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Madrid, Iberoamericana.
- CARRIÓN, Jorge (ed.) (2012), *Mejor que ficción*. Barcelona, Anagrama.
- CASTELLANOS, Rosario (2006), *Meditación sobre el umbral: antología poética*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (2003), *Álbum de Familia*. Barcelona, Joaquín Mortiz.
- CATELLI, Nora (1986), *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Editorial Lumen.
- COLAIZZI, Giulia (2006), *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- COLESANTI, Gemma y Montserrat Soto (2006) "Archivo de archivos". En *Registros imposibles: El Mal de Archivo*, XII Jornadas de Estudios de la Imagen en la Comunidad de Madrid, Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, pp. 30-43.

- COOPER, David (1972) *La muerte en la familia*. Argentina, Talleres Gráficos Fiorani.
- COOPER, Sara E. (2004) *The Ties that Bind: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature*. Lanham, Md., University Press of America.
- COROMINES, Joan (2008) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- CRISTOFF, María Sonia (comp.) (2006) *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (2000) *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*. Chile, Editorial Cuarto Propio.
- DAVIS, Flora (1993) *La comunicación no verbal*. Madrid, Alianza Editorial.
- De AUSEJO, Serafin (ed.) (1987), *La Biblia*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- DEBORD, Guy (2009), *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia, Editorial Pre-Textos.
- DELANO, Manuel y Hugo Traslaviña (1989), *La herencia de los Chicago boys*. Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco.
- DE LA OSSA, Natalia (2001) "La fotografía como mecanismo de resistencia y su implicación en las relaciones entre el sujeto, la imagen y el espectador". En *Lectoras. Revista de dones i textualitat* 7. Barcelona, Centre de Dona i Literatura, pp. 157-167.
- DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Traducción de Silvia Iglesias Recuero. Madrid, Ediciones Cátedra.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. USA, Indiana University Press.
- DELEUZE, Guille y Félix Guattari (2009), *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Guille y Félix Guattari (1977), *Rizoma*. Traducción de C. Castillo y V. Navarro. Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial.

- DERRIDA, Jacques (1994), *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm> [consulta: 12 de enero 2010]
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid, Ediciones Cátedra.
- DIJKSTRA, Bram (1986), *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford University Press.
- DOMÍNGUEZ, Nora y AMADO, Ana (2004) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Argentina, Paidós.
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula*. Traducción de Ricardo Potchar. Barcelona, Editorial Lumen.
- ELIZONDO, Salvador (2001), *Contextos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ELTIT, Diamela (2010), *Antología Personal*. Colombia, La Editorial Universidad de Puerto Rico.
- ELTIT, Diamela (2008), *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- ELTIT, Diamela y Paz Errázuriz (2009), *Soul's Infarct*. Traducción de Ronald Christ. USA, Lumen Books.
- ELTIT, Diamela (2007), *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- ELTIT, Diamela (2005), *Puño y letra. Juicio oral*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- ELTIT, Diamela (2003), *El Padre Mío*. Santiago de Chile, Libros del ciudadano.
- ELTIT, Diamela (2002), *Mano de obra*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- ELTIT, Diamela (2001), *Los trabajadores de la muerte*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- ELTIT, Diamela (2000), *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile, Planeta.
- ELTIT, Diamela (1998), *Lumpérica*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- ELTIT, Diamela (1996), *El cuarto mundo*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- ELTIT, Diamela (1995), *Por la Patria*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- ELTIT, Diamela (1994a), *Los vigilantes*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- ELTIT, Diamela (1994b), *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago de Chile, SERVIMPRES LTDA.
- ELTIT, Diamela y Paz Errázuriz (1994c), *El infarto del alma*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- ELTIT, Diamela (1993), "Aunque me lavase con agua de nieve". En *Los pecados capitales*. Santiago de Chile, Grijalbo, pp. 53-67.
- ELTIT, Diamela (1991), *Vaca sagrada*. Argentina, Planeta.
- ESTEBAN, Mari Luz (2004), *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- FAST, Julius (1971), *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona, Editorial Kairós.
- FEINMANN, José Pablo (2005), *Escritos imprudentes II*. Argentina, América Latina y el imperio global. Buenos Aires, Norma.
- FERNÁNDEZ, Josefina (2004), *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires, Edhasa.
- FONTCUBERTA, Joan (2010), *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- FORCINITO, Ana (2004), *Memoria y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- FOUCAUL, Michel (2009), *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Valencia, Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (2000), *Historia de la locura en la época clásica II*. Traducción de Juan José Utrilla. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2000), *Historia de la locura en la época clásica I*. Traducción de Juan José Utrilla. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAUL, Michel (1991), *La microfísica del poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.

- FOUCAULT, Michel (1989), *Vigilar y Castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1987), *El orden del discurso*. Traducción de A. González Troyano. Barcelona, Tusques Editores.
- FOUCAULT, Michel (1979), *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Argentina, Ed. Siglo XXI.
- FUSS, Diana (1991), *Inside-out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York, Routledge.
- FUSS, Diana (1989), *Essentially speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York, Routledge.
- FREUND, Gisele (2004), *La fotografía como documento*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995), *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo (2005), *Dieciséis entrevistas con autores chilenos contemporáneos: la emergencia de una nueva narrativa*. Lewiston, N.Y., E. Mellen Press.
- GARRETÓN, Manuel Antonio, Saúl Sosnowaski y Bernardo Subercaseaux (1993) *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1998) *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GREEN, Mary (2009) "Algunas reflexiones sobre la representación de lo maternal en la narrativa de Diamela Eltit". En Rubí Carreño Bolívar (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago de Chile, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 105-108.
- GREEN, Mary (2008) "The Maternal Order Real Through Luce Irigaray in the Work of Diamela Eltit". En Luce Irigaray y Mary Green (eds.), *Luce Irigaray. Teaching*. London, Continuum International Publishing Group, pp. 93-102.
- GREEN, Mary (2007), *Diamela Eltit Reading the Mother*. Virginia, Tamesis.
- GRÜNER, Eduardo "Arte y Terror: Una cuestión «moderna. En *Pensamiento de los confines*, revista dirigida por Nicolás Casullo, Junio de 2006, Nº 18, Bs.

As., Fondo de Cultura Económica. Disponible en: http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/arte_y_terror_una_questi_on_moderna_0.pdf [consulta: 4 de febrero de 2011]

- GUERRA, Lucía (2003) "Género y cartografía significantes de los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana". En Boris Muños y Silvia Spitta (eds.) (2003), *Más allá de la ciudad letrada: Crónica y espacios urbanos*. Pittsburg, University of Pittsburg, Pp. 287-305
- GUGELBERGER, Georg M., (ed.) (1996), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham, Duke University Press.
- GUNTHER Crees, Regina Leite-Garcia y Theo van Leeuwen, "Semiótica discursiva". En Van Dijk, Teun A. (comp.) (1997), *El discurso como interacción social (Vol. 1)*, Barcelona, Gedisa, pp. 373-415.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1969), *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza.
- HANS, Belting (2007), *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores.
- HARAWAY, Donna J. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid, Ediciones Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Carmen (2001), "Paz Errázuriz. Metáforas de una nación fracturada". En *Revista Extra cámara. Revista de fotografía*, N° 17, enero de 2001, Caracas, CONAC, pp. 38-42.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (2007), *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas, Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas.
- HIRSCH, Marianne (2012), *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- IRIGARAY, Luce (2009) *Ese sexo que no es uno*. Traducción de Raúl Sánchez Dedillo, Madrid, Akal.
- IRIGARAY, Luce (2008) *Luce Irigaray. Teaching*. London, Continuum International Publishing Group.
- IZQUIERDO, María Jesús (1998), *El malestar en la desigualdad*. Madrid, Ediciones Cátedra.

- JAMESON, Fredric (1998), *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Traducción de Moira Irigoyen. Barcelona, Paidós.
- JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona, Paidós.
- JAMESON, Fredric (1986), "Third-World Literature in the Area of Multinational Capitalism". En *Social Text*, Num. 15, Duke University Press. Pp. 65-88. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/466493> [consulta: 12 de octubre de 2011]
- JARA, René; Vidal, Hernán, ed. (1986), *Testimonio y Literatura*. Minnesota, Institute for the study of ideologies and literatura, University of Minnesota.
- JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo (2006) "El secreto mejor guardado". En Nelly Richard (ed.) (2006a) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 27-32.
- KADIR, Djelal (1993), *The other writing. Postcolonial essays in Latin America's writing culture*. United States of America, Purdue University Press.
- KORNBLUH, Peter (2004), *Pinochet: los archivos secretos*. Traducción de David León Gómez. Barcelona, Memoria Crítica.
- KRAUSS, Rosalind (2002), *La fotografía: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- KRISTEVA, Julia (1997), "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro. La Habana, Casa de las Américas, pp. 2-24.
- KRISTEVA, Julia (1996), *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe*. Traducción de Graciela Klein. Barcelona, Gedisa.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Los poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- KULAWIK, Krzysztof (2009), *Travestismo lingüístico. Enmascaramiento de la identidad sexual latinoamericana neobarroca*. Madrid, Iberoamericana.
- LAGOS, María Inés (1996), *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- LÉRTORAS, Juan Carlos (1993), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- LESKINEN, Auli (2007) *Huellas de Eros y Thánatos en la narrativa de Diamela Eltit*. Helsinki, University of Helsinki.
- LEVINAS, Emmanuel (2006), *Humanismo del otro hombre*. Traducción de Daniel Enrique Guillot. México D. F., Editorial Siglo XXI.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1984), "La familia". En *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona, Anagrama, pp. 7-49.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1981), *Estructuras elementales de parentesco*. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica.
- LLANO M., Bernardita (2006) *Letras y proclamas: La estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- MACAYA, Emilia (1992), *Cuando estalla el silencio: Para una lectura femenina de textos hispánicos*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- MALVERDE DISSELKOEN, Ivette (1993), "Esquizofrenia y Literatura: La Obsesión Discursiva en El Padre Mío, de Diamela Eltit". En Juan Carlos Lértoras (ed.), *Una poética de Literatura menos: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 155-166.
- MARTÍNEZ RUI, Antoni; CORTÉS MARATÓ, Jordi (1992) *Diccionario de Filosofía Herder*, Herder, Barcelona. CD ROM
- MARAÑA, Mabel (ed.) (2000), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los Estudios Culturales*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- MARX, Carlos (1968), *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Ediciones Halcón.
- MASIELLO, Francine (2001), *El arte de la transición*. Argentina, Grupo Editorial Norma.
- MASIELLO, Francine (1997), *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- MATTALIA, Sonia (2003), *Máscaras suele vestir. Pasión de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana.

- MATTELART, Michèle (1977), *La cultura en la opresión femenina*. México D. F., Serie popular Era.
- MEDINA-SANCHO, Gloria (2005), "El infarto del alma: Tributo a la memoria afectiva". En *Revista Iberoamericana*. Vol LXXI, Núm. 20, pp. 223-239
- MIRES, Fernando (2005), *El malestar en la barbarie. Erotismo y cultura en la formación de la sociedad política*. Buenos Aires, Libros de la Araucaria.
- MONTECINO, Sonia (1997), *Palabra dicha. Escritos sobre Género, Identidad y Mestizaje*. Santiago de Chile, Colección de Libros Electrónicos Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile.
- MONTECINO, Sonia (1996), *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- MOORE, Henrietta (2009), *Antropología y feminismo*. Traducción de Jerónima García Bonafé. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MORALES T., Leónidas (2004a), "Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa". En Ronald Spiller et al. (eds.), *Memoria, Duelo y Narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.
- MORALES T., Leónidas (2004b), *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio
- MORALES T., Leónidas (2001), *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- MORALES T., Leónidas (1998), *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- MORIN, Edgar (1961), *El cine o el hombre imaginado*. Barcelona, Seix Barral.
- MORRIS, Charles (1985), *Fundamento de la teoría de los signos*. México, Ed. Piados.
- MOSQUERA, Gerardo (ed.) (2006), *Copiar el Edén*. Santiago de Chile, Puro Chile.
- MOULIAN, Tom (1997), *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM.
- NEUSTADT, Robert (2001), *Cada día. La creación de un arte social*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- NEUSTAD, Roberto (1999), *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing, and The Critique of Political Confusion*. New York, Garland Pub.
- NOEMI, Daniel (2009), "De Puño y Letra. Justicia, Documento y Ética". En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Rubí Carreño Bolívar (ed.), Madrid, Iberoamericana, pp. 201-213.
- NORAT, Gisela (2002), *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. London, University of Delaware Press.
- NOUZEILLES, Gabriela (2002), *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- OLEA, Raquel (2008), "Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela". En *Taller de Letras*, Núm. 43, pp. 175-187. Accesible en: <http://letras.s5.com/de120809.html> [Consulta: 16 de diciembre de 2009].
- PASTOR, Beatriz (1983), *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.
- PASTOR MELLADO, Justo (2006), "La escena de los noventa". En Gerardo Mosquera (ed.), *Copiar el Edén*. Santiago de Chile, Puro Chile. pp. 121-142
- PEIRCE, Charles (1974), *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- PÉLAGE, Catherine (2011), *Diamela Eltit. Les déplacements du féminin ou la poétique en mouvement au Chili*. Paris, L'Harmattan.
- PERI ROSSI, Cristina (1995) "Escribir como transgresión". En *Lectoras. Revista de dones i textualitat 1*. Barcelona, Centre de Dona i Literatura, pp. 3-4
- PERIS BLANES, Jaume (2008), *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia, Universitat de València.
- PERIS BLANES, Jaume (2005), *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición de testigo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- PICAZO, Glòria y Jorge Ribalta (eds.) (2003), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- PINO-OJEDA, Walescka (2000), *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- PIZARRO, Ana (1994), *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago.
- POBLETE, Pablo (2003), "La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en Pedro Lemebel". En Boris Muños y Silvia Spitta (eds.) (2003), *Más allá de la ciudad letrada: Crónica y espacios urbanos*. Pittsburg, University of Pittsburg, pp. 117-137
- POPPER, Frank (1989), *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Ediciones Akal.
- PRATS GONZÁLEZ, Carlos (1985), *Memorias. Testimonio de un soldado*. Santiago de Chile, Pehuén
- RAMOS, Julio (1998), "Dispositivos del amor y la locura". En: *Revista Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, año 6, enero-junio, 1998, N° 11. Departamento de Lengua y Literatura. Universidad Simón Bolívar, pp. 219-226
- RANDALL, Margaret (1979), "Qué es, y cómo se hace un testimonio" []. En John Beverly y Hugo Achugar (2002), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala, Ediciones Papiros, pp. 33 – 57.
- RAYMOND, Janice G. (1986), *A Passion for Friends. Toward a Philosophy of Female Affection*. Massachusetts, Breacon Press.
- RICH, Adrienne (2001), "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". En *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Traducción de María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona, Icaria Editorial. Pp. 41-86
- RICH, Adrienne (1996), *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- RICHARD, Nelly (2009), *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana, Casa de las Américas.
- RICHARD, Nelly (2007), *Fractura de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- RICHARD, Nelly (ed.) (2006a), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (2006b), "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social". En *Copiar el Edén*. Eduardo Mosquera (ed.), Santiago de Chile, Puro Chile. pp. 103-111
- RICHARD, Nelly (2004a), *Masculine/Feminine. Practices of Difference(s)*. Durham, Duke University Press.
- RICHARD, Nelly (2004b), *Cultural Residues. Chile in Transition*. USA, University of Minnesota Press.
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (1996), "Feminismo, Experiencia y Representación". En *Revista Iberoamericana*, Vol LXII, Núm 176-177, pp. 733-744
- RICHARD, Nelly (1994), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (1993), "Tres funciones de la escritura: Desconstrucción, simulación, hibridación". En *Una Poética de Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértoras (ed.), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 37-51
- RICHARD, Nelly (1989), *La estratificación de los márgenes. Sobre Arte, Cultura y Políticas*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- RÍO, Víctor del (2009), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada, Madrid.
- RIVANO, Juan (1998) *Retórica para la audiencia*. Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1997), *El Enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, y María Angulo Egea (eds.) (2010), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Fragua, Madrid.

- RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán (1985) "Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840- 1940". En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año LII/ Nº 96. Santiago de Chile, pp. 189-340.
- ROJAS MIX, Miguel (2007), *El Dios de Pinochet. Fisonomías del fascismo iberoamericano*. Barcelona, del Taller de Mario Muchnik.
- ROLON, Adela; Saint André, Estela et alii (1998), *Estrategias de manipulación y persuasión*. San Juan, effha.
- ROTKER, Susana (2005), *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- ROUDINESCO, Elisabeth (2004), *La familia en desorden*. Traducción de Óscar Luis Molina. Barcelona, Anagrama.
- SAONA, Margarita (2004), *Novelas Familiares*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SARDUY, Severo (1974), *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCIANNA, Ferdinando y Antonio Ansón (eds.) (2009), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.
- SCOTT, Joan (1997), *Only paradoxes to offer: French feminist and the right of man*. Massachusetts, Harvard University Press.
- SEGALEN, Martine (2006), *Antropología histórica de la familia*. Traducción de Jesús Contreras. Madrid, Taurus.
- SEKULA, Allan (1986) "The Body and the Archive". En *October*, Vol III, The MIT Press. Pp. 2-64. Disponible en: <http://www.istor.org/stable/778312> [consulta: 9 de enero de 2012]
- SHILDRICK, Margrit (1997), *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*. London, Routledge.
- SILVA, Armando (1998), *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogota, Grupo Editorial Norma.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1992), *Testimonio latinoamericano: historia, teoría y práctica*. New York, Peter Lang.

- SOMMER, Doris (1991), *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press.
- SONTAG, Susan (2011), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Barcelona, Debolsillo.
- SONTAG, Susan (2008), *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona, Debolsillo.
- SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Mayor. Barcelona, Círculo de Lectores.
- SOTO, Montserrat (2006), "Archivo de archivos". Montserrat Soto. Disponible en: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25&lang=es [Consulta: 11/07/12]
- TAFRA, Silvina (1998), *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile, RIL Editores.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1996), *Allegories of transgression and transformation experimental fiction by women writing under dictatorship*. Albany, State University of New York Press.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (2006), "On making images speak. Writing and photography in three texts from Chileans". En Mary E. Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello (2006) *Photography and Writing in Latin America*. Double Exposure. Albuquerque, University of New Mexico Press, 87-113.
- TIRONI, Eugenio (1998), *El régimen autoritario. Para una sociología de Pinochet*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones.
- TORRAS, Meri (ed.) (2007), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*. Barcelona, Discursos-Edicions UAB.
- TORRAS, Meri (2004), "Cuerpos, Géneros, Tecnologías". En *Lectoras. Revista de dones i textualitat 10*. Centre de Dona i Literatura. Barcelona, p.p. 9-12.
- VAN DIJK, Teun A., (comp.) (1997), *El discurso como interacción social (Vol. 1)*, Barcelona, Gedisa.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1994) "El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad". En: BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla, Editorial Alfor, pp. 55-69.

- VILLEGAS, Hernán (1985) "Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos 1840-1940". En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año LII/ Nº 96. Santiago de Chile, pp. 189-340.
- VIÑUELA, Eduardo y Laura Viñuela (2008), "Música popular y género". En *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Bellaterra, Ediciones UAB, pp. 293-325.
- WALL, Jeff (2007), *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WIRSHING, Irene (2009), *National Trauma in Postdictatorship Latin American Literature: Chile and Argentina*. New York, Peter Lang.
- WITTIG, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid, Editorial Egales.
- WOOLF, Virginia (2008), *Un cuarto propio*. Traducción de María Milagros Rivera Garretas. Madrid, Horas y horas la editorial.

Páginas web:

Archivo Chile

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0171.pdf

CIPER (Centro de Investigación Periodística)

<http://ciperchile.cl/2011/05/01/la-historia-que-no-se-cuenta-de-arancia-clavel/>

Derrida en castellano

<http://www.jacquesderrida.com.ar/index.htm>

Fotografiad

<http://www.fotografiad.com/ensayo-fotografico/>

Letras.s5

<http://www.lettras.s5.com/archivoeltit.htm>

<http://www.lettras.s5.com/de190106.htm>

Memoria Chilena

[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diamelaeltit\(1949-\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diamelaeltit(1949-))

[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=colectivoaccionesdearte\(cada\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=colectivoaccionesdearte(cada))

Paz Errázuriz

<http://www.pazerrazuriz.cl/>

<http://www.pazerrazuriz.cl/index.php#pos2>

http://www.pazerrazuriz.cl/obra_infarto.php

Portal de Arte

<http://www.portaldearte.cl/autores/rosenfeld.htm>

Servicio Nacional de la Mujer

<http://portal.sernam.cl/>

Transnational Institute

http://www.tni.org/search/apachesolr_search/orlando%20letelier

U-matic

<http://www.umatic.cl/video15.html>

Anexo Verbal

Entrevista a Diamela Eltit (realizada mediante correo electrónico el 25 de enero de 2011)

- Como lectora visualizo parte de su obra como una contribución o aporte a la construcción de una memoria. Una memoria alterna construida sobre la fragmentación del discurso. La inclusión de material de archivo, fotografías, testimonios y demás elementos que confluyen en sus libros forman parte de un gran archivo de exclusiones y luchas sociales. ¿Desde cuándo Usted toma consciencia de su compromiso artístico y social?

En realidad tiene que ver con mi imaginación literaria, pienso la literatura como un viaje por los signos, un viaje más nómada, sin demasiadas fronteras. En ese sentido desde luego están los signos sociales como un elemento provocativo e inevitable. Pero, en realidad no es un programa de compromiso que yo haya asumido, tiene que ver con la imaginación literaria que se enclava en ciertos lugares, para desde allí emprender el camino por la estéticas.

- Una de las características de su escritura es el lenguaje fragmentario y, en esa fractura del logos, Usted discute los discursos hegemónicos. ¿De qué manera su producción artística se vio condicionada por la dictadura?

Bueno, viví (como millones de chilenos) la dictadura chilena durante 17 años y, en ese sentido, por las dimensiones del horror material que vivieron miles de chilenos nunca he podido "escribirla", me parece imposible por la extensión de su poder y por eso los relatos "completos", aún una microversión, están fuera de mis posibilidades. Entonces vivir bajo dictadura implicó para mí, la imposibilidad de un relato como no fuera el fragmento del fragmento. Por otra parte, desde el punto de vista estético o en las políticas que portan las estéticas, me interesa el corte, la interrupción y la apertura que otorga el fragmento.

- ¿En qué punto Usted cree que el trabajo interdisciplinario con el grupo CADA influyó (si es que es así) en su exploración estética, su vínculo con la imagen y su compromiso con la palabra?

D: Sí, desde luego que la "experiencia CADA" fue un paso material para conseguir la construcción colectiva de "una" obra, allí pude ver cómo un conjunto de personas desde distintos lugares de conformación de imaginarios y prácticas concretas conseguíamos acordar. Aprendí mucho y pensé con más intensidad la imagen a partir de esa entrañable interlocución.

- El documental El Padre Mío fue concebido dentro del grupo CADA y contó con la participación de Lotty Rosenfeld, Juan Forch y Usted. ¿Cómo fue la búsqueda de imágenes y la posterior edición del mismo? ¿Cómo fue la tarea de montaje de las imágenes donde los cuerpos femeninos chocan con las imágenes del dictador y del homeless?

Bueno, el documental que me señalas, fue básicamente un trabajo con Lotty, aunque yo pienso que le pertenece más bien a Lotty, El Padre mío como texto, fue mi creación el documental me parece que está en la esfera visual de Lotty. La verdad es que no me recuerdo bien después de tantos años.

- En la presentación del libro, El padre mío, Usted manifiesta la necesidad de salvaguardar del olvido la voz del homeless. El uso de este testimonio no pretende erigirse como una voz colectiva pero termina siendo la voz de un síntoma: la esquizofrenia de una época. ¿Es posible decir que su trabajo contribuye de alguna manera a la construcción de una memoria colectiva alterna? Es decir, en un país castigado por sismos políticos y tectónicos la memoria es un punto importante en la configuración de la identidad.

No me atrevería a afirmar que yo contribuya a nada, sería arrogante de mi parte y hasta ridículo, se trata más bien de obsesiones. Y, en ese sentido, el protagonista de El padre mío hablaba una lengua radicalizada por la enfermedad, una lengua que por la enfermedad misma se emparentaba con la poesía y en esa poesía era posible leer signos de una actualidad severamente fracturada como la chilena.

- El Padre Mío, El infarto del alma, Crónica del sufragio femenino en Chile y Puño y letra rescatan testimonios de personajes periféricos. El homeless, una de las internas de Putaendo, la entrevista a Elena Caffarena y, finalmente, su propio testimonio del juicio oral a

Enrique Lautaro Arancibia Clavel. ¿Qué importancia tiene en su labor estética y ética la inclusión de la voz del otro?

En verdad son textos complejos porque tienen que ver con los riesgos de un "real" y en ese sentido hay que cuidar en extremo a las personas y sus integridades, pero también desde distintas esfera cada una de las situaciones no sólo es importante sino también fascinante.

- Su trabajo en conjunto con Paz Errázuriz las lleva al Hospital Pinel de Putaendo. Su experiencia está registrada en Diario de viaje. ¿Armaron ambas la compaginación del libro? ¿De qué manera combinaron el lenguaje verbal y las imágenes visuales?

Yo recuerdo que el libro no tuvo problemas para armarse, más bien pienso que la Paz debió trabajar en la secuencia de fotos que iba a incluir, mientras yo debí enfrentarme a la escritura misma del libro, cuál iba a ser su recorrido. Una vez que eso estuvo decidido, lo demás fue simple y el gran trabajo lo tuvo el diseñador y diagramador del texto que fue Francisco Zegers, el propio editor.

- El mismo año de la edición del Infarto del alma, saca a la luz Crónica del sufragio femenino en Chile, otra labor conjunto con Lotty Rosenfeld. ¿Cómo fue la búsqueda del material de archivo, tanto visual como verbal? ¿De qué manera su compromiso con la palabra y con el género se hacen carne en la edición de esta crónica?

Sí pues, fue todo un descubrimiento internarnos por la historia de la mujer, para encontrar los datos de esa lucha por el voto, que desde luego fue excedido por las circunstancias adversas en que se ha cursado el habitar simbólico y material de las mujeres, concebidas prácticamente como subespecies, en fin, fue muy interesante desde el punto de vista cultural la investigación que requirió el libro.

- Su trabajo desde los márgenes le ha traído ventajas y desventajas. Un punto positivo a mi entender es que ha mantenido una línea estética y ética con su obra y una desventaja es la dificultad de acceder a su obra debido a las políticas editoriales ¿Cómo observa el fenómeno editorial de la literatura femenina o de género teniendo en cuenta sus propias dificultades para publicar?

Efectivamente existen problemas para las literaturas no comerciales y más todavía cuando esas literaturas están escritas por mujeres, pero, en mi caso particular tengo que decirle con mucha honestidad que para mí lo importante es escribir, digo tener un horizonte de escritura, más que la repercusión que alcance esa escritura, hay que pensar que yo paso parte (importante) de mi vida escribiendo y esa es la vida que escogí, eso no tiene que ver con editoriales, una vez que termino un libro hablo con mis editores chilenos y ya. Ahora, puede ser que sea descuidada con mis propios libros a cambio de cuidar escrupulosamente la escritura de esos libros.

- En varias de sus obras, la historia de las exclusiones se inscribe como un estigma sobre el cuerpo de la mujer. Desde su primera novela Lumpérica (1983) hasta Impuesto a la carne editada el año pasado por Eterna Cadencia, el cuerpo es el campo de batalla de los discurso de poder. ¿Cómo continúa esa batalla luego de veintiún años de democracia y la celebración del bicentenario de la independencia chilena? ¿Continúan los mismos cercos? ¿Cuál es su opinión como escritora y mujer?

Yo pienso que en Latinoamérica siguen asombrosamente vigentes ciertos parámetros que relacionan la (buena) literatura con producciones masculinas. Puede que sea una faceta poscolonial o puede deberse a una mezcla económico-política para mantener los poderes en los diversos ámbitos sociales. Pero, en definitiva, yo leo esos gestos excluyentes como manifestaciones antidemocráticas y severamente destructivas. No se trata de promover una guerra literaria entre sexos, pero tampoco podría aceptar la existencia de una sola literatura fundada en el sexo-género masculino. Estoy hablando de literatura en el sentido de exploración de los signos y no de las literaturas comerciales donde la mujer y su dramática rosa tienen un espacio que el sistema les ha otorgado para perpetuar sus dilemas.

- Su última novela explora la maternidad desde la perspectiva de la hija que gesta su propia madre. Diferente postura encontramos en Los vigilantes donde se pone en evidencia el proceso embrionario del texto/hijo. ¿Vive la Literatura como una experiencia corporal?

Pienso el cuerpo siempre, no el mío, sino los cuerpos de escrituras y sus finos dilemas y en los campos simbólicos sigo absorta en pensar los

cuerpos familiares y allí me he detenido en la relación madre e hija y su gramática social.

Anexo Visual

Crónica del Sufragio femenino en Chile (1994)



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



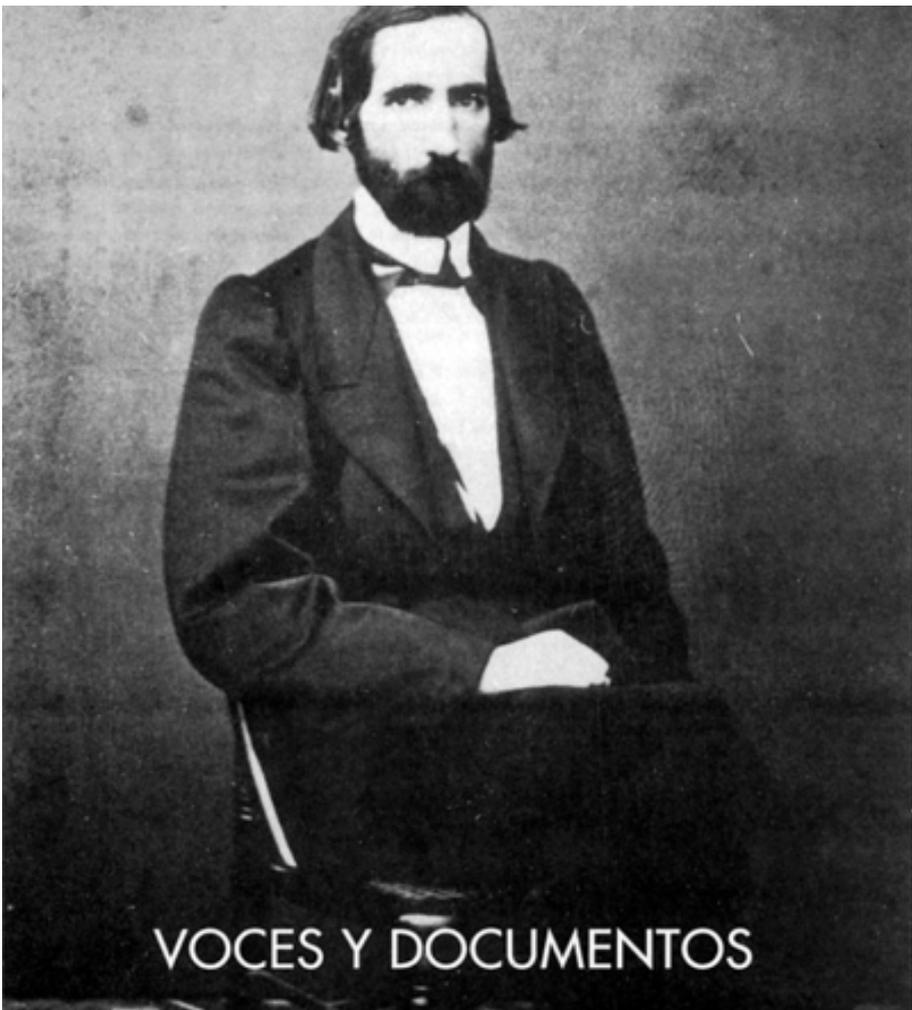
Antonio Tarragó

Isabel Le-Brun de Pinochet

[8][9]



[10]



VOCES Y DOCUMENTOS

[11]



[12]



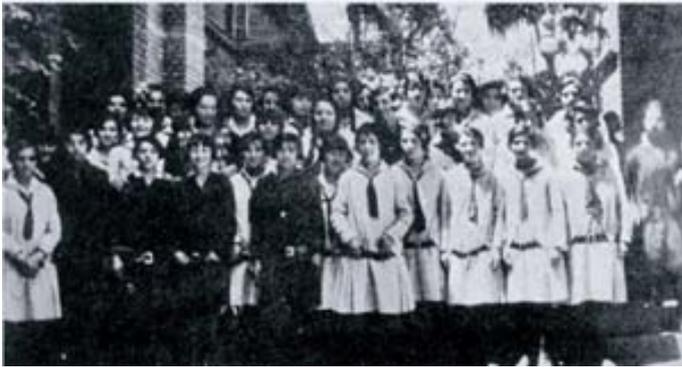
[13] [14]



[15]



[16]



[17]



[18] [19] [20]



[21]



[22]



Íñes Echeverría de Lora
Dolores Maffei de Izquierdo

50

[23] [24]



Consejo Nacional de Mujeres de

[25]



[26][27]



[28]



Partido Feminino, 1946



Blusa Modemora de
González Videla
junto a Américo
Lubichini

Maria de la Cruz

[29] [30] [31]



[32]



[33]



[34]



[34][36][37][38]



[39]



[40]



Lily Fiquet Mahe
Poeta
Louisa Rivall
Escultora

Graciela Arana
Pintora

74

[41][42][43]



[44]



[45]



[46]



[47]



[48][49]



[50]



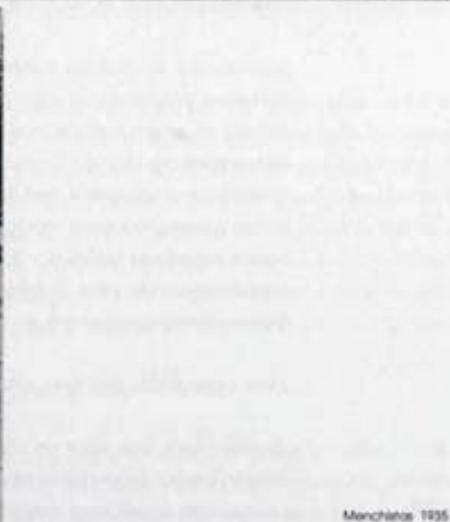
[51]



[52]



[53]



Manchitas 1935

[54][55]



[56][57]



[59][60]



[61]



[62] [63]

Documentos testimoniales



[1]



[2]



[3]



[4]

El infarto del alma (1994)



[1]



[2]



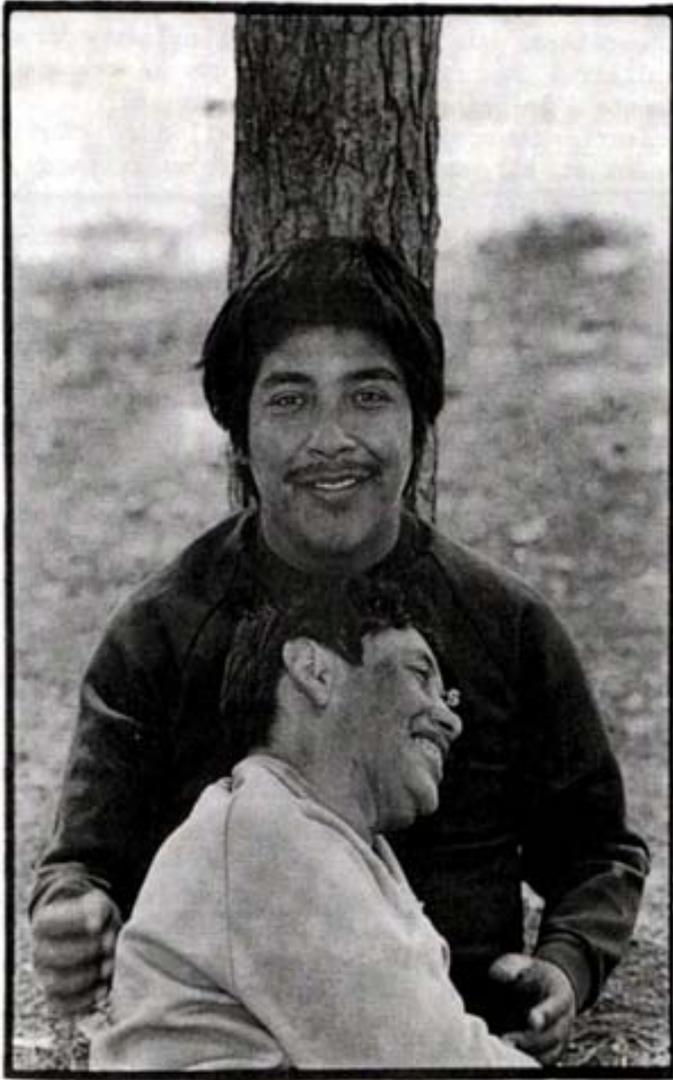
[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]



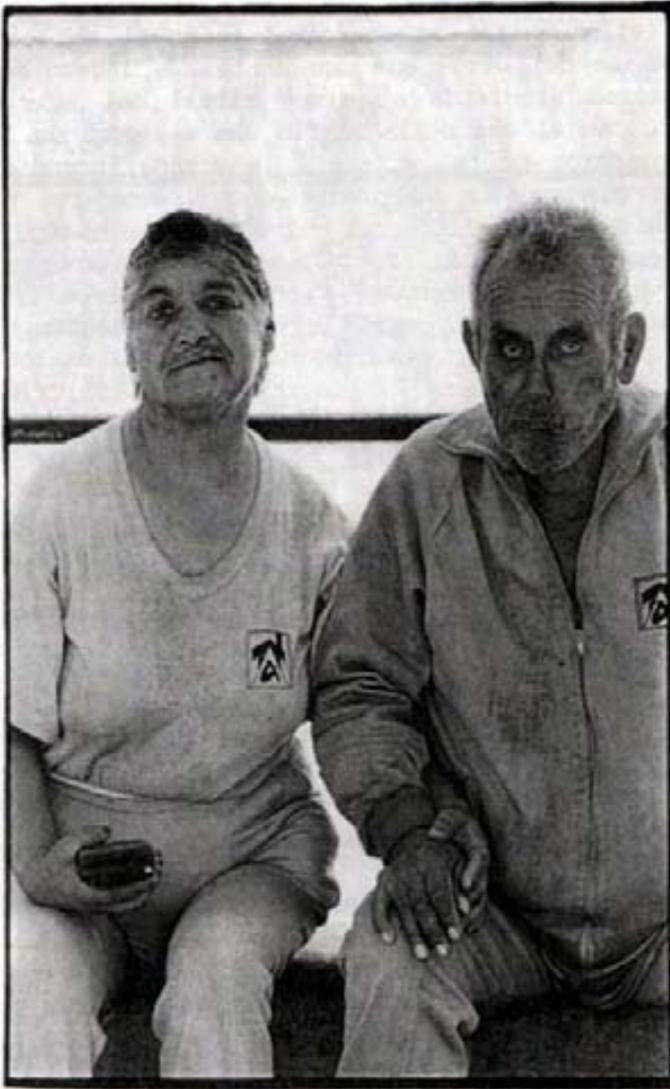
[18]



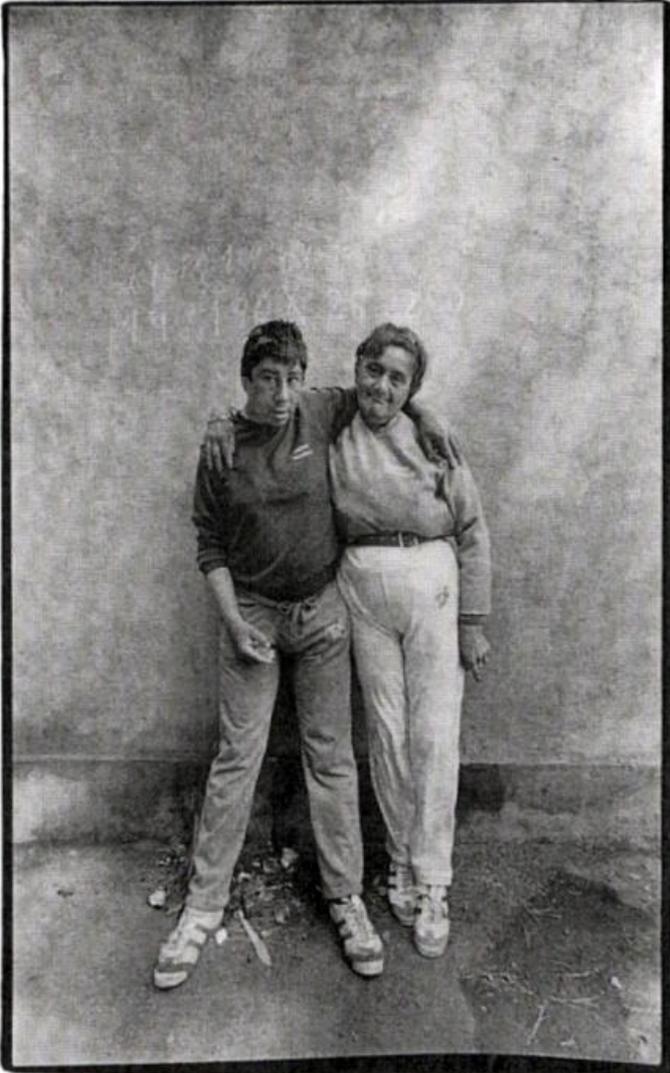
[19]



[20]



[21]



[22]



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[28]



[29]



[30][31]



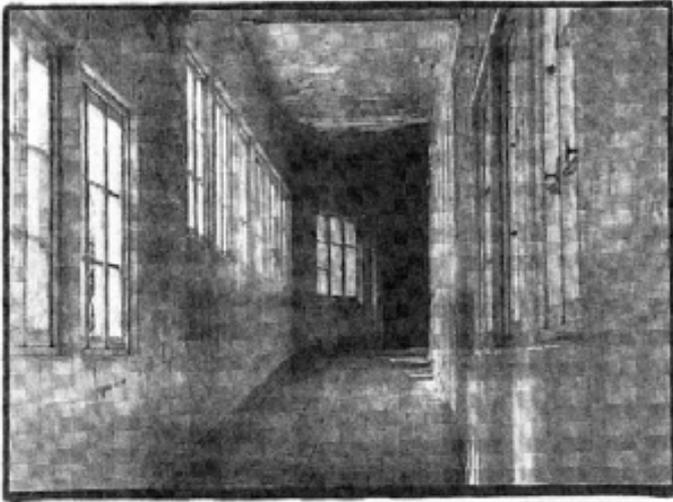
[32]



[33][34]



[35]



[36]



[37]



[38]