

## **Amor de locos. Poesía en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz**

Carina Torres Rubio  
UNTREF  
Argentina  
torresrubiocarina@gmail.com

### **Resumen:**

*El infarto del alma* es una obra híbrida porque incluye fotografías y literatura. Así mismo, mezcla diferentes modos de genericidad literaria, de modo que es una obra difícil de encasillar en algún género. Se compone más bien de partes, algunas de las cuales aparecen como restos de la realidad, de una realidad tan lejana y cruel como la vida en un manicomio en el que van a parar los locos indigentes para ser encerrados, en muchos casos, de por vida. Dentro de estas partes aparecen dos series tituladas "El infarto del alma" y "La Falta", las cuales se pueden pensar como poesías por el tono lírico y el uso de metáforas y otros recursos de la poesía. En este artículo vamos a demostrar que la función de estas series es culminar una imagen de la resistencia de los sujetos que protagonizan la obra, según la definición de imagen de Jean Luc Nancy, en la cual una imagen es la intimidad de una fuerza, la cual se puede distinguir gracias a la imagen.

**Palabras-clave:** locura; amor; deseo; Diamela Eltit; imagen

### **Crazy Love. Poetry in *El infarto del alma* by Diamela Eltit and Paz Errázuriz**

### **Abstract:**

*El infarto del alma* is an hybrid work because it includes photographs and literature. Likewise, it mixes different modes of literary genericity, so that it is a difficult work to pigeonhole in any genre. Rather, it is made up of parts, some of which appear as remnants of reality, of a reality as distant and cruel as life in a madhouse where the insanelly destitute end up to be locked up, in many cases, to life. Within these parts there are two series entitled "El infarto del alma" and "La Falta", which can be thought of as poetry due to the lyrical tone and the use of metaphors and other resources of poetry. In this article we will see that the function of these series is to culminate an image of the resistance of the subjects that star in the work, according to the definition of an image by Jean Luc Nancy, in which an image is the intimacy of a force, which is can distinguish for the image.

**Key-words:** mad; love; wish; Diamela Eltit; image

**Fecha de recepción:** 14/ 06/ 2021

**Fecha de aceptación:** 02/ 07/ 2021



La obra de Diamela Eltit se puede definir como un contra-dispositivo, que cuestiona y trastoca el orden político, social y cultural, desde la deconstrucción del orden literario. Si un dispositivo se define como todo aquello que tiene la capacidad de capturar, dirigir, controlar y gestionar el comportamiento, los gestos, el discurso y la opinión de los seres vivos (Agamben 2011), y que obtiene, por el alcance de su ejercicio, una suerte de estatus de *sagrado*, un contra-dispositivo constituye un espacio de profanación de eso que se trata como sagrado. Es decir, de aquello que gobierna y que es además aceptado y hasta adorado, puesto en un pedestal de manera generalizada. La obra literaria de Diamela Eltit, se produce en ruptura con el ordenamiento de la literatura misma. No solamente desordena los lineamientos de los géneros literarios a través de la mezcla y el juego entre ellos, sino que moviliza las construcciones narrativas, las libera de un sentido político o teleológico determinado. Los tiempos de sus novelas son fragmentarios, las voces y los sujetos contienen vacíos y fracturas que no permiten una adhesión a, por ejemplo, un partido político específico, aunque su obra es profundamente política. Por todo esto, Raquel Olea (1993) afirma en la obra de Eltit “cada texto adquiere la doble dimensión de espacio descentralizador y descentralizante de políticas socioliterarias y culturales. Dimensión que no podría hacerse productiva en un ejercicio de lectura ordenado desde los poderes que el propio texto pone en cuestión” (166).

Entonces, la literatura de Diamela Eltit demanda una crítica literaria que se adapte a las nuevas posibilidades de la literatura, al desdibujamiento de sus límites. Es decir, a una literatura que no diferencia un adentro y un afuera entre el arte y la praxis vital, sino que formula un archivo de experiencia de ese afuera en el arte. “Archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real.” (Garramuño 2009: 24). O en palabras de Josefina Ludmer (2010), una literatura que ya no diferencia radicalmente la ficción y la realidad, por lo cual adquiere como sentido, ya no la contribución a un canon literario, sino la *fabricación de presente*.

*El Infarto del alma*, publicada en 1994, es una obra en la que la literatura y la vida se entremezclan, a través de la adyacencia de géneros ficcionales como epístolas y poesías enunciadas con un yo ficticio, y no ficcionales, como el ensayo y el diario de viaje de Diamela Eltit. Además, se trata de un libro con fotografías, y estas presentan —en parejas— a los hombres y mujeres de quienes hablan los textos. Por ello las fotografías del libro constituyen una suerte de álbum familiar, pero compuesto con las imágenes de las parejas que se forman en el manicomio mixto Philippe Pinel de Putaendo, donde la mayoría de internos estarán asilados de por vida, y las mujeres son intervenidas con una operación de esterilización para que puedan mezclarse con los hombres sin riesgo de embarazos. Con la inclusión de fotografías, esta obra realiza una presentificación de los sujetos que la protagonizan, sus imágenes fotográficas son una huella de lo real visible para el lector. Las fotografías son de Paz Errázuriz, y su trabajo en general



se puede calificar también como contra-dispositivo, en tanto busca liberar a los sujetos fotografiados del contexto de opresión en el que se encuentran: “Mi intención ha sido un proceso de restitución de los sujetos cercados por la fragilidad, restituirlos a su lugar de interlocutores en la subjetividad del espectador” (Errázuriz 2004: 216)<sup>1</sup>.

En este contexto, donde la palabra y la fotografía se alternan en una danza de contra-sentido, aparecen dos series de poesías, que constituyen el momento culmen del alcance de la palabra en la obra. Porque —a diferencia de las partes no ficcionales, que describen o argumentan— señalan lo inefable.

La primera serie se trata de cinco cartas tituladas “El Infarto del alma”. Por el título, se deduce que en ellas se condensa la concepción de la obra sobre la locura, que es el infarto del alma. Estas cartas, por su composición se pueden analizar como poemas en prosa. La razón fundamental por la cual analizamos esta serie como poesías es porque los textos se componen de metáforas y otros recursos propios de la poesía, que se usan para señalar lo inefable. De cartas tienen la estructura enunciativa, de un escrito dirigido a un amado ausente. Las primeras cuatro, después del título, inician con un “Te escribo”, mientras la quinta inicia simplemente con “Escribo”. Sin embargo el texto no corresponde a una carta, pues no contienen un relato ni presentan un mensaje en concreto que comunique a ese ausente, sino que cada una realiza una imagen o cuadro, y en conjunto, expresan una idea que acontece como un proceso, el cual se desarrolla en la sucesión de la serie. Se trata de la pérdida de la razón, o la toma de la locura del yo poético. Las cartas (o poemas) se suceden entre sí, desde la primera que presenta el momento de abandono del amado al yo poético. A partir de allí inicia un proceso de *locura por amor*, hasta la cuarta carta en la que el yo poético —una mujer— está totalmente inmerso en la locura; su humanidad —ligada a la razón— está perdida por completo. Aquello que se muestra en los poemas es la locura por amor, la figura de la loca —que ha sido auscultada por la ciencia, objeto de análisis de la criminología, un tipo social abyecto en la sociedad, y personaje (a veces protagonista, otras marginal y muchas veces las dos cosas) en la literatura— es la que tiene voz en esta serie. Estas cartas-poemas aparecen en el libro entre las otras formas de escritos desde el inicio hacia el final de la obra. De hecho, la parte escrita de la obra empieza con la primera carta y finaliza con la quinta.

La segunda, es una serie de cuatro poemas que aparecen a lo largo del libro —al igual que la serie “El infarto del alma”— entre los ensayos, las fotografías, el diario y las cartas, a modo de un coro fúnebre del cuerpo, desde su instinto básico de supervivencia en agonía. Esta serie se titula “La Falta”, y es enunciada por un yo poético que sufre por la carencia de la necesidad más básica: el alimento. El yo

---

<sup>1</sup> Este fragmento es citado por Eugenia Brito, en el artículo “Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz” (2009). El cual incluye una entrevista a Paz Errázuriz.



poético tiene hambre, un hambre física mordaz que indica al cuerpo que está en camino a su propia extinción. Si *El Infarto del alma* denuncia el manicomio como dispositivo de disciplinamiento de la población indigente, “La falta” es el lamento del sujeto mismo sumido en la indigencia.

### **La relación de las series de poesías con otros escritos de la obra**

Aunque las series de poesías se pueden analizar por separado, es importante comprender cómo intervienen en la obra. Por ser poesía en primera persona, en estas series la obra se presenta como un canto del yo poético que da testimonio. Tanto la temática de la serie “El infarto del alma” como la de “La Falta” son centrales en la obra. Son los ejes hacia los que apuntan los otros escritos. Además, es interesante analizar los poemas a la luz de los ensayos, porque en determinados momentos guardan relaciones estrechas. Entonces, la obra se compone como una red de significaciones que se retroalimentan y que se condensan en la poesía.

El “Diario de viaje” de Diamela Eltit data del 7 de agosto de 1992 y es el segundo escrito que aparece la obra, después de la primera carta de la serie “El infarto del alma”; este diario relata el encuentro de la autora con los internos del hospital psiquiátrico de Putaendo. En él, la autora da cuenta de sus impresiones subjetivas, del registro sensorial de su paso por la estancia de la locura. En un cuerpo a cuerpo fugaz, de un día, resultado de la inspiración en el trabajo de Paz Errázuriz, en la perseverancia en el tiempo de la fotógrafa que construyó una verdadera intimidad y cercanía con los internos, con la constancia de las vistas al hospital psiquiátrico para hacer las fotografías. Al final del “Diario de viaje”, que concluye con el fin de la vista al hospital y la vuelta a la ciudad, la autora declara que de ahí en adelante su trabajo consistirá en recorrer de nuevo el manicomio —una y otra vez, una y otra vez— pero ahora no físicamente, sino el manicomio que quedó impreso en su cerebro: “Iré de un lado para el otro llevando a esos cuerpos con la desdicha y con la fuerza de un alma en pena” (Eltit 2017: 25). Con esta metáfora, *un alma en pena*, que cierra el “Diario de viaje”, la autora manifiesta que a partir de esa visita se sumerge en la atmósfera del manicomio donde están internos de por vida los locos indigentes, para desarrollar el proceso creativo que concluirá en la obra. Ahora el manicomio hace parte de ella, y ella hace parte del manicomio a la manera de un alma en pena.

En el ensayo “El otro, mi otro”, aparecen dos tonos. El primero es un tono argumentativo, con el cual la autora reflexiona alrededor del tema de la locura y el amor. De los límites entre un yo y un otro que se desdibujan o directamente nunca se formaron. Ausencia de límites que es al tiempo causa y síntoma primario de la locura. Según Julia Kristeva (1987), “teologías y literaturas nos invitan a circunscribir en el amor nuestro territorio propio, a erigirnos como *proprios* para expandirnos en otro sublime, metáfora o metonimia de un *Bien* supremo” (6) (Cursivas de la autora). Entonces, la relación con un otro en el éxtasis de la unión amorosa está predeterminada por la subjetividad. Puesto que la



ausencia de límites en el sujeto impide una consolidación de la subjetividad, se produce entonces *un amor en crisis*. Esto es lo que sucede en el hospital psiquiátrico de Putaendo, donde los internos se enamoran por no se sabe qué valores, qué cualidades encuentran en la pareja *¿elegida?* Es un amor sin códigos culturales, más que aquellos que rigen un territorio de interdicción como el manicomio: encierro, privación, disciplinamiento con fármacos, castigo y vigilancia. En la expulsión de la sociedad, del mundo y de la ciudadanía, los internos se enamoran; ese amor se manifiesta entonces como prueba y valor de la inmanencia humana que conduce al sujeto a la renuncia de sí mismo para perderse en otro. Por ello los asilados del manicomio de Putaendo —explica Diamela Eltit (2017)— “aman el amor a través del delirio del otro y cultivan el ritual de la muerte en una ascensión lírica. Cultivan su lirismo para mantener su última ausencia, la más alta renuncia como es la pérdida de ellos mismos” (48).

En este pasaje Diamela Eltit relaciona el lirismo con las prácticas amatorias. Si como afirma Hegel (2005) “la poesía lírica tiene por finalidad la expresión del sentimiento individual” (82), el lirismo de los amantes consiste en la entrega de la propia individualidad al otro. Si el poeta entrega su subjetividad al yo de la poesía, el o la amante entrega la suya al amado o la amada. La frase paradigmática que encierra esta idea es la famosa “yo soy otro” de Arthur Rimbaud, citada a su vez en el ensayo “El otro, mi otro”. Es interesante en este sentido que las series de poesías de *El infarto del alma* son ambas escritas en primera persona, en la voz de un yo poético que padece de hambre o que se ha perdido en el deseo de un otro hasta la locura.

Por otro lado, en el ensayo “El otro, mi otro”, se diferencia otro tono, escrito en negrilla, que relata otro tipo de ascensión de un yo a un otro: el proceso de la maternidad, desde el embarazo al nacimiento de ese nuevo ser que es otro, distinto de la madre, pero que para ella es *mi otro*. De esta manera la autora incluye la genealogía familiar como sustrato de formación del sujeto, y por lo tanto de posible causa de pérdida de límites de la subjetividad, es decir, como posible causa de la locura.

En el ensayo se concluye que la locura es la pérdida del individuo, de los límites del individuo en otro. La locura de los asilados del hospital de Putaendo puede ser producto de varias posibilidades: “¿Se perdieron acaso en la locura del cuerpo de la madre? ¿Se entrelazaron psicóticos entre las rígidas órdenes del padre? ¿O acaso se negaron a participar en la forma de un mundo que les pareció poco sensible?” (Eltit 2017: 41). Esta idea, es central en la serie de poesías “El infarto del alma”.

Así mismo, el ensayo “El amor a la enfermedad”, en el que se relata la historia del hospital, tiene una estrecha relación con la serie poética “La falta”. El edificio del Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel de Putaendo fue construido para albergar enfermos de tuberculosis en cuarentena. Diamela Eltit sugiere que la construcción de un hospital para tuberculosos en un momento en el que ya se había encontrado vacuna contra la enfermedad, hacia 1940, pudo ser una maniobra fiscal que facilitara el encierro de locos



de todo Chile sumidos en la indigencia. Es lo que la autora designa como el recambio de cuerpos: de cuerpos tuberculosos a cuerpos locos e indigentes.

Esta operación proviene de un fenómeno similar, sucedido en la Europa de fines de la Edad Media. Con la desaparición de la lepra, los leprosarios se convirtieron en terrenos baldíos alejados de la población. Estas estancias permanecerán, y allí mismo “los juegos de exclusión se repetirán, en forma extrañamente parecida, dos o tres siglos más tarde. Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional y las “cabezas alienadas” ” (Foucault 1998: I, 18) ocuparán el mismo lugar de los enfermos contagiosos. Así mismo, en los años 60, el hospital para tuberculosos ubicado en la cordillera de Chile, a tres kilómetros del pueblo Putaendo, “cambió de signo con la violencia de cualquier guerra territorial. De sanatorio en manicomio; sitio definitivo de clausura, hospital maldito, impuesto y terror de las mentes trabajadoras” (Eltit 2017: 67).

En *Historia de la locura en la Época Clásica*, Michel Foucault (1998) afirma que con la instauración del capitalismo la concepción de locura se desarrolló en función de un sistema de exclusión de cuerpos inadaptados al sistema mercantil; entonces, todo cuerpo improductivo era marginado a la zona social de la sinrazón. Así mismo, todo cuerpo desobediente a las instituciones básicas del orden burgués, como la iglesia o la familia, era expulsado de la sociedad. A través del encierro, en una red de instituciones que devino —en la época contemporánea— en lo que conocemos como manicomios. En “El amor a la enfermedad”, Diamela Eltit demuestra que el cuerpo tuberculoso, cuerpo que se hizo icónico para el imaginario del romanticismo, fue el último cuerpo que se resistió a la marginación proveniente de las exigencias del mercado:

En el cuerpo romántico, la única categoría posible es el estatuto de su enfermedad que atraviesa clases y derriba economías, pues su gran inversión es la palidez que da sentido al despilfarro sentimental, en el interior de una época que quiere huir del rigor industrial y tecnológico de su propio tiempo (Eltit 2017: 63).

La improductividad del tuberculoso gozó de homenaje y exaltación en las letras, las artes, la pintura, y hasta en expresiones populares como el tango. Con el fin de la tuberculosis fue clausurada y censurada toda apología a la improductividad.

Debido a que la sinrazón está estrechamente ligada a la improductividad, “la locura esencial, la que amenaza realmente, es la que asciende desde los bajos fondos de la sociedad” (Foucault 1998: II, 239). En esto consiste la profunda relación entre locura e indigencia.

## **El lamento del cuerpo**



En la serie de poesías denominada “La Falta”, el yo poético da testimonio del hambre que lo acomete. Si con esta serie armáramos un poema, constaría de cuatro estrofas de tres versos, menos la tercera que tiene cuatro. Los versos no guardan entre sí una relación de rima ni de métrica determinada, son versos libres, que no conducen a una idea, sino que dan testimonio de la agonía por hambre. Al igual que la serie “El infarto del alma”, estas estrofas guardan entre sí una relación progresiva, desarrollan un proceso, esta vez no el tiempo, sino un proceso que va de la parte al todo, de un momento de la vida a la vida misma, de un sujeto a una clase. Parte de la sensación de *tener* hambre a la situación de *vivir* con hambre.

Los primeros versos dicen:

#### LA FALTA

Ah ya van tres días, 100 noches en la  
más angustiosa de las privaciones.  
Tantos días, respectivas noches con hambre.  
(Eltit, 2017: 27)

La angustia que produce el hambre se revela por la desproporción en el tiempo: días con hambre, noches que no cesan y se multiplican. *¿Alguien puede dormir con hambre?*

La segunda parte de la serie, ahora con el yo poético en primera persona, anuncia la personificación del hambre. A causa del sostenimiento en el tiempo el hambre que ha nacido crece, y toma posesión del cuerpo:

#### LA FALTA

El hambre se cuelga de la punta de mi lengua.  
Más de cien días, 24 noches y el hambre crece y  
se retuerce y gime como una mujer enfurecida.  
(Eltit 2017: 47)

El hambre amenaza con furia al cuerpo ya diezmado por la angustia de su propia impotencia. En la tercera parte, el hambre ya ha tomado posesión del cuerpo enteramente:

#### LA FALTA

Las horas suman 35 días, 200 noches.  
Ya no sé cuál esperanza sostiene mi cuerpo  
en medio del hambre, del hambre, del hambre.  
Ah, otro minuto, 100 noches, 400 días.  
(Eltit 2017: 57)

El yo poético anuncia la inminencia de su propia agonía y la sobrevivencia de un cuerpo que se niega a perecer y lucha hasta el final. La repetición *del hambre, del hambre del hambre*, indica la pérdida de fuerza del cuerpo, que aparece en medio del hambre como ahogándose, pero no por falta de aire sino





por falta de alimento. Una agonía aún más atroz por su duración en el tiempo: no hay modo de ignorar un minuto más de hambre, este se suma a cientos de inacabables días y a sus respectivas múltiples noches.

Los últimos versos cierran con la inclusión de la vastedad de una clase social en la experiencia del hambre:

#### LA FALTA

El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento.  
Mis camaradas sufren 1000 días, 525 noches.  
Malhaya vida, el cuerpo, el alma, hambreados.  
(Eltit 2017: 77)

Estos versos evidencian que el yo poético no es que ha pasado hambre, sino que *ha vivido* con hambre. El hambre se presenta como una condena social porque precede al nacimiento del individuo. Además el yo poético no está solo en este padecimiento, sus camaradas sufren exactamente la misma condena, una condena de por vida, de una vida insufrible, invivible, insoportable, y todo al tiempo.

En “La falta” la sinrazón se advierte como la incapacidad de asimilar las medidas del tiempo: los minutos, las horas, los días, no corresponden a las convenciones dispuestas para organizar el mundo y sus ciclos, y configurar estos como marcas de los ritmos sociales. Cada día tiene una noche y por lo menos dos o tres comidas. Sin alimento los días se alargan, las noches son innumerables, los ritmos del mundo insostenibles. El cuerpo perece y padece, y no queda nada más que el hambre, que siempre lo amenaza de muerte.

Entonces, “La Falta” tiene de terno ser un canto fúnebre o lamento. La enumeración que aparece a lo largo de la serie, de minutos, horas días y noches con hambre, se puede pensar como la enumeración caótica que analiza Spitzer (1945) en Walt Whitman y en otros poetas modernos pero de manera inversa. Si la enumeración caótica de Whitman traduce la inconmensurable manifestación de la gloria de Dios —que cantan los versículos de la biblia en una enumeración interminable de cualidades divinas— a la naturaleza, al modo de experimentación de la naturaleza del yo poético y a las cosas mismas, la enumeración de días y noches de hambre que repite el yo poético de “La falta” da cuenta de una extinción, de un agotamiento de la vida y de la naturaleza por causa de un hambre sistemática. Así, el hambre se presenta como un agujero negro del cuerpo y su naturaleza, pero sobre todo de la mente y su capacidad lógica y discursiva.

Este lamento que aparece de manera intermitente en la obra se posiciona como una explicación de la locura por las circunstancias del nacimiento —y de esta manera— otorga a los asilados del hospital





de Putaendo una voz que da cuenta del dolor de una locura incubada a través de la marginación y la indigencia.

Por su parte, la serie “El infarto del alma” aborda otro aspecto de los asilados del hospital: su unión en parejas. El enamoramiento al interior de un manicomio; un amor que no puede ser sino un amor de locos. Además, hacia el final de la serie, es decir en la última carta o poesía, se conecta con la serie “La Falta” en una alusión a la marginalidad y la pobreza.

### **La voz de una mujer que enloqueció por amor**

La primera carta-poema aparece como una suerte de primer acto, en el cual se presenta una situación que es crucial, en cuanto a que define el mundo entero del yo poético. Se trata de una ruptura amorosa. El abandono, por parte del objeto amado, al yo poético. La mujer escribe a un amado que ya ha huido de manera inminente; es evidente que las palabras de la carta no llegan alcanzarlo, es un mensaje que se perderá su destinatario, y de esta manera da cuenta de la profunda desolación que atraviesa al yo poético. En su irremediable soledad, el yo poético pregunta al amado —o más bien— se pregunta, si a él le perturba la separación tanto como a ella: “¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños? ¿Aparezco en tus sueños serena o reprochándote por las abrumadoras faltas que contiene el pasado? ¿Sufres al despertar o te entregas a la invasora inconciencia?” (Eltit 2017: 7). De esta manera se anuncia la separación, la ruptura insalvable de dos seres que ahora habitan en “una tierra difusa. Con grietas tan profundas que impiden el encuentro” (7).

A continuación, el yo poético sumido en la desolación de la ruptura se encuentra con su ángel de la guarda, un ser poderoso, y además indiferente ante el dolor del yo poético:

A quién podría decirle que el ángel se niega a llevarme sobre sus espaldas y me desprecia y me abandona en las peores encrucijadas que presentan los caminos. No hay sombra más devastadora, más poderosa que la proyecta en vuelo de un ángel. (2017: 7)

Luego, describe la ira y la impotencia que le siguen a la ruptura:

Podría confesar, en este mismo instante, que cuando te vi lejano quise que la intransigente tierra te cegara. Imaginé una muerte digna de tu altura, llegué a pensar que mi propia mano se haría vengativa. ¿Con qué derecho hubiste de torcer el curso de mi mano? Pero nada de eso permanece, hoy solo espero que el ángel me lleve trepada por su espalda. (7)

Entonces se trata de una ira ya pasada, de una impotencia ya aceptada, con lo cual al yo poético solo le queda rogar por el auxilio del desdeñoso ángel, que está con ella desde su nacimiento; sus padres encomendaron su vida al ángel. La figura del ángel funciona como una suerte de *voz de la conciencia* del yo poético, proveniente de la moral cristiana que define y difunde el deber de ser buena y la forma de serlo. A la luz del ángel, la mujer que escribe no es solamente abandonada por su amado, sino que sufre



también la humillación de fracasar en el amor; su única esperanza de valor en el mundo ha caducado. Por esa razón el ángel le impreca todo el tiempo: “que no serás, que no serás, que no serás amada. Que no serás amada me dice la inquisitiva voz del ángel y me confunde y no cumple con su tarea de elevarme” (2017: 7). El ángel se niega a rescatarla, a elevarla, solo está a su lado mientras fuma y reniega por su suerte: ser el ángel guardián de una mujer corrupta. Por eso no hace más que atormentarla, diciéndole:

que tú no me has, que tú no me has, que tú no me has amado. Que tú no me has amado dice el monótono ángel, y la voz de mi madre y la voz de mi padre susurran al unísono que están avergonzados. Por mi culpa el ángel envejece descaradamente. (Eltit 2017: 9)

La carta-poema termina así: “Ah, el deber de ser virtuosa. Oh Dios, pero qué hacer con esta extensa corrupción” (2017: 9). La mujer abandonada, la que escribe la carta, sabe que está sujeta a la abyección.

En la segunda carta de la serie “El infarto del alma”, el yo poético ha entrado en una nueva fase del duelo por el abandono del amado. Se trata de la negación. El yo poético se niega a la ruptura. Inicia así:

Te escribo:

Nunca hube de encontrar una sola palabra que te retuviera. Mi espalda es la que me infama todo el tiempo. Mi mano me obedeció con brusquedad. Mis ojos se nublaron con solo contemplarte. El barrio se hizo tosco, cuando recibió tus pasos. Una pálida vidente me dijo que el abandono regía el simulacro de mis días. La vidente atravesó la calle arrastrando un ruidoso sonajero de plata. Desprecié sus augurios pues nunca he estado más acompañada desde que habito tu imagen. (Eltit 2017: 29)

En este fragmento participan tres elementos: el cuerpo del yo poético el espacio del barrio, y la vidente. El cuerpo del yo poético declama la impotencia de la palabra para retener al amado. Con la inclusión de la mano y luego los ojos, el yo poético alude a la acción de observar una imagen. Habla de la experiencia de ver al objeto amado en una fotografía, equivalente a habitar una imagen, en medio del dolor por la ruptura<sup>2</sup>.

La vidente es la clara intuición del yo poético sobre la irreversibilidad de la ruptura, la imposibilidad del retorno del amado. Los presagios de la vidente son el reconocimiento del yo poético de que muy seguramente el amado ya no regrese.

El barrio es el contorno sensorial, perceptivo y familiar del yo poético, la vidente va por la calle y arrastra un sonajero de plata. En el duelo que sufre el yo poético, el ruido que hace en su andar la vidente, es la amenaza que destruye la esperanza de que vuelva el amado: “La vidente me interceptó en plena

---

<sup>2</sup> En *La cámara lúcida*, Roland Barthes describe una fotografía de su madre, que encontró en pleno duelo por la muerte de ella. La llama “La fotografía de invierno” y es para él la mejor fotografía de todas, porque es tan fiel a lo que fue ella, que es digna del amor que Barthes siente por su madre. En *Diario de duelo*, Barthes alude a esta misma fotografía, y dice de esta que “busca desesperadamente decir el sentido evidente”, con ello da cuenta de la dificultad de expresar aquello que despierta en él la fotografía.



calle y pretendió dirigir mis ojos hacia un mundo que odio. El único mundo posible es aquel que comparto contigo. Mi piel pierde su sentido sino la califica tu mano” (2017: 29).

A continuación, el yo poético recuerda en el pasado el dolor de la traición:

¿Cuál fue el instante que elegiste para traicionarme? Ah, la traición. La noticia me llegó en una tarde pacífica. Mi anillo cayó al piso dejándome un dedo sangrante. La herida que me provocó el anillo fue peor que la carga de la burla. La traición se hace cósmica por el sarcasmo y la cólera. (Eltit 2017: 29)

Este momento fue tal vez el inicio de la huida del amado, el principio del fin del amor. Ahora el amado ha desaparecido por completo, y el yo poético quiere pensar que desapareció no solamente de su vista sino del mundo entero: “Quizás no estés ya en ninguna parte” (29). En este punto, la locura que produce el abandono emerge, el yo poético trae una nueva personificación: se trata de un artesano malévolo, que “pretende cambiar la exactitud que mueve la naturaleza. Quizás en qué punto del sol se ha producido este espantoso contubernio” (29). Una fuerza antinatural surge, proveniente de una aberración que acontece a nivel cósmico. A continuación la mujer está tomada por esa fuerza antinatural, que la conduce a concebir que puede poseer —a través de una suerte de hechizo— al amado:

Después de hablar contigo, encucillada toda la noche, estoy segura de que respiro más lento. Si respiro más lento es que conseguí que compartieras mi hálito. La vidente se pasea por el barrio arrastrando con furia su sonajero de plata. En la curva de una súbita esquina la enfrentaré para pedirle que cambie sus presagios. Me ha tocado la luz de la sabiduría. Ahora mismo termino de incrustar una estrella a lo largo de todo mi tobillo. (2017: 31)

El yo poético ha enloquecido de amor, cree tener el poder de disponer del cosmos a su antojo, pero su único interés es revertir la huida del amado. Tipificada desde el Renacimiento, como locura de “la pasión desesperada”, consiste en una suerte de castigo por la debilidad y permisividad ante la voluptuosidad de las pasiones. Esta locura se produce solo en la ausencia del objeto de amor, pues “en tanto que había un objeto, el loco amor era más amor que locura; dejado solo, se prolonga en el vacío del delirio” (Foucault 1998: 65).

Se inicia entonces una pérdida del discernimiento, el yo poético no puede ya concebirse sin el amado, y entonces lo incluye en sí misma como un artificio. Lo objetiviza, para completar su fantasía de posesión. La tercera carta es una imagen de esta posesión. Paralelamente, da cuenta de la caída de Dios, del fracaso de Dios. El Padre, el Creador, el todo poderoso ha fracasado. Ahora ella, la loca de amor, hace las veces de un dios, en cuanto a que decide por sobre el amado:

¿Te ofendió acaso que afirmara que tu nombre era mi nombre y que tu corazón era idéntico al mío? Fue una comparación desafortunada. Sabrás que una sombra se ha depositado en la frontera de mi ojo, cierta palpitación azarosa se prende a uno de mis músculos. No vienes. No estás para liberar mis sufrimientos. Pero la verdad es que emprendiste una salida vana. Escucha mi noticia; logré retenerte antes de tu huida. Sabrás que tengo una parte



importante de ti mismo. Entiende que yo tengo una parte importante de ti mismo. [...] Ya no hay celos. Es que entonces no sabía, es que aún no había logrado el éxtasis del rapto. Te tengo. Te temo en mí. Tu perfección. Ah, huyes dentro de mí e intentas abandonarme ¿Te sientes como si estuvieras prisionero? No saldrás. Hoy Dios se cae a pedazos ante el espanto de sus feligreses. Y yo en cambio te tengo enteramente. (Eltit 2017: 49)

La descripción de la posesión del amado se desarrolla como una composición o creación:

La noche es menos muda que el silencio que escogiste. Hablas en mí. No sabes el desvelo que me provocó elegir el exacto tono de tu voz. [...] No te vas. Detuve el curso de tu mirada en un punto extrañamente fijo. Quedaste mirando fijamente al horizonte. No moriremos. (2017: 49)

A continuación, el yo poético relaciona la posesión con la idea de la muerte: “Antes de la consagración del rapto puede que haya pensado en los artificios de la muerte. Pensé que solo la muerte. Hoy la vida se ofrece con avidez ante mi vista” (2017: 49). El yo poético plantea una disyuntiva entre la posesión y la muerte. La posesión completada es vida para el yo poético. Entretanto, Dios continúa perdiendo el control, cayendo:

Dios ha perdido *fugazmente* su tenaza. Imagínate la ira de un Dios manco ¿Por qué hube de conocerte desolada? Peregrinas por mi desolación y la recorres. Verás. Nada me hiere. Dijiste que mi amor te despedazaría. Estás en mí. Es verídico, el crimen podría producirse en cualquier instante. No sé si es la virtud de la juventud o el vicio que acecha a esta prematura vejez. Lo único que pido es que vigiles al Dios manco cayendo de rodillas. (Eltit 2017: 51) (Cursivas más)

Así cierra la carta. La relación entre Dios y el yo poético es antagónica a lo largo del poema: mientras que Dios cae la loca de amor se extasía por la posesión.

Esta tercera carta transcurre en la noche: “La oscuridad es menos real que tu silencio [...] La noche es menos muda que el silencio que escogiste” (2017: 49). La siguiente carta inicia así:

Te escribo:

Cuando se avecina la geometría del alba me desarma la tenaz codicia del deseo. Mi deseo ya ha alcanzado lo infinito. Prometí morir antes de que expire mi deseo. (Eltit 2017: 75)

En esta carta el yo poético sufre un cambio: de la noche al día, del sueño al despertar, del éxtasis de la posesión a su propia muerte como humana. Su deseo, ahora inconmensurable, infinito, remonta vuelo. Su cuerpo se descompone en partes que toman su propio rumbo: “Mi esqueleto gruñe tercamente clamando por la ausencia de tus huesos. Mi calavera amenaza con cerrar sus orificios” (2017: 75).

La partida del amado es inminente, es como si el yo poético de repente, a la luz del alba, despertase del sueño de la posesión extasiante:

Después de tu partida nunca más resplandecerá la armonía que una vez me hizo humana. Ah, la noche y sus crueles imágenes. Seré la victimada por mi propio deseo y él después de abandonar mi cadáver huirá a continuar solitario su acecho. Ah, la noche me parece



inconexa. No hubo entre nosotros una ceremonia, no existe un solo documento público que pruebe que, al menos, un día tú y yo nos conocimos. Pero nos conocimos y fue mi corazón el que terminó por lastimarte, Mi corazón, que ya estaba fatigado, después de tu partida se postró enteramente. Si consiguiera verte más allá de mis sueños quizás se rompería el desacuerdo entre mi esqueleto y mi carne. Pero no. Ya me he roto para siempre. Mi corazón, mi esqueleto, y mi carne han tomado diferentes senderos. El alba ha venido a amenazarme ¿Qué castigo podría sobrepasar tu ausencia? Despierto ahora de un sueño en el que hube de verte. En mi sueño intentaba entrar entre tus brazos y tú te retorcías como si fueras atacado por una serpiente. Ni en mis sueños ya. Ni siquiera en mis sueños. Sufro de calor y luego de escalofríos. (Eltit 2017: 75)

En este poema la mujer está ya totalmente tomada por la locura, ahora la que se cae a pedazos es ella; bajo la luz del alba, la muerte como humana —es decir, la locura— es inminente: “traga mi corazón, el alba llega. De arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso *incendiar verbalmente la Tierra?*” (2017: 75) (Cursivas mías)

El yo poético entrega su corazón al amado para que lo trague, se extingue así la pulsión de vida, extinción que da lugar a la decantación del deseo. A través de la enunciación en la escritura el deseo se hace arte. La Tierra aparece aquí a la manera de la Tierra para los románticos: “como punto intenso en profundidad o en proyección. Como *ratio essendi*” (Deleuze y Guattari 2002: 343). La Tierra es el lugar donde se condensan las fuerzas que se manifiestan en el mundo. Ahora que del yo poético solo queda un deseo inconmensurable hecho arte, se abre la posibilidad de encender la Tierra verbalmente. Según Clara Daniela Benisz (2014) en la sucesión de cartas de la serie “El infarto del alma”, el yo poético “va acentuando su cuadro de pérdida y locura, finalmente, desemboca en el arte y la literatura. Deseo, locura, arte y palabra construyen una cadena de significados que aúna a las autoras con la comunidad – transhistórica– de Putaendo” (112).

Por esa razón el yo poético renuncia a la necesidad de escribir al amado para satisfacerse en la pura enunciación en la última carta, la cual inicia simplemente con “Escribo”. En ella, el deseo pasa de inconmensurable a exponencial: “Nada deseo más que a mi deseo. Que extraordinaria la conversión compasiva de Dios” (Eltit 2017: 79). Esta mención a Dios configura un giro en la concepción del Dios de la tercera carta. Ahora no es el aspecto del poder de Dios el que sobresale, la ira del Dios católico provocada por la desobediencia de la mujer y del hombre o por el fracaso de su ordenamiento. Ahora el yo poético experimenta el amor de Dios.

A través del proceso de escritura, de enunciación de su desbordado deseo la loca de amor deviene en artista, en sujeto creador. Y como tal interpreta al mundo y escribe como si —a la manera de Dios o de un narrador omnisciente— tuviese un gran lente de aumento a través del cual puede ver aquello que enuncia o narra.



En esta poesía entonces intervienen otros elementos del mundo: la ciencia, la economía, las clases sociales, la calle. En cuanto al amor y el enamoramiento, el yo poético aparece en una interminable espera del amado, a quien puede ver —mientras lo espera— a través del mismo lente de aumento. Además, aparece una extraña figura, un animal en celo. Estos elementos se presentan a lo largo de la carta de manera intermitente. Cada uno de ellos realiza una secuencia que constituye un movimiento dentro de la imagen que presenta la carta.

Un animal exhausto se arrastra en celo hacia la profundidad de su madriguera. El último satélite intenta inútilmente medir el diámetro de expansión de la Tierra. Mi amado trastabilla en una tienda clandestina sostenido por una muchacha robusta. Mi amado está muy pálido, muy tosco, demasiado ebrio, arrobado por el desafío que le presenta la cadera. Besaré mi boca fugazmente apenas se produzca la primera distracción en la noche. Besaré mi boca y untaré de saliva mi espectacular dedo índice. Tan costosa la vida, pareciera que únicamente el acto de morir fuera gratuito. Mi amado se emborracha y se emborracha en la taberna clandestina. Los banqueros se ríen ante la desesperación del préstamo. Mi amado nunca me regaló un vestido de seda. El satélite cae locamente a la Tierra y quema la cabeza de su padre científico. Cuánto habremos de avergonzarnos por su espantoso fracaso. (Eltit 2017: 79)

En esta primera parte ya intervienen casi todos los elementos de la poesía. El yo poético habla del mundo y de su lugar en el mundo. En cuanto a la ciencia, describe un momento de impotencia sobre la Tierra; la Tierra nuevamente como sustantivo, como fundamento; además, asume una expectativa sobre la ciencia —propia y del pueblo— en un “nosotros” que se avergüenza de la impotencia de la ciencia.

En cuanto a la economía, el yo poético está en el lugar de los desfavorecidos: “tan costosa que está la vida”, del otro lado están los dueños del capital, los banqueros que “ríen ante la desesperación del préstamo”.

La noche se presenta como un espacio de resistencia para el yo poético, es el tiempo de la espera y de reflexión en soledad. La distracción de la noche implica una necesidad de auto-erotismo o auto-consuelo: *besaré mi boca fugazmente*. Mientras tanto, el amado está embriagándose profusamente en una taberna *clandestina*, colgado de una muchacha robusta que lo seduce y sostiene.

Deberé besarme, morderme la boca, en cuanto se descuide la noche. Mi amado besa a una mujer opulenta. Mi amado se emborracha, pero qué importa si al fin mi amado siempre ha estado ebrio. Los adinerados habitan lejos de mi casa en un impresionante mundo cúbico y guardan en un tallado frasco de cristal sus monedas de plata. Se ven bellos detrás de los cristales de armiño. Pero el torso de mi amado es mil veces más apuesto. Y su mirada negra (los ojos negros de mi amado se han convertido ya en una leyenda) ahora está puesta en una mujer que le ofrece su cadera y su ombligo. Yo deberé hacer muy pronto una acuciosa cuenta de mis células para atraer mi boca hasta mi boca. Un coro de niños mendicantes canta una melodía en un rincón de la avenida, Mi amado baila en la taberna. El animal en celo cae en la profundidad de un pozo. La embriaguez de mi amado es capaz de bailar toda la noche abrazado a una mujer robusta. Mi amado ha dicho que vivir un siglo es una absoluta miseria.



Que el fuego, dijo, que una lágrima. Me habló un día completo inclinado sobre mi regazo en una habitación que olía a sándalo. Debo cuidar a mi dedo más pequeño para que no resulte el humillado. El banquero y su socio se precipitan a elevar los intereses mirando fijamente la capacidad de la bóveda. (2017: 79, 81)

El yo poético vive lejos de los banqueros y sin embargo puede verlos —pero excluida— a través de los cristales de armiño (el armiño como símbolo de la suntuosidad y el lujo), como si estuviera en la calle. El yo poético compara el capital y todo lo que puede comprar con la opulencia del erotismo. La muchacha que seduce al amado es opulenta, a su vez el amado es mucho más bello que los adinerados. En este punto, el yo poético se detiene a dar cuenta de su amor al contar las palabras de su amado. A continuación debe besar también su dedo más pequeño, darle también consuelo, para que no resulte humillado. Su amado besa a otra mujer, pero la mujer que escribe practica un artificio para no resultar humillada: el autoerotismo. Mientras tanto, el animal en celo cae a un pozo profundo.

Mi amado piensa que los siglos se encadenan como un obsesivo y decrepito vampiro. Sufro de asma y mis bronquios me destrozan. Pero quiero a mis bronquios y a mi asma como si formaran parte de mí misma. Hube de abrir la vena de uno de mis brazos con mis propios dientes, pues sentía la sangre maltratada. Mi amado procede a abrazar a la mujer sinuosa en la taberna clandestina. Está tan ebrio, tan cansado mi amado. Un guardia ejecuta una considerable ronda nocturna en busca de culpables. El sabio informa que tarde o temprano aparecerá una nueva estrella que pondrá en crisis la estabilidad del firmamento. Mi amado se retrasará esta noche. Yo espero que mi mano olvide la costumbre de crisparse. Quizás pueda besar mi boca antes de que llegue mi amado. (2017: 81)

Con el avance de la espera del amado, cuando “«antes» y «después» chocan de frente en un temible jamás” (Kristeva 1987: 12), el autoerotismo de la mujer se hace insuficiente. Entonces reafirma el compromiso o entrega que declaró al principio del poema: *Nada deseo tanto como a mi propio deseo*. La mujer sabe que su deseo la destruye, y lo demuestra a través de la metáfora del asma; como el asma a los bronquios es el deseo inconmensurable e insatisfecho a sí misma. Puesto que el autoerotismo no es suficiente, la mujer se autorealiza un corte profundo, que le permita externar el dolor que la recorre. Ya sabe que su amado se retrasará o tal vez no regrese esa noche, y lo único que intenta es no caer más en la desesperación (espero que mi mano olvide la costumbre de crisparse). Por otro lado, el sabio informa una amenaza cósmica. Se trata nuevamente de la ciencia y su promesa de protección al mundo, su intento de conocimiento y control sobre la Tierra.

Los banqueros se unen en una cofradía para comprar el último tercio de tierra. Vivo muy lejos, muy apartada de los inversionistas. El animal en celo agoniza salvajemente en el fondo del pozo. A mis amigos les fue negado el pan, se les escurre el agua de los labios. Mis amigos aunque no son puros experimentan siempre la pureza. Mi amado se va quedando y quedando en la taberna. ¡Ah, mi amado tan ebrio, tan cansado mi amado! (2017: 81)





La Tierra para los banqueros no es más que tierra, una extensión de terreno del cual hay que apropiarse.

A los amigos del yo poético se les ha negado el pan, sufren de un hambre sistemática; la privación y carencia que pasan es la misma que la de los renunciantes, es decir, consisten en prácticas purificantes con las cuales buscan trascender este mundo; la diferencia es que los amigos del yo poético experimentan una pureza que es obligada.

Por otro lado, es notable que los movimientos del animal en celo son similares a los del amado. El animal está en celo, el amado está prendado de una muchacha seductora; el animal cae en un pozo, el amado en vez de ir a casa está en una taberna; el animal en celo agoniza salvajemente en el pozo, el amado se va quedando en la taberna muy ebrio y muy cansado. El animal en celo en agonía es una metáfora de la perdición del amado en el alcohol y en sus propios instintos. La energía del amado está en franco agotamiento y la taberna lo absorbe como un agujero negro. El amor del yo poético es incondicional, sin embargo. Se compadece de la ebriedad, el instinto sexual y el cansancio del amado, como si se tratase de un animal accidentado.

Por último, la calle se presenta como un lugar lúgubre y hostil. El coro de niños mendicantes constituye el espectáculo de los desfavorecidos. Mientras tanto, un guardia hace “una ronda nocturna buscando culpables”. Es la mano negra del poder que controla los cuerpos. Como refugio, aparece la taberna clandestina donde el amado gasta sus noches y desgasta sus días.

La interpelación al género cartas, en este caso de amor, es importante para la construcción de subjetividades femeninas. Las cartas, así como la autobiografía y el diario, son “escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad” (Ludmer 1985: 7). Las cartas especialmente, se producen en el ámbito de lo cotidiano, lo privado y lo doméstico. Debido a estas características, las cartas constituyeron durante mucho tiempo la posibilidad de escritura para las mujeres; como se puede ver en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas cartas se hicieron famosas porque a través de este género menor logró plantar ideas en el pensamiento, tanto para su época como para la posteridad. En la serie “El Infarto” el yo poético empieza con la expresión de su propia locura y finaliza con un testimonio del deseo y del mundo.

Es esto exactamente lo que sucede con *El Infarto del alma*, es una obra de arte que presenta una imagen del amor y del deseo en su más alta pureza, porque se trata del amor y el deseo “de los enamorados más ajenos e irreductibles de la Tierra” (Etlit 2017: 45). Por ello, esta obra es una prueba



fehaciente —para el lector-*Spectator*<sup>3</sup> (recordemos que es un libro de literatura y fotografías) — de que el amor habita hasta en el margen de la ciudadanía, en un espacio de interdicción —el manicomio— por causa de un motivo tan oscuro e indescifrable como la locura que se produce en los bajos fondos de la sociedad, es decir, en la indigencia. Así mismo, en las fotografías y en los textos se destaca la miseria, como vector que atraviesa las vidas de los locos y las locas que protagonizan la obra.

Las series “El infarto del alma” y “La Falta”, constituyen el momento culmen de la palabra en la obra: aquel en el cual se realiza una imagen. A la manera de un retrato, la imagen para Jean Luc Nancy (2002) es una evidencia, ya no de rasgos físicos, como en la fotografía, sino de la intimidad de tal o cual fuerza, que a su vez es distinguible por la imagen, porque la imagen es en sí lo distinto.

En su momento lírico, a través del yo poético, *El infarto del alma* da cuenta justamente de esa intimidad. La obra como tal es un contra-dispositivo porque atraviesa los muros de un manicomio apartado de la ciudad para marginar de manera más eficiente a los asilados. Y encara a la sociedad con una realidad insoportable, como es la vida de los interdictos encerrados por locos. La poesía constituye la intimidad de la fuerza, porque es la voz del testimonio de los locos enamorados.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2011). “Qué es un dispositivo”. *Sociológica*, año 26, número 73, 249-264.
- Barthes, Roland (2009) [2009]. *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979*. México, Siglo XXI Editores.
- Barthes Roland (1989) [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. España, Ediciones Paidós, Ibérica S.A.
- Benisz, Carla Daniela (2014). “Un albergue para las esquirolas de la razón. Sobre El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. *Hápax* n° 7, 91-114.
- Brito, Eugenia (2004). “Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz”. *Nomadías*, (10). doi:10.5354/0719-0905.2009.15148
- Foucault, Michel (1998) [1964]. *Historia de la locura en la época clásica I y II*. México, Fondo de cultura económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (2002) [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, editorial Pretextos.

---

<sup>3</sup> Según la terminología de Roland Barthes (1989) en una fotografía: “El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsionamos en periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *Spectrum* de la fotografía (35).



- Eltit, Diamela y Errázuriz, Paz (2017). *El infarto del alma*. Santiago de Chile, Editorial Hueders.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Hegel, G. W. G. (2005). *Poética*. Buenos Aires, Ese Servicios Editoriales.
- Kristeva, Julia (1987). *Historias de amor*. México, Siglo XXI editores.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". *La sartén por el mango*. Puerto Rico, ediciones El Huracán.
- Nancy, Jean Luc (2002). "La imagen-lo distinto". *Laguna*. Septiembre, 2002, 9-22.
- Olea, Raquel (1993). "El cuerpo-mujer. un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Revista Chilena de Literatura*, No. 42, 165-171
- Spitzer, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Facultad de filosofía y letras de la UBA. Instituto de filología.

