
Representaciones de la discapacidad en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errazuriz y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera García

Ingrid Waisgluss
Universidad de Toronto

La cuestión de la representación de la discapacidad, y por ende su espacio en el orden simbólico social, constituye una preocupación importante para teóricos y activistas del cuerpo discapacitado. Este ensayo analizará los argumentos de los críticos Tobin Siebers, David Mitchell y Sharon Snyder quienes exponen el abuso metafórico de la diferencia corporal, y mostrará las maneras en las cuales la percepción simbólica del “otro” anula su subjetividad imposibilitando su participación y reconocimiento social. Subsecuentemente, propongo analizar las representaciones de la discapacidad, más específicamente, la locura, en dos textos modernos: *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errazuriz y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera García.

En su trabajo teórico sobre la percepción cultural de la discapacidad, *Disability Theory*, Tobin Siebers nota que contrariamente a lo que ocurre con otros grupos socialmente estigmatizados, quienes son generalmente obviados y ocultados, el concepto de la discapacidad tiene una fuerte presencia en el discurso social. Sin embargo, el valor que le es alotado al cuerpo discapacitado es meramente simbólico-conductista: su representación consiste en la transformación de un “yo” que siente, que piensa, que vive, en una estructura vehicular negativa. Según Siebers, la inclusión excluyente del discapacitado, o su abyección, se explica a través de la universalidad inherente en la discapacidad: no importa cuán vehementemente lo queramos negar, el decaimiento del cuerpo mortal parece ser el destino común de la carne. Si bien, vivimos en sociedades que buscan imponer una filosofía de “habilidad,” donde el valor del cuerpo es juzgado de acuerdo a su capacidad productiva, hay una parte nuestra que reconoce y a un mismo tiempo se rebela contra el hecho que: “whatever our destiny as a species, as individuals we are feeble and finite” (Siebers 7). El resultado de esta terrible ambivalencia hacia el cuerpo discapacitado, nos ha llevado a un notable fenómeno lingüístico-ideológico: a diferencia de otras muchas identidades subalternas que son negadas tanto en el ámbito social como en registros idiomáticos,¹ la discapacidad se halla técnica y ampliamente presente en el discurso político. Explica entonces Siebers, que esta presencia marca una ausencia más profunda y categórica que un simple “no estar”: la ontología del discapacitado es despojada de un referente substantivo y reducida a un tropo lingüístico de valor metafórico, cuyo referente es indudablemente algo aberrante, indeseable, algo menos (5-6). De hecho, el proceso de revalidación de muchas otras identidades subalternas ha dependido de su éxito en desligarse de la etiqueta de la discapacidad, un gesto que simultáneamente reivindica la identidad en cuestión y fortalece los prejuicios contra el discapacitado: “The oppressed groups have gained some ground against prejudice, but when their identity is tied to disability, discrimination against them is justified anew” (6). La paradoja del discapacitado es por lo tanto, el estar oculto a plena vista, el figurar en todo, pero no en sí, y consecuentemente, el hallarse destinado a no poder validarse socialmente porque el lenguaje atado a su identidad ha sido anclado y corrompido. Asimismo, el trabajo del teórico de la alteridad, sería, según Siebers, el de exponer y deconstruir la estructura simbólica de la discapacidad hasta hacerla cada vez más extraña, y así nueva, flexible y liberadora (15).

Entre otros críticos, David Mitchell y Sharon Snyder toman el desafío de aplicar la labor de deconstruir el uso simbólico de la discapacidad a la esfera artística. En *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, los críticos proponen analizar “the prevalence of disability representation as well as the myriad of meaning ascribed to it” (Mitchell & Snyder 3) en el cine, la pintura y la literatura. Lo que hallan Mitchell y Snyder en su estudio es una imagen especular de la paradoja de la discapacidad a la que Siebers apunta en relación a discursos sociales. El cuerpo discapacitado figura extensamente como preocupación de la narrativa literaria, pero no en calidad de sujeto, sino como vehículo

metafórico y predicante de inferioridad: “social erasure” y “disabled people’s marginalization has occurred in the midst of a perpetual circulation of their image” (6). En su análisis, los críticos también señalan que la entrada principal del cuerpo discapacitado al arte ha sido en función de lo que ellos denominan como “prótesis narrativa;” estos son casos que en su gran mayoría se valen de la imagen del discapacitado, una imagen que en su variedad semiótica y calidad abyecta, resulta altamente productiva, para significar algo más allá del discapacitado en cuestión.

Según arguyen los críticos, el uso prostético del cuerpo discapacitado es un tropo sistematizado que puede ser comprendido como un doble movimiento de metáfora y elisión. Por ejemplo en “Richard III,” de William Shakespeare, la deformidad del protagonista es empleada como agente causativo, pero asimismo como memoria visual de la avaricia personal del personaje, la decadencia colectiva de la realeza, etcétera, así representando una instancia donde una enfermedad congénita es metaforizada para significar algo más que si misma (17). La segunda etapa, la elisión, es un producto directo de la conversión metafórica, al referenciar algo otro que al sujeto mismo, la discapacidad deja de existir como opción existencial válida y aparece normalizada bajo una interpretación moralista: “prosthesis is to supply the lack and return the body to a level of social tolerance, minimal difference” (7).

La propuesta de Mitchell y Snyder de introducir el nivel ético de la representación de la discapacidad a la esfera artística es sin duda un proyecto tan importante como peligroso. Después de todo, podríamos argumentar, que la esencia del arte *es* la estrategia vehicular. En cuanto a que el proceso expresivo es intencionado y no arbitrario (por lo menos en el tipo de arte del que estamos hablando aquí), todo elemento puede ser comprendido como simbólico. Bajo este argumento no sólo la discapacidad debe ser vista como un tropo, sino que también el ser hombre, o ser mujer, o este evento o el siguiente son estrategias que están llevando a la obra, a sus ideas, a la fruición. Mitchell y Snyder preveen y responden a esta objeción al señalar que mientras toda representación es artificial y calculada en su uso de la economía simbólica, algunas formas representativas son más dañinas que otras. La representación que agrede y elide al discapacitado, es aquella que al utilizar un lenguaje de equivalencias estables, sutura y subyuga la diferencia corporal tanto a nivel narrativo como meta narrativo (8). En estos trabajos la imagen del discapacitado, fija y normalizada, refuerza el estatus quo y la intolerancia social al cumplir funciones estructurales tácitas, tal como lo haría una prótesis inconspicua. Por otro lado, la representación que reconoce la discapacidad de manera más auténtica, no intenta armonizar la diferencia, sino que la expone dentro y fuera de la narración. En este tipo de literatura, el cuerpo discapacitado es presentado como un ente inestable: “as a troubled and troubling position within culture.” Al mismo tiempo, la potencialidad desequilibrante del cuerpo discapacitado es expresado meta-narrativamente, por una consciencia propia que cuestiona y problematiza cualquiera y todos sus usos metafóricos: “The effort is to make its prosthesis show, to flaunt its imperfect supplementation as an illusion” (8). Asimismo, el propósito de este análisis no sería el de censurar usos simbólicos de la discapacidad, sino el de cuestionar valores fijos, mostrándolos por lo que son: no verdades ontológicas pero tropos o estrategias literarias. Es entonces, tomando en cuenta la dicotomía representacional sugerida por Mitchell y Snyder, que mi ensayo mostrará que mientras el trabajo de Eltit y Errázuriz reduce y tipifica al cuerpo discapacitado, la narración de Rivera García problematiza el tópico de la discapacidad, así reconociendo la inconmensurabilidad del ser humano.

El infarto del alma (1994) es un texto altamente híbrido y diverso que nace de la colaboración escrita y fotográfica de Damiela Eltit y Paz Errázuriz (respectivamente) sobre un hospital psiquiátrico en Chile. Localizado en un pequeño pueblo alejado de Santiago, este es un espacio que originalmente había sido instaurado a mediados del siglo XX en el límite de la cordillera con el propósito de aislar a los enfermos tuberculosos del resto de la población. Sin embargo, tras la creación de la vacuna y así, la casi total erradicación de la tuberculosis, este apéndice de la civilización, pasa a albergar a otros indeseables sociales cuya presencia se teme como corrompida e infecciosa: “enfermos residuales...indigentes, algunos de ellos sin identificación, catalogados como N.N” (Eltit). Es, igualmente, el carácter marginal del manicomio, su herencia de injusticia social y económica, lo que atrae a sus puertas a Damiela Eltit, escritora feminista y vanguardista de izquierda, y a Errázuriz, la

famosa fotógrafa chilena, cuyo trabajo se centra alrededor de la representación de la vida inaceptada y oculta del subalterno (Foster 164).

Según intima Eltit, el acto de escribir y asimismo, el de retratar la vida diaria en Philippe Pinel, es un intento testimonial de *descubrir*, en el sentido de revelar, lo que ha sido tapiado por incómodo y antisocial; de testificar sobre lo invisibilizado. Narra entonces la autora, que tanto para los pacientes, como para las escritoras mismas, la importancia de este proyecto yace en su conmovedor y rebelde poder de afirmar la existencia de un lugar que ha sido geográfica y políticamente diseñado para ser olvidado por la sociedad. El labor de Eltit y el de Errázuriz es por lo tanto, una manera de traer al mundo, de dar a luz, si se quiere, a lo oculto. Es justamente, por su afán en representar a los “hijos olvidados de la mano de Dios” para mundo, que Errázuriz adquiere el título honorario y familiar de “*la tía*,” que como indica Eltit “les toma fotografías que prueban, aún frente a ellos mismos [los pacientes], que están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser” (Eltit). Por su lado, Eltit, bautizada “madre de los locos” por una paciente que la considera su “mamita,” toma la tarea de externalizar y validar la experiencia y existencia de los habitantes del manicomio a través de la imagen escrita. Es de esta manera que se comienza a plantear la posibilidad de un manifiesto de vida, o testimonio sobre el hospital psiquiátrico de Putaendo.

No obstante, la cooperación de Eltit y Errázuriz resulta en un producto físicamente diferente a lo que esperamos encontrar en un libro testimonial. Para comenzar, no hay distinción entre las voces del asilo; no se hallan tampoco nombres ni descripciones específicas de los pacientes; más allá de las fotos tomadas por Errázuriz, que sugieren diferentes etiologías, las enfermedades y condiciones generales de los pacientes parecen totalmente amalgamadas. Tampoco cuenta el libro con detalles concretos sobre el proceso testimonial, no sabemos ni cuándo ni en qué condiciones se observa lo narrado, siendo la única fecha “Viernes 7 de agosto de 1992,” parte de una entrada titulada “Diario de viaje.” Entre otros aspectos formalmente llamativos, también notamos que las páginas no están numeradas: en su lugar y a manera de divisiones encontramos cuatro cartas dirigidas a un amante o a un dios sin nombre, una actuando como prólogo, dos como viñetas, y la cuarta como epílogo. Entremezclados entre el supuesto diario de viaje mencionado anteriormente, una pieza que se insinúa como periodística, también hallamos aforismos de pancarta política y ensayos cortos, tales como “El otro, mi otro,” donde ideas sobre la identidad, la locura, y la otredad son extrapoladas en un marco poético-teórico. Es notable también que el texto no sólo es interrumpido por diferentes estilos literarios, sino que es escindido por imágenes visuales: casi toda cara de escritura cuenta con una contratara fotográfica.

He enumerado los aspectos que conforman la *híbrida* formal del texto, porque creo que ésta tiene la potencialidad equívoca de ser tomada por una especie de polifonía. Sin embargo, quiero argüir que las peripecias vanguardistas que caracterizan *El infarto del alma* funcionan como una cortina de ambigüedad que ocultan y armonizan la contradicción entre la intención social expresada en el proyecto de Eltit y Errázuriz, y la actualización estética y lírica de su composición artística. Como ilustro a continuación, en este trabajo, la variedad formal no refleja una variedad de contenido, sino cumple la función de negar la realidad del texto, principalmente el hecho que esté dominado por una sólo voz, la de las autoras, y una narrativa global y unificadora: su agenda política.

Mientras que el deseo de las artistas de hacer figurar al “otro” vapuleado, como real, en una sociedad que se rehúsa a reconocerlo, se ve manifiesto en el intento de Eltit y Errázuriz de ubicar a los pacientes visual, histórica y geográficamente, es innegable que la poesía de texto e imagen conforma un aspecto primordial de su proyecto artístico. A nivel textual, la preferencia estética sobre la testimonial o documental, es asumida, pero no resuelta por Eltit, quien propone un acercamiento empático al tópico de la locura ajena, donde las artistas estén “abiertas a la profundidad de su propia insania.” Las palabras de Eltit, secundadas por varios comentarios similares que se repiten a través del libro, entre ellos, frases tales como: “estoy en el manicomio por amor a la palabra,” meritan una atención detallada, pues revelan una importante falacia ética sobre cuya base se construye la lógica del texto. Estas dos frases, sobretudo la segunda, señalan el hecho que a pesar de su intención de mostrar la existencia de los habitantes del asilo al mundo, Eltit metaforiza a la locura como arte, así tapando a sus sujetos desde un principio.

Asimismo, refiriéndose al movimiento a través del cual Eltit empieza a escribir sobre el “otro” desde un adentro que dice compartir la experiencia ajena, en lugar de desde una posición de observación externa, Jacqueline Loss, argumenta que tras haber sido “parida” por su nueva hija, la paciente mencionada anteriormente quien le había exigido a Eltit que fuera su “mamita,” la artista se vuelve partícipe oficial de una nueva subjetividad, pues ha sido iniciada en la interioridad del manicomio. La equiparación de la locura y el arte se vería entonces, de acuerdo a la lectura de Loss, justificada por un sentimiento de intimidad conllevada: “through this intimacy, she [Eltit], acquires authorization from within the asylum” (Loss 83). El comentario de Loss, si bien conceptualmente errado, señala y enfatiza las percepciones truncadas, o si somos menos generosos, los sofismos de Eltit. La lectura de Loss, después de todo, no es un salto creativo, sino una respuesta directa a los comentarios de Eltit, quien articula que su experiencia de unión con su “hija” la ayuda a traspasar las normativas sociales-burgueses enseñándole sobre un tipo de amor que obvia el tiempo y la sangre, cruzando los límites del logos: “Miro a mi hija, ¿Qué edad tiene?, pienso que cincuenta años, no, que sesenta, no, que cuarenta. ¿Por qué me preocupo en ese detalle?” Eltit luego afirma que este loco amor vivido por los pacientes en relación al “otro” y por Eltit en relación a su arte, es lo que finalmente le permite verbalizar su experiencia que es también la experiencia de la locura: “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.” La lógica tras la ecuación de Eltit, como podemos apreciar, es sumamente inverosímil. Es por supuesto imaginable que Eltit se *cree* en comunión con los pacientes del hospital, es también posible que a pesar de todas sus divagaciones teóricas sobre la imposibilidad de realmente comprender al “otro”, que por alguna razón la escritora piense tener acceso a la locura a través del puente común que pretende ser el arte. No es cierto, por otro lado, que este contacto, real o aparente, autorice a Eltit a escribir al “otro” desde el “yo.” Como vemos a continuación, es en el momento que Eltit y Errázuriz toman la representación del “otro” como derecho, que se acometen a subyugar a aquéllos que buscaron reivindicar.

Irónicamente, al transformarse este sentimiento de solidaridad descrito por Eltit, en una *autorización* no sólo parar hablar, sino también sentir por el “otro,” al volverse el testimonio una estética, la *autoria* se convierte en una voz *autoritaria* anulando toda posibilidad de subjetividad y diferencia. Teorizando sobre las razones para la poetización de la locura en *el infarto del alma*, el crítico Juan Cid Hidalgo, especula que Eltit está siguiendo un modo ideológico estético que se enfoca en “saberes sometidos” o *parole* fuera del logos (Hidalgo 6). De acuerdo a esta categorización, la locura y el arte intersectan como idiomas alternativos que responden a su propia lógica. No obstante, como señala Hidalgo, la ecuación de la locura y el arte es en realidad, la anulación de la primera: “En el texto que nos preocupa...si existe locura, sólo existe como simulacro tópico y verbal” (80). En el acto representativo textual, Eltit anula la diferencia que ha traído a estos hombres y mujeres al recóndito hospital psiquiátrico, y equipara su vida única e irrepetible, su locura, su ser, con sus propias tendencias artísticas e ideológicas. Este proceso de elisión efectivamente comienza cuando Eltit profesa entender al prójimo.

El paso conceptual que Eltit hace desde la tarea infinita de representar al “otro” hacia la más abarcable idea de ilustrar a las pasiones propias, se abisma desde la primera instancia epistolar del libro. Titulada “el infarto del alma,” esta carta sin destinatario claro, sugiere un/a lector/a amado/a. Juzgando por las variadas referencias al alma y los ángeles, la carta también insinúa que la autora se está dirigiendo a un lector divino, así haciendo referencia a la larga tradición, si bien ahora un tanto anacrónica, de epistolario beatífico. Enmarcada por una posible conversación celestial, la carta se nos presenta otra mundista y esquizofrénica en tono. Esta distancia es prontamente desafiada cuando abriendo con la misteriosa pregunta ¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?” la voz narrativa trae al foro la cuestión ética del otro. Aludiendo al filósofo Emmanuel Levinas, quien mantiene que en el encuentro cara a cara con el otro, sentimos tanto su proximidad como su irreductible diferencia (Levinas, T & I, 197), se demanda del lector que reconozca a la vida ajena. La necesidad de aceptar la inconmensurabilidad de la alteridad es repetida cuando la escritora comenta sobre la distancia insalvable entre el “yo” y el “tú”: “tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el

encuentro.” Empero, tras aseverar la imposibilidad de este encuentro y la incapacidad de “imaginar” el infierno del “otro,” Eltit procede a describirlo en detalle.

En su explicación de la diferencia que es la locura, la escritora recluta varias teorías explicativas cuyo efecto, intencionado o no, es el de normalizar lo extraño, de instaurar una prótesis que armonice lo disonante. En las palabras de Snyder y Mitchell, la prótesis de la discapacidad tal como es empleada por Eltit tendría la función de “supply the lack and return the body to a level of social tolerance, minimal difference” (Snyder y Mitchell 7). En parte, la locura, que en el contexto de la carta aparece como un ángel que susurra a su víctima abusada que “no serás, no serás amada,” es adscripta a la opresión del patriarcado y de la abyección materna. En cuanto a que la locura descrita es el resultado de la injusticia del orden social, la discapacidad es a una vez universalizada y politizada como una condición políticamente heredada y universalmente sufrida.

La conexión de la locura y de la discapacidad en general con la esfera política no es una tropo nuevo para Eltit. Su rendición poética de la teoría de Julia Kristeva sobre lo abyecto, que ubica el origen de problemas político sociales en la unidad familiar (Kristeva 4) y más específicamente, el leitmotiv del patriarcado, ya se ha visto en otros de sus trabajos, entre ellos *Vaca Sagrada*. La desavenencia mayor en este caso, y lo que introduce urgencia ética a nuestra discusión, es que los personajes conjurados tienen referente reales y particulares en los pacientes de Philippe Pinel. Es acallando las voces reales de los residentes, que Eltit imagina e impone una narrativa ideológica: “Mis padres me entregaron al ángel 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.” Más adelante, afirmando y expandiendo los conceptos que ha intimado a través de su carta, la voz narrativa alza en una clara queja a Dios, cuyo argumento enfatiza que la locura proviene de la oposición entre las pasiones naturales del ser humano y un orden social que censura estos deseos en el nombre del orden eclesiástico-gubernamental: “Ah, el deber de ser virtuosa. Oh, Dios, pero que hacer con esta extensa corrupción.”

La locura, que comienza a ser normalizada en el prólogo al ser atribuida a complejos de herencia común, tales como lo son la sociedad y el patriarcado opresivo, sigue siendo justificada y asimilada a través de la narración. Utilizando la potencialidad romántica y diversas posibilidades semióticas de la locura, Eltit crea una visión donde ya no hay diferentes enfermedades mentales, ni diferentes personas, sino una gran hegemonía de enamorados. De acuerdo con su interpretación, estos “locos” del asilo están allí arbitrariamente: “Después de todo, los seres humanos se enamoran como locos.” Eltit procede a decir, que tal y como los de la izquierda política: los anarquistas que sueñan con un mundo de dignidad y amistad, los residentes del manicomio son inadaptables soñadores, seres tiernos que o “se perdieron acaso en la locura del cuerpo de la madre? o “se entrelazaron sicóticos entre las rígidas órdenes del padre” o, quizás y también “se negaron a participar en la forma de un mundo que les pareció poco sensible? Son, de cualquier manera, sus pasiones descomunales las que causaron la “primer ruptura con el compromiso de la razón.”

Una lectura teleológica de la representación de Eltit quizás argumentaría que el uso del cuerpo discapacitado como símbolo de resistencia política no es enteramente negativo en este caso, siendo que resulta en la ubicación de la locura como un valor más humano y más admirable que la cordura misma. Sin embargo, la teleología que “justifica” la simbolización del “loco” con una valor fijo es la causante de la destrucción del “otro”: si bien la lectura de Eltit reposiciona el rol de la discapacidad como predicante positivo, no logra devolverlo a espacio existencial: el de sujeto. En entonces evidente que la reducción metafórica del “otro,” cualquiera sea su finalidad, elide la individualidad del discapacitado de la misma manera que lo haría una imagen negativa (como lo es la figura del discapacitado en “Richard III,” para volver al ejemplo de Mitchell y Snyder). En ambos casos, la discapacidad deja de ser reconocida como una actualidad real, completa en sí misma, y digna de ser vivida, y es utilizada como “a metaphorical signifier of social and individual collapse” (Snyder y Mitchell 48).

La normalización de la locura ocurre en un contexto interior o substantivo en cuanto a que la locura es reconstruida con una significación más comprensible y quizás estéticamente invitante, pero también ocurre a nivel simbólico en la economía narrativa: allí, el “loco” adquiere un valor simbólico social. Según Eltit, el “loco,” “los ladeados, cojos, mutilados” están “viviendo una extraordinaria

historia de amor,” su role es tan fijo como específico. Comentado sobre el proyecto ideológico de Eltit, el crítico David Foster señala que según la visión marxista de las autoras, el “loco” pasa a representar una posibilidad de ruptura con el orden capitalista instaurado por la terrible y sangrienta dictadura de Augusto Pinochet:

The double expropriation of the body of the mentally infirm, first the base expropriation of capitalist society and then the expropriation of a legal system that can judge one to be mentally insane and confined one to a mental asylum/prison, actually affords a —sudden moment of extracapitalist liberation, since the body, as long as it remains within the confines of an institution such as that at Putaendo,⁷ is no longer under the overarching structural machinations of the capitalist economy (Foster 167).

Foster inmediatamente remarca que al avanzar la teoría que ve a la locura como una heterotopia de resistencia residual, Eltit no está sugiriendo que la pérdida de la razón sea una salida deseable de la sociedad opresiva, pues eso sería una forma de “glorifying mental illness (as opposed to accepting behavioral difference)” (168). Sin embargo, el argumento de Foster, que parece no tener más fundamento que el de un ataque preventivo, carece de evidencia que soporte dicha posición. Es, por el contrario, aparente, como hemos discutido hasta ahora, que Eltit embellece y explota la locura para presentarla como una opción de lucha contra el neo liberalismo, así siguiendo, entre muchos otros ejemplos, (ver Frederick Jameson, Jean Baudillard, etc), trabajos como *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972) de Gilles Deleuze, donde la esquizofrenia es presentada como la única salida creativa del ciclo represivo familiar.

Para enfatizar su proyecto propio, Eltit reproduce un paradigma donde no hay locos violentos ni mezquinos, aunque haya éstas y más variedades en el mundo de lo cuerdos, sino amantes puros. Cortados de una misma tela, el destino de los “locos” de Putaendo es uno y el mismo, el de ser “celadores de ese misterioso orden simbólico que toda la esplendorosa ciencia médica aún no logra descifrar” (Eltit y Errázuriz). Según esta interpretación, el cuerpo discapacitado no es primariamente una posesión propia y autónoma a través de la cual el ser humano en cuestión se extiende en el espacio, siente y vive, como lo son los cuerpos de Eltit y Errázuriz, sino que es, sobre todas las cosas, un misterio a ser descifrado y, eventualmente, un vehículo hacia la igualdad social: “ellos rompen con los modelos establecidos, la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iliterato.” En otras palabras, el “loco,” debe ser aceptado en cuanto a que su discapacidad lleva a la sociedad a un entendimiento y mejoramiento más profundo de sí misma.

La supresión del otro es quizás más transparentemente ilustrada en las fotografías de Errázuriz. Esta colección de 38 fotografías, es interesantemente descrita tanto por Loss (Loss 83), como por Foster (Foster 164) como una fusión y complicidad total entre texto e imagen. Como en las descripciones homogeneizadoras de Eltit, las fotografías nos muestran repetidas instancias de los mismo. Las figuras, tomadas por separado, lucen rostros curtidos por el sol, deformados por la malnutrición y la enfermedad, siempre portadores de pobreza y en su mayor parte de herencia indígena, es decir, los rostros que de marginados sociales. Sin embargo, las diferencias que constituyen a al “otro” subalterno son borradas por el efecto colectivo y acumulativo de la colección. Como conjunto, las fotografías que supuestamente se proponen documentar la inaceptada vida de los habitantes del asilo para probar su existencia, a ellos mismos y al mundo que optó esconderlos, ilustran una especie de utopía heterosexual donde sólo existen parejas enamoradas que miran entre esperanzadas y celestialmente a las cámaras, parejas viviendo “un amor único, un amor loco.” En esta visión, o mejor dicho composición, no existen diferencias relacionales comunes en el mundo de los “cuerdos,” aunque si existan, como lo son la discordia, las violaciones, la explotación, el abuso físico o el simple desamor, ni sospechosamente, tampoco existen aquéllas cosas más específicas a enfermedades mental, como lo son alucinaciones escalofriantes, comportamientos sumamente aisladores, fobias debilitantes u otros sufrimientos menos presentables y vendibles.

En las palabras de Mitchell y Snyder, tanto el texto como la serie de fotografías, son ejemplos del paradójico movimiento de representación y elisión que normaliza y excluye a la alteridad

representada: “The paradoxical impetus that makes disability into both a destabilizing sign of cultural prescriptions about the body and a deterministic vehicle of characterization for characters constructed as disabled” (Snyder y Mitchell 50). Es irrelevante si el paradigma político para el cual los cuerpos discapacitados son utilizados es finalmente beneficioso para la aceptación social de la locura, siendo que al forzar valores determinados que cosifican al “otro,” se elimina toda posibilidad de una relación inconmensurable, existencial y humana. Convertidos en una idea con propósito político, los habitantes del asilo no son dados la posibilidad de vivir en sus diferencias: éstos pasan a encarnar una estética particular conveniente para la causa política esponsada por las autoras.

En términos formales y temáticos, *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, comparte varios aspectos con *infarto del alma*. Como el trabajo de Eltit y Errázuriz, la novela de Garza está basada en un espacio físico y figurativamente liminal: el hospital psiquiátrico la Castañeda, ubicado en las afueras de la Ciudad de Méjico. Igualmente, mientras que la narración de la historia de los “locos” de Philippe Pinel ocurre durante la dictadura represiva de Pinochet, el recuento de la Castañeda es contextualizado entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando el gobierno de Porfirio Díaz erige el hospital, en parte, como un centro de control político. Nota la crítica Laura Kanost, que hasta cierto punto *Nadie me verá llorar*, puede ser considerado una puesta en práctica (si bien literaria) de las investigaciones sociológicas que conforman la tesis doctoral de la autora, ““The Masters of the Streets: Bodies, Power, and Modernity in Mexico, 1867–1930,” un trabajo que “studies the state’s attempts to confine and control the bodies of prostitutes and “the mentally ill” who threatened and negotiated the positivist discourse of modernization in late-nineteenth-century and early twentieth-century Mexico” (Kanost 301).

Como es el caso con *El infarto del alma*, el libro de Garza, también entretiene ficción e historia, creando una especie de historiografía sobre la vida de los pacientes de la Castañeda. El argumento de la novela se centra a través de una amistad imaginada entre Joaquín Burgos, un fotógrafo morfínmano, cuya adicción lo ha llevado a la ruina, obligándolo a subvencionar su vicio vendiendo sus servicios a instituciones interesadas, y Matilda Burgos, una mujer que Joaquín había fotografiado en un prostíbulo años atrás y ahora reencuentra en un asilo psiquiátrico. Sin embargo, explica la autora, que mientras que el contacto entre Joaquín y Matilda Burgos y sus respectivas historias son ficticias, la fotografía de la paciente que hallamos en el libro pertenece a una persona real llamada Modesta Burgos, quien vivió en el hospital en la época en la cual nos sitúa la narración. Por otra parte, y divergiendo de la hegemonía narrativa de Eltit y Errázuriz, la novela de Garza no sólo cuenta con diferentes estilos, sino que también incluye diferentes voces, que a veces se unen, y otras veces se contradicen. Como explica Garza, su trabajo de ficción está basado en datos obtenidos de diarios íntimos y correspondencia real de los asilados: éstos fueron consultados por la autora en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia de la Ciudad de Méjico (Garza 253). También cabe notar que las fuentes históricas citadas tienen un referente específico, en cuanto a que son trabajos de estudio sociopolítico: entre ellos se incluye la tesis investigativa de Garza sobre el tratamiento de la locura durante el Porfiriato. Por último, Garza señala la autenticidad de tanto los documentos médicos sobre los pacientes de la Castañeda como las cartas escritas por Modesta Burgos que aparecen insertados a través de la novela.

Refiriéndose a la variada gama de estilos y voces en la novela de Garza, Kanost arguye que la polifonía de la novela tiene como propósito la desestabilización de toda narrativa dominante: “[the] reading of verbal exchanges between psychiatrists and patients recorded in the patients’ files is an attempt to listen to the remnants of disenfranchised voices with new ears, a project that continues through Rivera Garza’s novel and her subsequent historical research” (Kanost 302). Dicho de otra manera: la recuperación y yuxtaposición de registros disonantes en el trabajo de Garza excluye la posibilidad de estática conceptual, o de manipulación política. Asimismo, la idea de “remnant” o “lo que resta” de las voces, sería según Kanost, un punto clave para el proyecto de Garza (302); al incluir voces diversas la intención de la autora no es la de proveer una documentación que pose como exhaustiva, sino, por el contrario, apuntar a los silencios que componen la historia oficial. Los silencios son representados de varias maneras: en términos narrativos tenemos por ejemplo, personajes secundarios tales como Cástulo y Diamantina, parte de la resistencia política de izquierda de Méjico,

cuyo destino queda para siempre en la oscuridad, más significativamente, la historia de Matilda, sobre la cual gira la novela, nunca termina de ser narrada y/o explicada. En términos formales, los silencios son representados por las fragmentación de documentos y de libros, que por su brevedad y alternación no llegan a crear una narrativa completa. Asimismo, la oscilación de la voz narrativa entre la primera y la tercera persona crean vacíos en uno y otro mundo al señalar las limitaciones propias de cada estilo.

La inestabilidad del valor simbólico del cuerpo discapacitado en *Nadie me verá llorar*, es también enfatizado por la transparencia estratégica de la novela. Mientras que *Infarto del alma* pretende tener una inversión desinteresada en el mundo de la locura, para luego explotar su simbología ideológicamente, la novela de Garza cuestiona la posición del representado y el representante desde un primer momento. *Nadie me verá llorar*, una novela que ostensiblemente promete hablar de la locura, no abre su reflexión preguntando como se constituye la locura, sino que pide saber que es lo que lleva al artista a querer presentar este estado: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (Garza 13). Esta cuestión es contextualizada en la novela para convertirse en una demanda ética, dentro, para Joaquín, y fuera de la narración, para la autora, de manera que el producto final exhibe una fuerte consciencia de sí mismo. La pregunta en sí, surge cuando Joaquín, quien está en el proceso de fotografiar a los asilados de Castañeda es llamado a reflexionar sobre su posición existencial y moral por su sujeto. La formulación de una pregunta que exige responsabilidad por el proceso representativo proviene justamente de una “loca” que defendiendo su subjetividad se niega a dejarse cosificar por la simbología metafórica de la locura: “[Matilda] debería haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba a cambio con la socarrona y altivez de una señorita alcurnia posando para su primer tarjeta de visita” (15). Sorprendido por una imagen que se rebela contra su óptica social, Joaquín primero adscribe las palabras a su propia consciencia, y luego reacciona con rechazo y violencia, devolviendo las mismas palabras de manera defensiva: “Mejo dime cómo se convierte una en una loca” (17). Esta pregunta de Joaquín también conformará la temática de la novela, pero siempre será respuesta entrelazadamente con la demanda de Matilda.

Es inmediatamente evidente que a pesar de su enojo inicial, Joaquín siente la necesidad de responder a la imprecación de Matilda: la cuestión representacional se convierte para él en un llamado de consciencia, en una responsabilidad que no lo dejará descansar hasta ser culminada: “Dentro de la cabeza de Joaquín Buitrago hay un zumbido que no lo deja dormir ni descansar en paz” (13). Al musar sobre las razones que lo llevaron a fotografiar al subalterno, Joaquín revela con suma vergüenza que sus razones para fotografiar a sus sujetos, siempre han sido vehiculares: siendo la mayor parte de éstas un deseo de posesión del “otro” como objeto para la ganancia propia Joaquín: “Un hombre rara vez confiesa que toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer, Alberta” (20). A raíz de la ruptura contractual entre sujeto y fotógrafo que causa Matilda, Joaquín es también capaz de reconocerla como un sujeto autónomo en lugar de verla como una pieza modular del asilo y pronto recuerda haberla conocido antes, en un pasado lejano. Las palabras de Matilda resuenan con Joaquín, porque como prostituta de burdel, Matilda le había preguntado la misma cosa años atrás. El proyecto al que Joaquín había estado comprometido en ese entonces consistía en una colección de fotos de prostitutas, a quienes Joaquín quería fotografiar en el momento en que ellas se veían como “ellas mismas querían verse” (19). Pese a que Joaquín considerara su role de fotógrafo como el de un facilitador benévolo de este estado de aceptación, el protagonista nombra la colección con el título posesivo “Mis mujeres.” Sin dejarse seducir por la promesa de Joaquín que también es la de Eltit y Errázuriz, la de representar al sujeto para sí mismo, Matilda le ordena al fotógrafo que se apure, pues “después de todo, tu eres el que quiere las fotografías, no yo” (18). Es entonces en esta intersección que revela y reversa expectativas, que la novela nace. Contrariamente *El infarto del alma*, que toma vuelo cuando las artistas hallan mismidad con los asilados a través del amor, la obsesión de Joaquín comienza en la infranqueable y misteriosa distancia entre la representación y su sujeto. En las palabras de Mitchel y Snyder, este un ejemplo donde “bodies show up in stories as dynamic entities that resist or refuse the cultural scripts assigned to them” (Mitchel y Snyder 49). En el mundo de Garza, el cuerpo discapacitado figura con vida propia.

Las dos preguntas, el por qué uno decide representar la locura y el otro es loco, se contestan pragmática y filosóficamente. La explicación pragmática, como es el caso con *El infarto del alma*, cuenta con un trasfondo político que quiere narrar la locura en términos de oposición político-social. Los parámetros sociales son también los aspectos que son asumidos por los personajes mismos, quienes crean una narrativa que explique su vida. Joaquín, por ejemplo, se inclina por la fotografía porque al venir de una familia aristocrática, puede sostener una posición izquierdista-creativa sin mayores riesgos a su persona. Como explica Joaquín, su apariencia de hombre blanco adinerado, le han permitido portar una personalidad que lo hubiese llevado a la destrucción política en piel más oscura: “A pesar de las similitudes, los ojos adiestrados de los policías, no podían asociar su figura con la de viciosos o criminales; siempre llegaban a la conclusión de que Joaquín era otro de esos porfiristas nostálgicos, venidos a menos” (24). Su posición liminal pero protegida, entonces ha facilitado su navegación salva (y por salva, falta de consciencia y responsabilidad) por los verdaderos márgenes sociales. Desheredado por sus padres y adicto a la morfina, Joaquín entonces busca consuelo, sustento y pertenencia en el retrato estético de la otredad inaceptada, como nos dice el protagonista en un momento de profunda introspección: “El desencanto está en boga. Sin él, los otros no podrían justificar el progreso. El suyo propio. Entre ciertos hombres de éxito, los perdedores son hermosos y, además, indispensables en los vericuetos de la vida moderna” (218). Sin embargo, es evidente desde su prontitud a explicar su vida, desde la impalpable relación que se desarrolla entre Matilda y Joaquín, desde el deseo de Joaquín de cuestionarse a sí mismo, desde la infinitud que abismamos en el sufrimiento de este personaje, que el fotógrafo es mucho más y más complejo de lo que su narrativa propia le depara. Las narrativas construidas son de esta manera denunciadas como inauténticas y subyugantes.

En cuanto a Matilda, su locura es narrada como una consecuencia de los factores económico-raciales que dictaron su vida. Matilda nace en *Paplanta*, un pueblo indígena en Méjico, donde vive una vida difícil pero relativamente feliz. La vida de la joven, desde un principio difícil, pero relativamente feliz, cambia para peor cuando, tras perder su plantación de vainilla a compañías capitalistas de petróleo, su padre se vuelve alcohólico y toma hasta morir. Media huérfana y destituida, Matilda es mandada a vivir con su tío. Es aquí que se vida se vuelve un verdadero infierno, su encargado, Marcos Burgos, quien reniega de su sangre indígena, es un ávido adepto a la teoría positivista, y busca salvar a su sobrina de un futuro destinado a ser plagado por el alcoholismo y el fracaso a través de un régimen físico y moral altamente estructurado. Escritor de “La ciudad de Méjico ante los ojos de la higiene,” Marcos aplica todo el rigor eugenista a Matilda, destruyendo su individualidad y espíritu “por el progreso de la nación” (124). Maltratada por su familia adoptiva, Matilda escapa y termina trabajando en una fábrica donde es explotada, y también donde solidariamente, termina adoptando a dos huérfanos, con cuya difunta madre, ella solía compartir jornadas laborales. Siendo madre inesperadamente, a protagonista termina prostituyéndose en el burdel “La modernidad.” Esta acaba siendo una experiencia más bien posmoderna en el sentido de pastiche, pues a pesar de los espectáculos que Matilda monta para burlarse de la famosísima prostituta literaria “Santa,” la protagonista en un final se casa con un cliente quien se suicida, así emulando al objeto de sus sátiras.

He nombrado las tribulaciones de Matilda en detalle, porque quiero ilustrar como la acumulación de eventos que supuestamente suman su vida, producen una sensación de casi alevosía, por su copiosidad y tragedia. En términos formales, la casi teatralidad del exceso narrativo de su vida, nos lleva a la realización de un absurdo. Este absurdo nos recuerda que si bien los factores que llevan a Matilda a su estado actual se prestan a ser romantizados y seriamente politizados, todo intento de subyugación narrativa será finalmente socavado. Que los personajes de Joaquín y Matilda son seres acosados por la injusticia y marginados por su tiempo, es decididamente cierto. A este propósito, nos dice la narradora que “Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y el aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina” (210). Sin embargo, más allá de todas circunstancias y razones procesables y entendibles, Matilda nos aparece como un ser irreductible en su ininteligibilidad. Esto se evidencia cuando Joaquín logra sacar a Matilda del asilo y llevarla a vivir con él: pues es aquí se produce una reversión que rompe con el romanticismo de la locura. Es en el momento de su liberación del asilo, que Matilda, cuya locura ha sido justificada por teorías positivistas a través de la novela, logra

escapa del logos narrativo. Para el desmayo del lector simbolista, Matilda no cumple con lo que Mitchell y Snyder denominan la narrativa convencional y determinada del cuerpo discapacitado (Mitchell y Snyder 168), de hecho la unión amorosa y así el desenlace de esta historia de amor entre un “normal” y una “loca” no culmina ni en una cura milagrosa de la enferma, ni en su muerte triste pero normalizadota (168).² Lo que hallamos en su lugar es una detallada descripción de la convivencia entre el fotógrafo y una persona con problemas psíquicos, que no puede comunicarse fácilmente, que prefiere la soledad y la abstracción. Ella es alguien real que no sanará por ser amada, sino que siempre deberá vivir con su diferencia.

En términos meta-narrativos, la novela descoloca al lector, quien ha tratado y quizás se ha creído exitoso en explicar a Matilda, al incluir cartas escritas por Modesta Burgos al final de la novela. Estas cartas fragmentadas, alucinadas y sin sentido deducible, difieren de la voz ficticia de Matilda, cuyas oraciones son semánticamente viables. Las palabras huérfanas, sin referente o representación, tienen como efecto la destrucción de todo lazo simbólico y romántico creado a través de la novela en relación a la locura: lo que nos demuestran en su lugar es la imposibilidad de realmente comprender al otro. Como añade Kanost, los fragmentos de realidad apuntan al silencio y la falta de totalidad que existe, si bien muchas veces ocultada, en la representación del otro: “The novelist does not use the official documents in an attempt to reconstruct the patients’ lost voices—this would only reinforce the doctors’ privileged claim to authority—but to document and meditate on the loss itself” (303).

En términos filosóficos, las dos preguntas que avanza la novela de Garza son tratadas en términos de relación entre un “tú” y un “yo.” La relación entre el representado y el representante es después de todo, el misterio de la otredad. A través de la novela, somos por ende provistos con varios ejemplos de tratamientos negativos de la alteridad: estos son siempre conductistas. Por ejemplo, la intención original de Joaquín en retratar a Matilda instancia una manera egoísta de acercarse al otro, que le impide aceptar a su sujeto como otra cosa que un objeto. Es igualmente nocivo el tratamiento ejercido por el tío de Matilda, Marcos Burgos quien la manipula y reprime para un propósito social colectivo de higiene física y moral. En el ámbito del hospital, los médicos se dividen entre aquéllos que al poetizar las enfermedades de los asilados imposibilitan el cuidado digno y propicio de aquellos que realmente sufren una enfermedad, y (al mismo tiempo provocan la pérdida de libertad de los que tocan una misma metáfora sin necesitar de cuidados especiales) y también están aquellos que como el doctor Oligochea, amigo de Joaquín y jefe del hospital, cuyo lenguaje y pensamiento categóricamente estructurado, cataloga y encierra a los pacientes en celdas eternas (102). Hablando de la profesión médica en particular, pero de la representación del “otro” en general, Matilda señala que la intención hacia el “otro” es más significativa que cualquier ayuda concreta que se le pueda ofrecer a los necesitados. Como ejemplo apofántico, la protagonista analiza el proceder frío y desamorado de Columba, su empleadora:

Columba no es responsable de ninguna de las vidas que ha salvado. Las prostitutas que atiende en el hospital Morelos le provocan asco...La doctora Riviera necesita a sus pacientes tanto como ellos requieren de su cuidado. Columba sólo puede confirmar el valor de su propia vida frente a la infección de los otros cuerpos (139).

Una vez más problematizado el lugar del cuerpo discapacitado en la sociedad y la literatura, la novela apunta a su posible uso prostético, de esa manera quebrantando su función tácita y teleológica.

Si la novela provee varias instancias de relaciones inauténticas, la descripción de lo que constituiría una relación de valor intrínseco aparece en un lenguaje tan vago como poético. El tercer capítulo “El esposo de la vainilla” trae a colación el tema de la responsabilidad mencionado en relación a Columba y ofrece una interpretación cercana a la teoría de responsabilidad por el otro avanzada por Levinas. Este capítulo describe la epifanía de Joaquín, su deseo de asumir responsabilidad por Matilda. Aquí queriendo aprender sobre la vida de Matilda, Joaquín se vuelca a un estudio histórico, exacto de su vida y condiciones de crianza. No obstante, lo que realmente influencia su modo de comprender al “otro” es la historia que Matilda misma le cuenta sobre la vainilla. Esta es una planta que necesita de un árbol adyacente para trepar y sobrevivir, y es una especie que necesita tantos cuidados que el que los asume se convierte en “esposo de la vainilla,” cumpliendo con su tarea por siempre (67). La vainilla si

bien esposada, no puede ser adueñada, una vez separada de su lugar elegido “la vainilla también se vuelve amarga” (67). Igualmente, según Levinas, nuestra responsabilidad por el “otro” es una deuda que no responde a un acto de ofensa real. Debemos amar y cuidar al otro, no por culpa ni por ganancia, sino porque, en cuanto a que somos su prójimo, también somos responsables por la actualización de su libertad: “Proximity, difference which is non indifference, is responsibility. It is a response without a question” (Levinas, OTB, 139). Concluye entonces Joaquín, hablándole a Matilda: “Yo velaré tu sueño. Te ayudaré a escapar.’ Joaquín quiere ser el esposo de la vainilla” (83). En otras palabras, Joaquín se compromete a su deber ético hacia el “otro.”

Hablando del proceso representativo, el crítico teórico Theodor Adorno, incansable opositor del fascismo, arguye que: “Morality is to never be at home in one’s home” (Adorno 39) el llamado ético exige la defamiliarización del sujeto, pues solamente las ideas irreductibles, las ideas extrañas, pueden prevenir las narrativas totalitarias. Apropiadamente, las últimas palabras en la novela de Garza, dichas por Matilda, demandan “déjenme descansar en paz” (Garza 251). Este último silencio es también un llamado a la interpretación, a la no apropiación, un silencio que se ve terriblemente ausente en la narrativa global de Eltit y Errázuriz.

Notas

¹ Aquí estoy pensando en fenómenos tales como la preferencia por términos “neutros masculinos” en el español y en la total ausencia de “neutros femeninos.”

² Lois Keith en su libro *Take Up Thy Bed and Walk. Death, Disability and Cure in Classic Fiction for Girls*, cita numerosos ejemplos donde la relación de enamorados entre un “normal” y un “discapacitado” es resuelta y normalizada a través d a) La muerte del discapacitado o b) su milagrosa cura.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections On A Damaged Life*. New York: Verso, 2005.
- Eltit, Damiana y Errázuriz, Paz. Santiago: *El infarto del alma*. Ed. Francisco Zegers, 1994.
- Eltit, Damiana. *Vaca sagrada*. Santiago: Planeta Biblioteca del Sur, 2002.
- Foster, William David. “Love, Passion, Metropolitan Outcasts, and Solidarity at Putaendo: Diamela Eltit and Paz Errázuriz’s *El infarto del alma*.” *Hispanic Issues Online*, Fall 2008. Consultado el 15/4/2010: < http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/foster_eltit.pdf>
- Garza, Cristina Rivera. *Nadie me verá llorar*. Méjico: Tus Quets Editores, 2008.
- Hidalgo, Cid. *El infarto del alma o la filantropía del encierro*. Proyecto FONDECYT 120321, 2002. Consultado el 17/4/2010 < <http://www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/eltit.pdf>>.
- Kanost, Laura. *Pasillos sin luz: Reading the Asylum in Nadie Me Verá Llorar* by Cristina Rivera Garza. *Hispanic Review*. Volume 76, Number 3, Summer 2008.
- Keith, Lois. *Take Up Thy Bed and Walk. Death, Disability and Cure in Classic Fiction for Girls*. London: The Women’s Press, 2001.
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being*. Trans. Alphonso Lingus. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. Pennsylvania: Duquesne University Press, 2005.
- Loss, Jacqueline. “Portaitures of Institutionalization.” *CR: The New Centennial Review* 4.2 (2004) 77-101 Michigan State University Press, 2004.
- Siebers, Tobin. *Disability Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.