

# **DONDE NO HABITE EL OLVIDO**

## **Herencia y transmisión del testimonio en Chile**

**Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)**

**di/segni**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto PRIN 2015: *La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici*, financiado por el Ministerio Italiano para la Educación y la Investigación (MIUR).

© 2017 Laura Scarabelli, Serena Cappellini  
ISBN 978-88-6705-679-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Progetto fotografico di Serena Cappellini

**n°23**

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Ratúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI NOVEMBRE 2017

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Direttore**

Emilia Perassi

### **Comitato scientifico**

Monica Barsi    Francesca Orestano  
Marco Castellari    Carlo Pagetti  
Danilo Manera    Nicoletta Vallorani  
Andrea Meregalli    Raffaella Vassena  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Osipov - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli    Simone Cattaneo  
Sara Sullam    Margherita Quaglia  
Laura Scarabelli  
(coordinatrice)

# Índice

## PRESENTACIÓN

<i>Voces, huellas, testimonios</i> .....	13
LAURA SCARABELLI	

## NUEVAS MIRADAS SOBRE EL TESTIMONIO CHILENO

<i>Formas narrativas del testimonio</i> .....	23
CAROLINA PIZARRO CORTÉS	

<i>Las narraciones de la memoria y el otro: notas sobre la pertinencia de una mirada socio-ética</i> .....	43
SANDRA BEATRIZ NAVARRETE BARRÍA	

<i>Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir</i> .....	61
JOSÉ SANTOS HERCEG	

<i>Testimonio y visualidad: de la visión del ciego a las imágenes del vacío</i> .....	77
JAUME PERIS BLANES	

LOS AVATARES DE LA MEMORIA. TESTIMONIO Y NARRACIÓN

*Narrar lo 'indecible': la construcción retórica en tres novelas testimonio de ex-desaparecidos: Tejas verdes (Hernán Valdés), Decidme cómo es un árbol (Marcos Ana) y 2922 días memoria de un preso de la dictadura (Eduardo Jozami).....* 95

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

*Terapias literarias chilenas: justicia y reparación en La muerte y la doncella de Ariel Dorfman y El desierto de Carlos Franz.....* III

KSENIJA BILBIJA

*Desde el abismo del horror: el lenguaje como represión, perversión y violencia en Muñeca brava de Lucía Guerra y Carne de perra de Fátima Sime.....* 127

LILIANET BRINTRUP

*Memoria y testimonio en Correr el tupido velo (2009) de Pilar Donoso.....* 147

ROSE CORRAL

*Autobiografías y biografías del movimiento feminista chileno.*

*Memorias de una mujer irreverente (1962) de Marta Vergara y*

*Una mujer. Elena Caffarena (1993) de Olga Poblete.....* 155

CLAUDIA BORRI

*Dictadura/postdictadura: las nuevas formas testimoniales de la poesía chilena actual.....* 171

NAÍN NÓMEZ

*Archivos de la memoria: ecología poética en INRI de Raúl Zurita.....* 195

GLADYS ILARREGUI

*Chile: memoria de las voces.....* 211

ISABEL LIPTHAY

DOSIER EL GESTO Y LA VOZ.

PISTAS TESTIMONIALES EN LA OBRA DE DIAMELA ELTIT

*Políticas del cuerpo en la academia, a propósito de Diamela Eltit.....* 219

RUBÍ CARREÑO BOLÍVAR

*Poderes de la mirada: Texto, performance y lector en Lumpérica de Diamela Eltit.....* 227

MARTINA BORTIGNON

<i>Amar al testigo en-posible. El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz</i> .....	239
LAURA SCARABELLI	
<i>Custodia de la presencia en la ausencia. Memoria femenina de la lírica hispánica primitiva en El infarto del alma de Diamela Eltit</i> .....	255
GIULIANA CALABRESE	
<i>En la zona intensa del otro yo misma</i> .....	273
DIAMELA ELTIT	
<i>«El lugar irrecuperable de la escritura».</i>	
<i>Una conversación con Diamela Eltit</i> .....	285

CUSTODIA DE LA PRESENCIA EN LA AUSENCIA.  
MEMORIA FEMENINA DE LA LÍRICA HISPÁNICA PRIMITIVA EN  
*EL INFARTO DEL ALMA* DE DIAMELA ELTIT

Giuliana Calabrese  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Así te veo, rostro casi vivo. Miras  
desde tu mundo lejano y llegas hasta mí.  
Te tengo, nunca huirás, para siempre  
mi prisionero eres, fotografías o amor,  
imagen material o cuerpo ausente.*

Julio Aumente

INTRODUCCIÓN: EL RETORNO A LA ESFERA ORIGINAL

«No / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia» recitan los versos de Alejandra Pizarnik (2001: 398-399), y precisamente de palabras que hacen la ausencia voy a hablar en este trabajo, pero serán a la vez palabras en las que la ausencia adquiere una presencia anímica a través del amor.

Quiero detenerme en un libro que se dilata en territorios en los que se confrontan los límites humanos: pasión, racionalidad y deseo, trabados los tres por los hilos de la memoria. *El infarto del alma*, como bien se sabe, es un espacio privilegiado en el que Diamela Eltit y Paz Errázuriz combinan un lenguaje verbal y uno visual, llevando al lector a una reflexión que se desplaza de fotografías de las parejas de asilados en el hospital psiquiátrico de Pu-taendo a narraciones, testimonios, cartas y fragmentos de ensayo armados por Diamela Eltit. Es un «reportaje sobre el amor desde los márgenes de la cultura oficial del amor» (Edwards Renard 2009: 166).

Desde este margen, nos acoge primero el lenguaje de Diamela Eltit, que

tiende a veces hacia la glosolalia, la condición de la visitación del lenguaje donde ni el hablante poseído puede comprender lo que dice. [...] Como explica Giorgio Agamben: “glosolalia y xenoglosia son los signos de la muerte del lenguaje: representan la salida del lenguaje de su dimensión semántica y su retorno a su esfera original de intención pura de significar (no meramente sonido sino el lenguaje y el pensamiento de la voz sola)” (Kirkpatrick 2009: 63).

Más que en la glosolalia, quiero empezar el discurso centrando mi atención en el «retorno a la esfera original» del que habla Agamben y al eco que este retorno puede encontrar en un libro que conecta, como *El infarto del alma*, la palabra y la imagen y que puede resultar sugestivo para la lectura del texto de Eltit. El estudio al que me refiero es *Poesía y fotografía*, de Yves Bonnefoy. En este libro, como en las palabras de la autora chilena, se entiende perfectamente qué significa ‘hacer experiencia de la poesía’: es el intento de darle cuerpo y aliento a lo que el pensamiento conceptual o la abstracción han quitado singularidad, sentido corporal, deseo y pulsación (Prete 2015: 7). El deber de la poesía, o de la palabra poética, diría yo, sería en este sentido el de liberar las cosas de su significante, es la vuelta a la esfera original postulada por Agamben, como se ha podido leer más arriba.

Ahora bien, dicho de otra forma, la auténtica voluntad poética residiría en una voluntad de recuperación no de un significante sino de un sentido milenario que sigue vivo en una esfera original. Y no se trata de un sentido cualquiera, sino que es, como se verá en las palabras de Bonnefoy, un sentido de amor que le otorga una presencia anímica tanto a un cuerpo ausente, como a un cuerpo que intenta volver a conectarse con la conciencia de sí mismo y de su alma.

Para que el discurso resulte mucho menos oscuro, voy a seguir el mismo recorrido del autor francés, que funda su argumento en la lectura del cuento *Igitur* de Mallarmé. Según la interpretación de Bonnefoy, este cuento sería una «epifanía de la ausencia» (Prete 2015: 10)<sup>1</sup>: Mallarmé ha tenido como la revelación de una ausencia, de un vacío que no se puede verbalizar. Sin embargo, a la oscuridad del pensamiento de Mallarmé, Bonnefoy contrapone el ‘relámpago’ de la palabra —y de la fotografía— que se vuelve a conectar con el sentido milenario y original; la palabra arroja luz porque guarda en una nueva proximidad el vacío que huye de la comprensión: «la respuesta de la palabra al vacío es la custodia de la presencia en la ausencia» (Prete 2015: 14). Dicho de otra forma, se asiste a la creación de un lugar epifánico en el

<sup>1</sup> Cuando no indicado expresamente, la traducción de las citas procedentes de ediciones italianas es mía.

que a la verbalización se contraponen la desarticulación del sujeto: el poeta se entrega, hasta disolverse, a la búsqueda de una irrealidad aferrada en su carácter de inaferrable (cfr. Agamben 1977: 60 y sg.).

Definiendo su «política literaria» como una escritura que «emana desde el indiscutible territorio del deseo y las múltiples complejidades que intervienen en su configuración [...], un camino irreprimible por la letra, que [...] tampoco es controlable» (Eltit 2016: 380), la autora encuentra raíces a las que volver para armar *El infarto del alma* en algunas de las formas de la primitiva lírica hispánica como las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo galaicoportuguesas. Este soporte encontrado «en el tiempo medieval de la lengua» (389), se afirma como la raíz para afirmar una ausencia, como se verá, para representar un resto fantasmal de una vivencia que la racionalidad parece no poder abarcar, sellando por lo tanto el evento testimonial desde sus premisas teóricas y hermenéuticas<sup>2</sup>. Y el sentido recuperado por Diamela precisamente para guardar la presencia en la ausencia es el que retumba en la voz milenaria y original, indefinida y coral del ‘largo lamento’ del que surge la literatura castellana, una búsqueda que lleva a la recuperación de

algo parecido a un canto que se extiende y cruza todo el pabellón, una música ejecutada con el movimiento febril y continuo de la lengua que me hace evocar los sonidos de los Berebere, los nómades del desierto, un desierto que no conozco, de un sonido que retengo de manera vaga desde quizás qué film, desde no sé cuál olvidada grabación (Eltit-Errázuriz 1994)<sup>3</sup>.

#### I. EL ESPACIO LITERARIO DE LAS JARCHAS Y «LA NECESIDAD ATÁVICA DE AMAR»

Es bien sabido que jarchas y cantigas de amigo guardan una estrecha relación entre sí por su tema fundamental: en ellas habla una muchacha que lamenta la ausencia del amado y sus palabras son «fuertemente amorosas, estremecedoras, llenas de encanto y arrebatadoras, cercanas al ardor amoroso» (García Gómez 1962: 44). Mi intención en este trabajo es ofrecer una lectura de *El infarto del alma* desde una perspectiva ibérica; se tratará de un recorrido que empieza por una vuelta a las raíces de la literatura castellana como ejemplo de creación de una heterotopía literaria<sup>4</sup>, animada por una voz anónima femenina que se enfrenta a la desaparición, a la locura y al

<sup>2</sup> «Un otro siempre ausente que le pertenecía solo a la escritura, porque surgía un conjunto de signos que buscaba expresar cómo el amor y sus emociones navegaban locamente intentando encarnarse en las palabras» (Eltit 2016: 388).

<sup>3</sup> En la edición de 1994 (Santiago, Francisco Zegers) falta la numeración de página.

<sup>4</sup> Se utiliza el concepto de heterotopía formulado por Michel Foucault en *Des espaces autres* (1984: 46-49) y en *Dits et écrits* (1994: 752-762).

poder compartiendo un «común y diferido destino» (Eltit-Errázuriz 1994) con todos los sujetos que se mueven alrededor del hospital de Putaendo.

Diamela Eltit (2016: 389-390) explica que quiso encontrar un espacio estético para esos cuerpos asilados en el hospital psiquiátrico que vivían en un espacio alejado de la realidad. Junto a la voluntad estética y política de representar un espacio marginal (cfr. Benisz 2014) y a la recuperación de la lírica primitiva en castellano, se podría individuar también, por consiguiente, un paralelo con el marco social en que dicha lírica primitiva se crea. No hay que olvidar que las jarchas nacen en España del cruce cultural de las comunidades hispánica, árabe y judía, cada una con normas civiles y religiosas que la separaban de las demás; el espacio literario de las jarchas se propone así como el primer intento físico de integración lingüística, religiosa y social de una sociedad híbrida. Sin embargo, se trata de un espacio estético marginal, un espacio literario y social alejado de lo exterior que convierte las jarchas en un instrumento transgresor de la norma social y todo lo contrario a un espacio armónico: es el lugar donde la inmediatez cutánea entre las comunidades produce un diálogo «no entre voces en armonía y mutua reflexión, sino un diálogo lleno de ventriloquismo, fingimiento, intentos de asimilación y ejercicios de poder, en definitiva, puesta en escena de una paranoia de identidad» (Medina 2003: 64; cfr. también Garrido Conte 2012). Se trataría, además, de una «paranoia de identidad» que Americo Castro, cuyas palabras recupera Medina, interpreta como

el espacio donde se incuba la hegemonía: “La convivencia pacífica de las tres castas [cristiana, árabe y judía], trenzada con el latente o manifiesto afán de destruirla, nos sitúa frente al problema clave de la historia auténticamente española”. La identidad es inseguridad y en ese sentido es rigurosamente inseparable de un ejercicio de poder (Medina 1993: 64).

Y sin embargo, por muy conflictivo que sea, un primer diálogo armonioso entre las tres castas, aunque sea a nivel literario, sí se produce; pero la lírica primitiva sigue siendo un espacio alejado de la realidad, un ‘contraespacio’, tanto por el intento de diálogo ya mencionado, como por los temas transgresores, por la voz femenina del sujeto poético y sobre todo por la lengua romance en la que están escritas. Dejando de un lado el hecho de que la lírica femenina, por así llamarla, estaba relegada a un lugar privado (Cohen 2002: 68), se encuentra una especie de definición del contraespacio literario representado por las jarchas en las palabras de Garrido Conte:

estas canciones describen a estas mujeres que cantan en romance como muchachas desenfrenadas, locas de amor, que burlan a quienes intentan guardarlas, que piden besos, vino y esperan

con ansiedad la llegada del amante o lamentan su partida. Una cosa es que existieran estas canciones en forma oral y que se cantaran en algunas fiestas, otra mucho más seria es su codificación, su transcripción en escritura por poetas pertenecientes a las otras dos religiones. Su incorporación a las moaxajas tuvo necesariamente que ofender a la colectividad cristiana. Recordemos otra vez las condenas y censuras a estas canciones diabólicas, amatorias e infames por parte de las autoridades civiles y religiosas cristianas a pesar de que alcanzaron luego gran belleza lírica a manos de los poetas provenzales y gallegos pero ni siquiera estos poetas llegarían a una formulación tan libre, tan intensa, tan erótica y apasionada de los sentimientos amorosos femeninos (2012: 114).

Además, y siempre quedándose en el ámbito metafórico del espacio y a pesar de la discutida autonomía de las jarchas con respecto a las moaxajas en árabe o hebreo que las preceden, hace falta volver a subrayar que el sentido de los versos que componen una jarcha se encuentra en el espacio vacío y dialógico que pone en relación dichos versos romances y moaxaja: «la jarcha es precisamente el punto de in-decisión que no amplía un canon preestablecido sino que constituye su crisis, la fisura que quiebra, no extiende, su delimitación» (Medina 2003: 63).

Se puede notar, por lo tanto, un paralelo con los espacios intersticiales y literarios de Diamela Eltit y que en *El infarto del alma* convergen, a través del hospital, hacia el «lugar común» del amor (Eltit-Errázuriz 1994) como lugar de re-significación. Y no solo de los espacios «del afuera», como diría Foucault y como es el hospital de Putaendo, sino también de los espacios «del adentro», «que tal vez estén visitados por fantasmas» (cfr. Foucault 1984) y que, junto a los espacios físicos propiamente dichos, construyen un dominio heterotópico.

Escasos son, en cambio, los detalles acerca de los personajes femeninos de los textos hispánicos primitivos: más allá de los sentimientos que los animan, no hay información contextual acerca del tiempo o del lugar en los que viven (cfr. Frenk 1975; Zumthor 1954); como consecuencia de eso, «a través de esa carencia, la jarcha ‘solicita’ ser habitada, exhibe su carácter incompleto como llamada a la presencia de un otro o quizá más bien de múltiples otros» (Medina 2003: 60). A partir de la misma naturaleza textual de los versos primitivos, se puede subrayar la necesidad de una presencia ‘otra’ para que tanto la jarcha como sus personajes encuentren su identidad, precisamente a partir del reflejo de sí mismos que la alteridad —fotográfica, además, en el caso de Eltit y Errázuriz— les permite percibir.

A partir de la recuperación del universo de las jarchas y de la subsiguiente creación de un espacio transgresor, político y de construcción de un es-

quema identitario, se puede notar, además, cómo en *El infarto del alma* se instala en dichos espacios una tensión continua «entre optimismo y desesperanza», como diría Mora a propósito de la escritura de la autora chilena (2016a).

La tensión que se experimenta en la lectura, adquiere en este libro la corporeidad de la locura de los asilados del hospital y se percibe, sobre todo, en las secciones tituladas «El infarto del alma».

La locura que se narra en el texto, leída en el contexto actual chileno, podría ser la representación de la sensación que Pilar Calveiro explica a propósito de la búsqueda de sentido en los procesos de reorganización hegemónica de América Latina<sup>5</sup>. Se trata, sin embargo, de una representación que, de nuevo, busca sus raíces en una locura literaria primitiva, ya que el tema de las jarchas y de las cantigas de amigo, como he dicho antes, de forma muy simplificada podría resumirse como el lamento de una muchaha dolida por la ausencia del amado. Pero no se trata de un ‘simple’ dolor desgarrador, sino que este dolor lleva muchas veces a la locura. La locura de amor o el ‘amor loco’ son uno de los grandes temas literarios universales, pero en *El infarto del alma* este tema adquiere un profundo significado político, como se verá más abajo.

De manera muy simple, se podría entender la locura como la ruptura de un orden racional, un cortocircuito debido a la necesidad tanto vital cuanto imposible de entender algo que nos resulta incomprensible. En *El infarto del alma*, la voz femenina que entona el canto de la ausencia debe su locura a la incapacidad de encontrar una respuesta racional a la falta —a la ‘desaparición’ diría yo— de su amado, que de esta manera adquiere el estatus de *phantasmata*<sup>6</sup> (cfr. Agamben 1977), mientras que la no reconocibilidad de la realidad por parte de esta mujer «locamente enamorada» (Solá-Solá 1990: 192) corresponde al rechazo de elaborar una separación que adquiere todos los matices de un luto. En el primero de los textos de las secciones «El infar-

5 «Las transformaciones hegemónicas han cambiado las relaciones de poder y con ellas [...] las representaciones que nos hacemos del mundo. [...] Esto incrementa la ajenidad que se verifica en muchos actos de memoria, y la sensación de locura, de pérdida de sentido —o del sentido— de tratar de comprender con los referentes de sentido actuales» (Calveiro 2006: 380).

6 No voy a centrarme aquí en la relación entre el lenguaje visual y verbal del libro, ya que lo han hecho ya otros estudiosos y de forma mucho más profunda (Forcinito 2006, por ejemplo), pero haría falta subrayar que mientras el *phantasmata* es la presencia literaria —y no tan literaria— a partir de la cual se articula el discurso de *El infarto del alma*, queda en este libro el eco de otra presencia ‘fantasmal’, que, sin embargo, gracias a la lógica territorial marginal desde la que operan Eltit y Errázuriz se exorciza: el *spectrum* que tanto terrorizaba a Barthes y que él mismo denominaba como «algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto» (1982: 39), queda aquí derrotado. Quizás, en una lógica de ‘normalidad’ sí se podrían entender los rostros de los asilados como imágenes de muertos que vuelven al mundo de los que están fuera del hospital, pero aquí «las historias de amor de los internos como formas cotidianas de resistencia a la marginalidad» (Forcinito 2006: 62) prueban, gracias a las fotografías, que los asilados «están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser» (Eltit-Errázuriz 1994).

to del alma», Diamela Eltit escribe algo revelador en este sentido: «Imaginé una muerte digna de tu altura, llegué a pensar que mi propia mano se haría vengativa» (Eltit-Errázuriz 1994). La necesidad de imaginar una muerte es precisamente la denuncia de la insoportabilidad de la ausencia del otro y la derivante falta de elaboración de un luto. Es una confesión, «podría confesar» escribe Diamela poco más abajo: aceptar la muerte sería mucho más llevadero que la ausencia «que impide el encuentro». «La muerte es mi estado, / porque mi estado (es) desesperado. / ¿Qué haré, oh madre mía? / El que me mimaba va a marcharse» se cantaba en una de las jarchas (Solá-Solé 1990: 86).

## 2. VOCES Y CUERPOS DE MUJER

A propósito de las secciones tituladas «El infarto del alma», hay que destacar otra pequeña característica que se podría relacionar con la lírica hispánica primitiva y que, sin embargo, marca una distancia definitiva con respecto a esta última. Cada una de las secciones está encabezada por la apelación al interlocutor «Te escribo» y, si ya la acción de escribir implica la fijación de una distancia, es importante centrarse también en el sujeto que dice ‘te escribo’. Se trata de un sujeto que reivindica su propia voz y el hecho de otorgarle permanencia a través de la escritura no es nada secundario. Si la mayoría de las jarchas y de las cantigas de amigo son entonadas por mujeres pero son fijadas en la escritura por autores presumiblemente masculinos, ahora Diamela está reivindicando la ‘autoridad’ testimonial de la mujer que vive la desesperación de la ausencia. La voz de la mujer, que «se homologa a lo minoritario, a lo oprimido por las estructuras de poder» (Llanos 2009: 110), ahora se territorializa: se aísla en el encierro de su propio deseo desesperado y deformante, volviendo a llevar su voz al espacio literario que desde los albores de la lírica ha expresado el lamento amoroso femenino<sup>7</sup>. Este aislamiento en su psique y en su deseo femenino milenario del que a la vez se hace representante le permite lo que la racionalidad común no le permite: ser entendida. «Mi política literaria emana desde el indiscutible territorio del Deseo y las múltiples complejidades que intervienen en su configuración», recuerdo que escribe Diamela (2016: 380).

7 Además el origen de las jarchas se encontraría, al parecer, en obras cantadas por coros de mujeres: «Muchos investigadores ven en las jarchas reminiscencias de obras líricas o dramáticas antiguas en las cuales se combinan elementos narrativos, dramáticos, líricos y coreográficos [...]. Las jarchas relatan momentos dramáticos climáticos cantados por una solista acompañada por un coro de mujeres. Esas jarchas sobrevivieron en la memoria de las mujeres, mientras que el resto de los textos se perdieron. Tras la conquista musulmana se estableció una convivencia entre mujeres judías, cristianas y musulmanes. Las mujeres de las tres culturas aprendieron unas de otras los poemas tradicionales. Así se explica el lenguaje híbrido de esos textos. Más tarde fueron engarzadas de otros poemas de mayor extensión escritos por varones» (Rosen 1973: 144).

Y precisamente este «indiscutible territorio» del que emana la palabra de Eltit permite dar un paso más también en la interpretación de ‘infarto’ del alma. La acepción médica y la etimología de la palabra pueden ayudar en la lectura de la espléndida construcción casi sinestésica con la que se titula el libro. ‘Infarto’, según su étimo, es «tomado del lat. ĩnfartus, ‘lleno, atiborrado’, participio de *infarcire*, ‘rellenar’» (Corominas-Pascual 1980: 323). Pero ¿qué es lo que ha llenado el alma hasta obstruirla? Sin quitarle importancia al eco de las múltiples posibilidades de interpretación (cfr. Edwards Renard 2009), yo me centraría precisamente en el exceso de deseo, un exceso que no ha encontrado un desahogo en su proyección hacia el ‘otro’ y que ha vuelto con toda su violencia sobre el sujeto mismo, hasta romperlo e impedir su correcto funcionamiento. Sería el mismo «tanto amar» que lleva a la enfermedad en una de las jarchas más conocidas<sup>8</sup>: es como si se otorgara corporeidad al alma porque esta también puede hincharse tanto hasta romperse. Se percibe la misma hinchazón figurativa en otra jarcha mozárabe, en la que el amor no encuentra una salida y se estanca peligrosamente en el corazón: «¿Es posible que sin salir con violencia / [el amor] rompa / mis alegrías y más (me) enferme?» (Solá-Solé 1990: 137). El alma o el corazón se fragmentan destruyendo la identidad del sujeto, pero el alma también puede romperse en el sentido de dejar de funcionar según la norma establecida y supuestamente aceptada, mal funcionamiento que en este caso ha llevado al encerramiento en el manicomio. Sin embargo, si el alma se ha roto significa que existe y esto implica la restitución de la dimensión anímica a unos cuerpos que, por la esencia misma del espacio manicomial, habían sido confinados a sus meras existencias corporales, como bien subraya Foucault: «en rigor de verdad [...] ni siquiera puede decirse: los individuos; digamos, simplemente, cierta distribución de los cuerpos, los gestos, los comportamientos» (2005: 15).

Volviendo a la ruptura debida al exceso de deseo, esta no se produce únicamente en el sujeto femenino que padece la locura de amor, sino que se verifica en todas las figuras «de esas mujeres que perdieron todas las batallas familiares» (Eltit-Errázuriz 1994), incluso la figura materna. En *El infarto del alma*, como voy a explicar a continuación, la figura de la madre puede leerse desde una doble perspectiva: si por un lado la voz materna que se expresa en la sección «El otro, mi otro» es una víctima más del deseo, en las secciones «El infarto del alma» es una de las responsables del primer trauma de ausencia y, sobre todo, una representante más del poder —como en la lírica primitiva. Pero hay que proceder con orden.

Los discursos de Diamela Eltit sobre la figura de la madre constituyen una base tanto simbólica como material en contra de las estructuras mas-

---

8 «¡Tanto amar, tanto amar, / amigo, tanto amar! / ¡Enfermaron unos ojos brillantes / y duelen tan mal!» (Solá-Solé 1990: 59).

culinas —y dictatoriales<sup>9</sup>— que ordenan y regulan el mundo y el deseo femenino (cfr. Green 2007). Como observa Green remitiéndose a las palabras de Bernardita Llanos (2006), las obras de la escritora chilena subrayan vertientes de lo maternal reprimidas por la representación oficial, de manera que resulte contundente el contraste entre el deseo (maternal o femenino en general) y lo que, en cambio, lo cultural y lo social imponen como ‘normalmente’ aceptable, como el embarazo.

Cuando Diamela Eltit crea la imagen de una madre con «dientes afilados de amor» en las secciones «El otro, mi otro» de *El infarto del alma*, está explicando que la figura materna también —como las mujeres de las jarchas y la figura femenina enloquecida por la ausencia del amante— opera a partir de la proyección de una imagen. Lo que a nivel subconsciente se mueve en la dimensión maternal de una mujer es «hacer [...] un ser que [...] será el deseo abstracto de sí» (Eltit-Errázuriz 1994). El niño que crece y vive en la mente de una mujer durante el embarazo es la proyección mental que en términos psicológicos se denomina «niño de la noche»<sup>10</sup>: cuando el niño no ha venido al mundo todavía, la mujer no puede sino imaginarlo y deseárselo de la mejor manera posible («en su interior se reproduzca y se condense la perfección que va a reivindicar», escribe Diamela), pero, cuando el niño nace, la madre lo percibe como ‘otro’ con respecto a sí misma, madre e hijo ya no constituyen un «cuerpo siamés» (Eltit-Errázuriz 1994)<sup>11</sup>. Y, encima, después de pocos años, el niño también se da cuenta de que su madre es ‘otra’ con respecto a él. Lo explica muy bien Roland Barthes y con términos que se conectan perfectamente a este discurso:

A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces ‘normal’: me ajusto a la manera en que ‘todo el mundo’ soporta la partida de una ‘persona querida’; obedezco con eficacia al

9 «The institutions of motherhood and the family were of huge symbolic importance during the periods of dictatorship and redemocratization in Chile. [...] The military *junta* sought to unite the ideological nucleus of the family through the glorification of woman as wife and mother, and thus through the veneration of the essentialist figure of woman as reproducer and nurturer. Indeed Pinochet appealed directly to women shortly after the coup, declaring women to be “la gran defensora y la gran transmisora de los valores espirituales”, and emphasizing the importance for the ongoing reconstruction of Chile of the active participation of women in their maternal role: “la formación de las nuevas generaciones está en las manos de las madres”» (Green 2007: 3-4).

10 «La mujer tiene la tendencia a imaginar al niño como parte de sí misma, en el interior de su cuerpo y de su mente. Alimenta a esta imagen del niño con fantasías mudables, subconscientes en su mayoría, que vuelven a conectarse con su misma infancia y sus sueños de cuando era niña, cuando se imaginaba a un bebé suyo jugando con las muñecas. Es el niño del ensueño, el ‘niño de la noche’, arraigado en el subconsciente femenino que vuelve a aparecer durante el embarazo y, debido a esto, la imaginación es tan mudable e ilimitada» (Vegetti Finzi 2014: 16).

11 Y resuena el eco de la jarcha 37a, «Como si (fuera) un hijito ajeno ya no más te duermes en mi seno» y de su variante 37b, «¡Hijo ajeno / siempre te duermes en mi seno!» (Solá-Solé 1990: 142).

adiestramiento por el cual se me ha dado muy temprano el hábito de estar separado de mi madre —lo que no dejó, sin embargo, de ser doloroso (por no decir enloquecedor). [...] Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces*, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (Barthes 1993: 34-35).

En el hospital de Putaendo, el enfermo que ahora vive por segunda vez un abandono tan desgarrador como el primer alejamiento de la madre, se ‘rei-vindica’ precisamente sobre esta figura, a la vez causa de su primer sufrimiento y ahora símbolo lacaniano del deseo y del poder: la imagen materna «será su siamés o su superior. Su siamés, su enamorado» (Eltit-Errázuriz 1994).

### 2.1. Bifurcaciones y fragmentación

La primera «bifurcación», por lo tanto, el primer trauma de la ausencia se vive a partir de la ruptura de esta visceral conexión entre madre e hijo: se trata de una ausencia percibida a nivel uterino por parte de la madre e imaginaria por parte del hijo y el gran «trabajo amoroso» necesario para cada una de las dos partes en este vínculo vital es «mantener la sobrevivencia de su deseo de amor cuando se enfrenta a los golpes lentos, cansados y precisos que le provoca la temible diferencia [...], [que] termina por resquebrajar el ilusionismo del simbólico cuerpo siamés» (Eltit-Errázuriz 1994).

Procediendo hacia la vertiente materna más represiva, hay que dar otra vuelta atrás hacia la lírica hispánica primitiva y, sobre todo, centrarse en las cantigas de amigo. En estos poemas también, como en las jarchas, una doncella se queja por la ausencia del amado y lo hace, en muchos casos, teniendo a la madre como único componente del auditorio. Lo que más interesa en relación a la obra de Diamela Eltit no es ahora el dolor sufrido por la mujer, sino el papel desempeñado por la figura materna en los antiguos cancioneros:

the mother is in every respect a guardian of paternal order insofar as she upholds the value of virginity in the interests of the traditional family. In those very few compositions where the mother encourages the daughter’s playful seduction, she is still essentially reaffirming the heterosexual paradigm that supports patriarchal order: the mother in *cantigas* is, indeed, the Lacanian m(Other) who writes onto the daughter’s body the discourse of the Law (Ferreira 1993: 6).

Los diferentes ejemplos de figura materna, que en las obras de Eltit pueden «exceder o desmentir la maternidad patriarcal», madre que «se encuentra estrechamente ligada a su relación con el otro (marido, hijos), siempre sujeta al poder que estos vínculos generan» (Llanos 2009: 114), en *El infarto del alma* resume su papel en el deseo lacaniano ya que encierra en sí —y ya que ha vivido con la experiencia del ‘niño de la noche’— la relación con una falta y al mismo tiempo el sometimiento al orden que impide la satisfacción del deseo<sup>12</sup>. La representación de una ausencia, de un deseo que no se puede satisfacer, produce a la vez una excedencia de deseo que querría proyectarse hacia el objeto deseado y que, sin embargo, vuelve sobre sí mismo produciendo un ‘infarto’.

Con estas premisas, es muy comprensible que la desproporción entre deseo y sujeto deseante —que no se siente capacitado para contenerlo y que, de hecho, siente explotar su alma en mil pedazos— genere en el sujeto un discurso delirante. Este discurso, además, encierra en sí un movimiento de vuelta al pasado que rompe el monumento monolítico que se ha quedado estancado en la psique —el *alma* de los griegos— impidiendo su recorrido ‘sano’, y ese mismo movimiento lleva sus fragmentos hacia el presente para arrojarles nueva luz.

En las grietas que entonces se producen entre un fragmento y el otro del alma, se instala Diamela Eltit con su «amor a la palabra»: se le brinda una voz al intersticio producido entre el yo que se subjetiviza y se desubjetiviza. La máscara de la locura da paso entonces a la locura como lucidez; la voz de quien habla llega de un lugar intersticial, un lugar ‘otro’ que por lo tanto se afirma como espacio fuera de las convenciones, extemporáneo, una mutación continua del fuera de juego. La individualidad que habla ‘desde’ sí y no ‘de’ sí, como diría Jenaro Talens, se coloca de esta manera en un lugar que representa la fractura de las convenciones sociales y que, «por consiguiente, subvierte con su misma presencia los códigos que regulan no solo el mundo ‘racional’ sino la manera de instalarse en él» (Talens 1992: 49).

Entonces, «¿[c]uál es el lenguaje de este amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada» (Eltit-Errázuriz 1994). El lenguaje tiene precisamente la forma del fragmento y esta escritura fragmentaria, tanto de *El infarto del alma* como de las jarchas, se afirma como la marca de la falta de solidez del sujeto (cfr. Mora 2015). La escisión del sujeto poético,

<sup>12</sup> Esto se nota en algunos fragmentos del texto, como el titulado *El sueño imposible*, donde la figura materna se superpone a las imágenes de los médicos, que en la lógica hospitalaria detienen el poder. La madre y el padre, que por lo tanto perpetúan juntos la lógica del poder patriarcal, han entregado el «cuerpo político» de la hija a «un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás amada» (Eltit-Errázuriz 1994). A través de una isotopía (relativa al color blanco), el ángel podría leerse como la imagen de un médico o, de todas formas, por medio de la alusión a su ipotética pureza, como el símbolo de un poder racional puro e inamovible que sigue rebajando la falta de racionalidad de la voz que habla, recordándole que no puede ser amada en una oposición desesperante entre alto y bajo.

como en algunos ejemplos de la poesía contemporánea, es el simulacro de la incomunicabilidad entre el sujeto y el sistema y, por lo tanto, el primer paso es «la creación de un espacio donde el yo ha de partir de su escisión; ha de ser consciente de que su desintegración le permite la ventaja de hallar un hueco de comunicación con los demás, materializados en un solo lector antonomástico e imaginario» (Mora 2016b: 235).

En Diamela Eltit, el movimiento deconstructivo, escisionario y después reconstructivo, se propone como un

proyecto de rearticulación del Sujeto de la crisis y el discurso de su nueva representación política. [...] El Sujeto es el objeto herido, una máquina desfuncional que busca su nueva función. Y culmina como un alegato o tratado sobre ese proyecto de resarcimiento, como un metarelato de la desolación (Ortega 2009: 49).

En dicha escritura, el amor

deviene una estética amorosa capaz de reinscribir los fragmentos del lenguaje (“sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada”) y los gestos furtivos de los internos transformados ahora en enamorados. El amor es, entonces, concebido como una estética de transformación capaz de convertir a los enfermos en amantes (Forcinito 2006: 62).

### 3. LA PERSPECTIVA FEMENINA Y HOSPITALARIA DEL AMOR

Antes de terminar este trabajo, creo que hace falta una última consideración precisamente sobre el amor, que, a través de algunas referencias que parecerían lejanas, nos lleva otra vez al mundo lírico de las jarchas y de las cantigas de amigo.

Diamela Eltit declara haberse inspirado en la lectura de *El amor y el occidente* de Rougemont para escribir *El infarto del alma*; en la introducción del libro (de Armanda Guiducci en la edición italiana) se sugiere que la tensión del estudio del autor suizo deriva de una «infelicidad desasosegada» debida a una civilización en la que incluso las formas más ínfimas del sentir están destruyéndose, están «ahondando en un lento naufragio» (Guiducci 2006: 13). La civilización responsable de una visión tan desalentadora es la de la Europa medieval y protestante, época en la que incluso el amor parece tener una vertiente erética. El europeo sería, según el autor, un amor enfermo, cuya enfermedad se habría perpetuado hasta nuestros días<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Agamben recuerda además que la primera vez que algo parecido al amor tal y como lo entenderán y lo describirán los poetas aparece en la cultura occidental lo hace, como una ma-

Además, se nota en las páginas de Rougemont cierto grado de admiración hacia *El otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga. En los intersticios de este último estudio se esconde la intuición de que en el Medioevo se desarrolla por primera vez una idea de amor de base negativa, que acoge en sí la melodía de un deseo frustrado y contenidos éticos (Guiducci 2006: 17). La interioridad protestante de Rougemont le impide el goce completo de la estética del historiador holandés, sin embargo, precisamente su perspectiva protestante sí le permite afirmar que la resistencia a una institucionalización —el catolicismo que se impone sobre todo lo que se consideraba erético, algo así como «el cerco medieval apestado» del que habla Diamela Eltit (1994)— produce formas de sensibilidad diferentes, una sensibilidad ‘otra’ que se deposita en lo «socialmente estirpado» (Guiducci 2006: 18) y que, de una forma u otra, se queda en el subconciente, tanto de una persona como de una civilización. Se trata de lo que Rougemont define «cicatrices mentales» y que encuentran una forma más concreta en una especie de «resistencia erótica y de libertad pagana» (19), una resistencia típica del universo femenino (ibídem). Es un amor, dicho de otra forma, que no encuentra un cauce (y aquí es evidente la relación casi etimológica con el *de-lirium*<sup>14</sup>), pero que sí puede encontrar una voz en la poesía trovadoresca y esta voz expresa un deseo amoroso y torturador hacia un amado ausente (quedémonos, de momento, con la falta de diferencia de género de Rougemont). Dicha ausencia conduce a una invención que garantiza la supervivencia, como afirmaría Eltit: «Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva» (cfr. Eltit-Errázuriz 1994).

Sería interesante, por lo tanto, hacer una distinción literaria del amor dejándose llevar por la sugerencia de Rougemont: el ideal de amor occidental tiene una base negativa porque este amor se alimentaría de su mismo deseo. Para seguir con las referencias a Lacan, se trataría de un amor egóxico: «el deseo del hombre es ver amado a su propio deseo y, para Rougemont, esto no es sino el símbolo de una enfermedad» (Guiducci 2006: 27). Queándose en el ámbito puramente estético, podría surgir una reflexión sobre el hecho de que las voces literarias que, de manera subconsciente, expresan dicho deseo egóxico son por la mayoría voces de personajes masculinos<sup>15</sup>: «el germen de la enfermedad se encuentra en el *Roman de Tristan*, ya que Tristán en realidad no ama a Isolda, otro ser humano, sino que ama el hecho de amar, ama a su propio amor —tanto es así que, en cierto momento,

---

nifestación patológica, en los apartados acerca de las enfermedades cerebrales en los tratados de medicina del siglo IX (1977: 136).

14 «Tomado del lat. *delirare*, ‘apartarse del surco’, ‘delirar, desvariar’, derivado de *lira*, ‘surco’» (Corominas-Pascual 1980: 440).

15 El emblema a partir del cual Rougemont empieza su estudio es Tristán, que no puede poseer a la mujer del rey Marco de Cornualles.

Tristán puede sustituir a Isolda la Blonda con Isolda de las Manos Blancas» (Guiducci 2006: 27). El punto neurálgico del estudio de Rougemont es, por lo tanto, un deseo estructurado desde una perspectiva masculina que, sin embargo, no toma en consideración el hecho de que antes de la poesía trovadoresca había otras formas poéticas que le daban voz a una desgarradora imposibilidad de amor y esa voz era femenina. Y esa voz encontraba constancia en la univocidad y no intercambiabilidad del objeto amado y aliento en el interminable dolor de la ausencia amorosa:

Una conclusión que puede ineresarnos a propósito del discurso de Rougemont que ha llegado hasta nuestros días es el hecho de que, considerando todas las incidencias actuales —tradición, costumbres, educación...—, existe una profunda diferencia entre la estructura psíquica femenina y la masculina. Esta última tendría una estructura construida sobre la clara contraposición entre el yo y los demás, el yo y el mundo. Los límites son bien definidos; la identidad personal, entendida como el yo en contraposición a los demás, es muy evidente. [...] La psique femenina, en cambio, parece no tener en este sentido límites tan bien claros: el sentido de identidad personal parece llevar en sí todas las relaciones que la mujer (como hija, mujer y madre) posee en base a su papel *con* los demás. La psique femenina parece ser solo la suma de sus relaciones *con* (Guiducci 2006: 29).

La mujer, como el espacio de *El infarto del alma*, es ‘hospitalaria’, casi en el sentido etimológico del término, como explica Scarabelli:

la ambigüedad del término ‘hospes’, que describe simultáneamente al individuo que se encuentra hospedado y al anfitrión que recibe, nos revela que en la tradición latina el encuentro con el ‘otro’, el ‘extranjero’ no implica la puesta en escena de un rígido esquema de asimilación, control o rechazo, sino todo lo contrario. La relación con el ‘otro’ se caracteriza por un específico ritual de intercambio y de donación, que implica un proceso de apertura y aceptación de la alteridad (Scarabelli 2015: 982).

La lectura del libro de Rougemont podría por lo tanto haber suscitado (o reforzado) en Diamela Eltit una perspectiva femenina del amor y van a resultar sugerentes, desde esta perspectiva, las palabras de Rubí Carreño, que lee «la obra de Eltit como escritura de mujeres [...] y no como un cuerpo indiferenciado e intercambiable en el invisible serrallo de Occidente» (2009: 14). En el nuevo orden del desamparo chileno, «una nueva mujer», escribe Rodrigo Cánovas, «debía imponer su verdad» (2009: 26). Es una nueva

mujer que habla reforzando el coro de voces femeninas de los albores de la literatura castellana, un coro de voces que sintetiza «la oralidad popular, la sexualidad con nombre de mujer, la íntima necesidad de también doblegar y rebelarse» (Cánovas 2009: 27)<sup>16</sup>.

## Bibliografía

- Agamben G., 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Barthes R., 1982, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- , 1993, *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Benisz C. D., 2014, *Un albergue para las esquivas de la razón. Sobre «El infarto del alma» de Diamela Eltit y Paz Errázuriz*, «Hápax» 7: 91-114.
- Bonnefoy Y., 2015, *Poesía e fotografía*, Milán, O barra O Edizioni.
- Calveiro P., 2006, *Los usos políticos de la memoria*, en G. Caetano (ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, Clacso: 359-382.
- Cánovas R., 2009, *Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 25-32.
- Carreño R., 2009, ¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada pasafronteras, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 13-21.
- Corominas J.-Pascual J.A., 1980, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Obra completa*, Madrid, Gredos.
- Edwards Renard J., 2009, *Diamela Eltit o el infarto del texto*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main/Iberoamericana/Vervuert: 165-172.
- Eltit D.-Errázuriz P., 1994, *El infarto del alma*, Santiago, Francisco Zegers.
- Eltit D., 1999, *Mujer, frontera y delito*, «Revista de Estudios Hispánicos» 33. 2: 227-236.
- , 2016, *En la zona intensa del otro yo misma*, en *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte, política*, Barcelona, Seix Barral: 377-392.
- Ferreira A.P., 1993, *Telling woman what she wants. The Cantigas d'amigo as strategies of containment*, «Modern Humanities Research Association» 9: 23-38.
- Forcinito A., 2006, *Voz, escritura e imagen. Arte y testimonio en «El infarto del alma»*,

<sup>16</sup> Quiero agradecer a Laura Scarabelli por su lectura atenta, por sus preciosas sugerencias y sobre todo por haberme iniciado a la obra de Diamela Eltit.

- «Hispanófila» 148: 59-72.
- Foucault M., 1984, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», 5: 46-49.
- , 1994, *Dits et écrits*, D. Defert-F. Edward (eds.), París, Gallimard, vol. IV: 752-762.
- , 2005, *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal.
- Frenk M., 1975, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México.
- García Gómez E., 1962, *Estudio del «Dar at-tiraz», preceptiva egipcia de la muwassaha*, «Al-Ándalus» 27: 21-104.
- Garrido Conte R., 2012, *La transgresión en las jarchas romances*, «Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras» 40: 97-118.
- Green M., 2007, *Diamela Eltit. Reading the mother*, Londres, Tamesis.
- Guiducci A., 2006, *Introduzione*, en de Rougemont D., *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR.
- Kirkpatrick G., 2009, *La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 61-73.
- Llanos B., 2006, *Letras y proclamas. La estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio/Denison University.
- , 2009, *Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 109-116.
- Medina A., 2003, *La jarcha, paradigma teórico. El origen como hibridación*, «Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies» 7: 59-66.
- Menocal M.R., 1994, *Shards of Love*, Durham, Duke University Press.
- Mora V.L., 2015, *Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica*, «Cuadernos hispanoamericanos» 783: 91-103.
- , 2016a, *La violencia textual y el trauma post-histórico en Diamela Eltit*, 26/02/2016, <http://vicenteluismora.blogspot.it/2016/02/la-violencia-textual-y-el-trauma-post.html> (última consulta: 28/02/2017).
- , 2016b, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega J., 2009, *El polisistema narrativo de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main/Iberoamericana/Vervuert: 49-59.
- Pizarnik A., 2001, *Poesía completa*, en Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen.
- Prete A., 2015, *Su poesía e fotografia, o la custodia della presenza*, en Y. Bonnefoy, *Poesía e fotografia*, Milán, O barra O Edizioni: 7-15.
- Rosen T., 1977, *Poesía de vanguardia en la Edad Media (sobre la Poética de la Poesía Estrófica)*, «Ahshav» 25-28: 141-155.
- Scarabelli L., 2015, «Impuesto a la carne» de Diamela Eltit. *El cuerpo-testigo y el contagio de lo común*, «Kamchatka» 6: 973-988.

- Solá-Solé J.M., 1990, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus.
- Talens J., 1992, *De poesía y su(b)versión. Reflexiones desde la escritura denotada 'Leopoldo María Panero'*, en Panero L.M., *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1999)*, Madrid, Cátedra: 9-62.
- Vegetti Finzi S., 2014, *A piccoli passi*, Milano, Mondadori.
- Zumthor P., 1954, *Au berceau du Lyrisme européen*, «Cahiers du Sud» 326: 3-30.