

La construcción estética de la imagen en la performance *Zonas de dolor* de Diamela Eltit¹

The Aesthetic Construction of the Image in Diamela Eltit's Performance *Zonas de dolor*

Mónica Barrientos

Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago. Santiago, Chile.
monica.barrientos@usach.cl

Resumen

Este trabajo analiza la acción de arte *Zonas de dolor* de Diamela Eltit, que consiste en video-performance, realizados en la década de los ochenta, durante la dictadura chilena en lugares marginales. Veremos de qué forma el espacio marginal y el cuerpo herido de la protagonista producen subjetividades que resisten políticamente el contexto de extrema violencia, y cómo los espectadores se emancipan activamente para conformar una comunidad desagregada que orgullosamente se sostiene en la marginalidad.

Palabras clave: Diamela Eltit, espacio, marginalidad, corporalidad, comunidad.

Abstract

This paper analyzes the art action titled *Zonas de dolor* by Diamela Eltit, produced in the eighties. These video-performances were set up in marginal locations during the Chilean dictatorship. We will analyze how the marginal space and the hurt body of the protagonist produce subjectivities that exercise political resistance in the context of extreme violence and how the spectators emancipate themselves actively to create a disaggregated community which stands proudly at the margins.

Keywords: Diamela Eltit, Space, Marginality, Corporality, Community.

¹ Este proyecto forma parte de la investigación postdoctoral POSTDOC_DICYT, 031651JA, Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación, Universidad de Santiago de Chile.

Como espectáculo, asumida en la vida,
en la concreción de un pensamiento,
más allá de los textos o de mis propias palabras,
de cualquier verbalización posible,
me abro al público permanentemente,
desde el público que yo misma constituyo.
Diamela Eltit, “Socavada de sed”

La obra de Diamela Eltit abarca una amplia gama de producciones que han sido, principalmente, definidas como “narrativa”, y publicadas bajo el rótulo de “novelas”. Si bien en ellas podemos encontrar características propias de este género –una situación narrativa, un espacio ficcional y un “héroe problemático”, entre otras– en este análisis veremos que los personajes de su obra tienen como denominador común su carácter performativo: no solo se insertan en la representación de un espectáculo o en el plano narrativo, sino también exhiben un discurso que se excede del lenguaje para llevarlo al plano corporal en escenarios de la periferia. De ese modo, los personajes, por medio de una *performance*, muestran orgullosamente las heridas autoinferidas en el proceso de subjetivación donde la búsqueda de algún punto de fuga desde el cuerpo y el texto hace que se tornen fragmentados y abyectos.

La finalidad de este artículo es analizar las acciones de arte de Diamela Eltit conocidas como *Zonas de dolor*, realizadas en diferentes barrios marginales durante la década de los ochenta en Chile. La hipótesis es que, en estas acciones, el cuerpo se convierte en un espacio crítico que hace de la puesta en escena y la exhibición de cuerpos heridos, una postura no solo artística, sino también política debido a que el soporte principal de estas acciones es el cuerpo situado en la periferia de Santiago durante la dictadura. Tal puesta en escena tensiona dos significantes: la herida y el acto voluntario de provocarla. De ese modo se produce un quiebre en la mirada hacia el cuerpo dolorido, sacándolo de la pasividad y otorgándole agencia para conformar una comunidad desagregada. Pero, ¿de qué forma se configura esta herida intencional en relación al arte, la política y la vida? El objetivo, entonces, es salir del concepto de victimización que generalmente se le ha otorgado a esta acción de arte. Más bien se trata de proponer una nueva perspectiva desde la acción, que conlleva no solo al acto de exhibición, sino que abre la posibilidad de sacar al espectador de la pasividad que clásicamente lo ha definido.

Este análisis abordará la relación del arte, la vida y la política, en vínculo con la noción de espectador emancipado de Jacques Rancière, teorías de Alan Badiou acerca de la justicia del cuerpo y la víctima como espectáculo y, finalmente, el concepto de comunidad inoperante y la idea de “ser singular/plural” de Jean-Luc Nancy.

Arte y vida: una nueva sensibilidad

El concepto de arte y sus aproximaciones siempre han sido tema de debate entre los críticos, sobre todo en relación a su percepción en el período de la llamada postmodernidad y el contexto de la globalización, donde prima un individualismo exacerbado y un espectador consumidor de imágenes. Para Sergio Rojas existe una relación entre el tiempo y el agotamiento del arte, debido a que exhibe sus propios materiales de representación. Este agotamiento pone en cuestión el predominio del sujeto sobre la experiencia, ya que las variantes políticas y económicas se multiplican y varían en los diferentes lugares. Es por ello que la aproximación que Jacques Rancière elabora sobre el arte es fundamental para ingresar al análisis de *Zonas de dolor*: posibilita una nueva forma de identificar la relación entre arte, vida y política. En este sentido, la acción de arte de Eltit consiste en la intervención de un espacio colectivo por medio de micro-eventos dirigidos a reunir colectividades y renovar otras formas de lazos sociales perdidos después del golpe.

Según Rancière no existe una separación entre estética y política, más bien son espacios que configuran lo común: donde se organiza la percepción de un mundo, las relaciones de experiencia y sus diferentes interpretaciones. La estética es, por ello, la configuración del espacio político de nuestro lugar en la sociedad y las formas en que lo público y lo privado se distribuyen. Este punto es fundamental en su argumentación, ya que el régimen estético de visibilidad no se identifica con las maneras de hacer, sino con “un modo de ser sensible propio de los productos de arte” (*El reparto* 24), es decir, el modo de ser de sus objetos. Dicho régimen hace estallar los límites de la representación mimética que no se inicia con una ruptura artística, sino como una reinterpretación de lo que hace o de quién hace arte (28). Se trata principalmente de una noción de experiencia donde los actos estéticos producen nuevas formas de sentir o configurar subjetividades políticas con “una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías” (*El reparto* 29) que, a su vez, conforman otra forma de comunidad, diferente al concepto clásico con que se la ha definido.

Las políticas actuales tienen como propósito crear afinidades entre los componentes de una comunidad. Por ello, el concepto de consenso ha sido tan debatido en los últimos años. Para Rancière, el consenso busca una comunidad saturada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político. De allí que la “modernidad consensual” sea un término criticado por el filósofo, pues muestra cómo los modos de legitimación se forman y se expresan en una sociedad. Una de las objeciones hacia la idea de lo consensual radica en que no permite que la figura política del desplazado aparezca en el escenario constituyéndose como “los remanentes de consenso, testigos de la ‘ruptura social’ de que son víctimas aquellos a los que la modernidad consensual deja al margen” (*Sobre políticas* 60).² Con “remanentes sociales” se refiere a aquellas figuras

2 Para Rancière (el “orden consensual” ha provocado que la política sea solo una negociación donde el acuerdo esconde a los individuos excluidos de este diálogo y sus demandas, por lo tanto, no son escuchadas. Esta distorsión

que se encuentran al margen del sistema de globalización y modernización, haciendo que la relación de los sujetos con esos códigos se produzca “alterando los parámetros habituales de percepción y comprensión del mundo” (57). Es decir, donde el arte se convierte en vida y la vida se convierte en arte por medio de una experiencia estética que promete la construcción de un “estar-en-común” –en el sentido de Jean-Luc Nancy que veremos más adelante–, a partir de elementos básicos de la vida cotidiana, como los simples objetos que pueden convertirse en signos de nuestra historia o también objetos artísticos que lo hacen en tanto mercancías para el consumo.

Tales “remanentes sociales” han sido analizados desde una perspectiva paternalista de protección, cuidado y/o lástima. Sin embargo, para Alan Badiou esta víctima debe dejar de ser un espectáculo de consumo y “pasar del estado de víctima al estado de alguien que está de pie” (25), lo que implica evitar la mirada de sufrimiento victimizada de los marginales por medio de un acto estético. El cuerpo sufriente y lacerado no solo es un cuerpo que ha sido violentado, sino que ese daño se produce porque es un cuerpo que porta una idea. El daño que se provoca al cuerpo físico es, además, una fractura a la idea que contiene y define a ese cuerpo. De allí que los personajes que intervienen en *Zonas de dolor* se mantengan de pie: las heridas abiertas les permiten exponer esa idea y no fracturarla, a pesar del daño corporal al que se encuentran sometidos. Para Badiou esto sería un acto de justicia porque ellos portan –en la conciencia de la subordinación– las herramientas que les permiten crear una grieta en ese sistema hegemónico que intenta marginalizarlos. Por ello, el compromiso político de la obra de Eltit –que representa esta lucha contra lo que Badiou llama “la esclavitud moderna”–, estriba en la representación de un cuerpo que no es un cuerpo consumido ni miserablemente pasivo, sino un cuerpo que porta una idea. Es, por esta razón, que proponemos analizar *Zonas de dolor* desde es “estar de pie” de Badiou en tanto posición política para romper con la mirada victimizadora que los dejaría inactivos. Se trata de cambiar la mirada sobre esos cuerpos marginales hacia un cuerpo creador, con ideas, y no a la víctima esclavizada por el sufrimiento como objeto de consumo.

Dentro de las posibles manifestaciones de creación y arte, el video es uno de los más controversiales dada su relación con las vanguardias y por su condición de soporte de las nuevas tecnologías desarrolladas durante la posmodernidad. Para Carlos Ossa, la superación de la cámara oscura en tanto modelo de observación forma parte de “un proceso de modernización que debía sustituir un régimen óptico por uno escópico” (27)³ donde la organización de la mirada cambia a partir de la variedad de canales,

de la política es llamada “policía” porque supone una configuración de lo sensible con identidades fijas construidas previamente, por lo tanto, corresponde al consenso de las colectividades, la distribución y legitimación de los lugares y funciones. Cfr. Rancière, *El Desacuerdo. Política y filosofía* (35-60).

3 Para José Luis Brea el régimen escópico es cultural, ya que está sometido a construcción, historicidad y culturalidad: “*el ver no es neutro* ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico*” (66).

distensiones y experimentaciones centradas en el carácter subjetivo del espectador que unen imagen, tiempo y cuerpo. Jonathan Crary afirma que estos tres elementos son primordiales en la relación del cine con la política, afirmando que “[e]l cuerpo, que había sido el término neutral o invisible de la visión, era ahora el espesor del que se extrajo el conocimiento sobre el observador” (194). El cuerpo, por lo tanto, se transforma en un elemento crucial en esta nueva organización de la mirada, debido a que se presenta como energía simbólica de resistencia contra el desgaste y pérdida de claridad de la imagen.

El video, como elemento más particular que el cine, no estuvo ajeno a este movimiento y se vio determinado por diversos factores: la creatividad con los nuevos medios, la multidisciplina de las artes y el compromiso político. En cuanto creación artística, el video, es sinónimo de experimentación, resistencia y rechaza lo masivo y lo cotidiano de la cultura televisiva. El video es esencialmente imagen: puede faltar el sonido, pero la imagen es su práctica comunicativa principal basada en el movimiento. Para Habich y Carrillo, el video se caracteriza por su acercamiento a la cotidianidad a través de una relación directa, sin mediación escénica, presentada en diferentes formatos con una construcción narrativa de fragmentos y dispersión para producir una “concepción de no narración, de simple expresión de hechos, sentimientos o intenciones” (87). Para ello el video utiliza una serie de elementos técnicos que configuran una estética visual poco común, construida desde las fisuras de los diferentes formatos. Las técnicas pueden ser variadas: diversas formas de montaje, juegos con el tiempo/espacio, sobreimpresiones, tomas, distorsión de la imagen, entre otras. De allí que, para Sergio Roncallo en el video procesual, la relación con el observador sale de su tiempo real e ingresa en el tiempo del video para interactuar en la obra: “el video es procesual aun cuando su presentación final de limite al *tape*, pues a partir de esa misma condición flujo obliga al sujeto-observador a leer desde la subjetividad y a emprender una labor interactiva que lo obliga a inmiscuirse en la obra” (147). En el video-arte, de este modo, el significante se aleja del significado, la temporalidad es alterada perdiendo su linealidad, transmitiendo la idea de descentramiento y crisis de la subjetividad.

En el caso de *Zonas*, el uso del video en relación a la acción de arte demuestra una estética que precariza el documento histórico al exponer de manera reflexiva –por medio del uso del montaje, la yuxtaposición de imágenes y el collage de sonidos– la naturaleza construida de la narrativa y la verdad histórica. El video combina la performance original con las fotografías tomadas de diferentes sitios y momentos, alterando el tiempo real de la acción de arte a través del proceso de edición. De ese modo, deja fuera muchos fragmentos de la acción de arte original, como fue la interacción del personaje (Eltit) con la audiencia y el sonido de fondo no sincronizado con la imagen.⁴

4 Desafortunadamente no tenemos acceso a estos videos sin editar. Agradezco a Diamela Eltit por facilitarme el material para esta investigación.

Zonas de dolor o el hacerse en las periferias

El CADA (Colectivo de Acción de Arte) fue una de las primeras asociaciones de arte en Chile que comienzan a experimentar con nuevas tecnologías. Por esto Eltit y Rosenfeld escogen el formato de video para elaborar esta acción de arte. Su experiencia con el video no es nueva, ya que habían realizado otros trabajos en contextos más íntimos, similares a *Zonas* y diferente al carácter mediático de irrupción social del CADA (Ay, Sudamérica, No+, entre otros).⁵ Sobre la Escena de Avanzada y, del CADA, podemos encontrar un extenso estado de la cuestión.⁶ Sin embargo, sobre *Zonas de dolor*, solo existen algunos estudios. Por un lado, el de Richard en *Márgenes e Instituciones*, donde le otorga una pequeña mención en el capítulo “Las retóricas del cuerpo” en conjunto con el trabajo de Raúl Zurita, llamándos a ambos “contenidos concretos del dolor” dado que reconoce en esos trabajos “una práctica abnegatoria de identidad que apunta a la comunidad nacional como substrato mítico” (82) basado en una subjetividad sacrificial que apela al dolor en tanto acercamiento entre lo individual y lo colectivo, recuperando la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios. Por otro lado, Robert Neustadt rescata este trabajo elaborando una lectura desde *Lumpérica* para leer desde allí los referentes de “Maipú”. Sobre eso señala: “It is crucial to interpret Eltit performatively –to read not only what she “says” but what her work “does” ((*Con)fusing Sign* 119), por medio de la técnica del *mise en abyme*. Por su parte, Mara Polgovsky analiza el video *Zonas de dolor* interrogando el gesto del sacrificio como “dissident Christian tradition of mysticism and its posible rendering into a practice of parody” (518).

Antes de ingresar al análisis es necesario explicar brevemente la puesta en escena de Eltit. *Zonas de dolor* es, como dijimos anteriormente, un trabajo más personal e íntimo, con una duración aproximada de tres a cinco minutos, donde confluyen fotografía y música. Fue grabado por Lotty Rosenfeld y editado por la misma Diamela Eltit, quien se defiende de las críticas de la época por medio de una circular llamada “La función del video”, en el cual las artistas afirman el uso del desperdicio como forma de circulación de pertenencias y en la readecuación de los cuerpos: “De este concepto partimos, para trabajar la edición incorporando la fotografía, el cine traspasado a video, cintas profesionales y caseras. Todo ello confluyendo en una sola pieza

5 Dentro de la Escena de Avanzada se encuentra el grupo CADA que nace en 1979 y finaliza en 1985. Estaba integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Bacells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, junto al apoyo de muchos otros artistas, videastas, fotógrafos, organizaciones sociales, comunidades de barrio. Las acciones del CADA tenían como objetivo irrumpir en la cotidianidad de un momento histórico dominado por el terror y la vigilancia. Reunían arte y vida dentro de una acción política, incluyendo la participación directa de algunos pobladores, a veces como receptores y otros actores.

6 Sin lugar a dudas que Nelly Richard con *Márgenes e Instituciones* y Robert Neustadt con *CADA día: a creación de un arte social* marcaron el inicio de los estudios de estas acciones de arte. Actualmente tenemos los trabajos de César Zamorano con la tesis *Revista de Crítica Cultural: Pensando (en) la transición* y Tomás Peters *Cartografía de una puesta en escena. De la enunciación de un concepto a su inscripción en los relatos: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del arte chileno*.

de video. Pero además haciendo cada una de sus partes transitorias, susceptibles de reaparecer como parte de un nuevo video y así” (Neustadt, *CADA día s/n*).⁷ El video, por lo tanto, cumple dos funciones, por un lado, actúa como registro de “una situación de arte efectuada en y sobre la realidad” (Neustadt, *CADA día s/n*) que no intenta documentar, sino construir: por lo que “una totalidad (video-obra) pasa a ser fragmento de otra obra no solo como cita, sino como presente del presente de ese trabajo” (s/n). Esta afirmación es muy importante para analizar las *Zonas de dolor*, ya que estamos frente a fragmentos de videos de montaje artesanal que exponen, precisamente, la fragmentación, uno de los hilos conductores de toda la obra de Diamela Eltit. Con *Zonas de dolor* se inicia la apuesta crítica, teórica y estética que la autora desarrollará en adelante en torno a la exhibición de esa dimensión de la realidad que no desea ser mimética, sino creativa. Por lo tanto, estamos frente a una acción de arte en dos niveles: la acción misma en la calle y la elaboración del video como fragmento de una obra.

En *Zonas de dolor I*, también conocida como “Maipú”, fue una performance realizada en 1980 donde Eltit recorre prostíbulos de barrios marginales mientras lee “De su proyecto de olvido”, fragmento de su primera novela *Lumpérica*, que en ese entonces estaba en proceso de escritura.⁸ *Zona de dolor II* es del año 1982 y fue llamada “Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago”, también conocida como “El beso”. En dicha performance Eltit besa a un mendigo en la calle. Entonces, ¿de qué forma las heridas autoinferidas y la pose en estas acciones de arte contribuyen al proceso de formación de una subjetividad que se resiste políticamente?

Si bien el contexto de dictadura es importante, *Zonas de dolor* excede ese momento para cuestionar no solo a la dictadura en Chile, sino también al consumo de los cuerpos en sociedad capitalista. Es lo que Mark Seltzer llamó *Wound Culture* para referirse a la fascinación pública por los cuerpos desgarrados donde el colectivo se une alrededor del shock, el trauma y la herida (3). Por tanto, en esta cultura de la herida, la noción de sociabilidad está ligada a la excitación que produce la rasgadura de los cuerpos en tanto exposición individual en un espectáculo público. La interrogación se dirige, entonces, a la relación entre dolor y lenguaje, la herida, el cuerpo textual y la estética de la marginalidad como una posición política de “hacerse en las periferias”.

En el análisis de esta acción de arte, las nociones de cuerpo, desde la perspectiva de Michel Foucault, son importantes. Para el pensador francés el cuerpo y el poder conforman una dupla inseparable: “el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo” (104), es decir, el dominio de la conciencia del cuerpo no ha sido adquirido sino por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder. De ese modo, el poder penetra en los cuerpos individuales modelándolos y

7 Véase a Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, sección documentos/iconografía/prensa. También en las entrevistas con Leonidas Morales donde explica el trabajo de edición.

8 Los videos los podemos encontrar en el sitio web de Hemispheric Institute de la Universidad de Nueva York. Para este capítulo se utilizaron las versiones originales que Diamela Eltit, quien muy amablemente me facilitó para este trabajo.

normalizándolos, formando un cuerpo social por medio de todos los componentes que existen en el juego del poder. Para Foucault no existe nada más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder, ya que el cuerpo su primer efecto y su primer blanco. Sin embargo, frente a esta disputa por su regulación, el cuerpo no se mantiene inactivo, más bien elabora diferentes contra-efectos para producir fisuras y fugas a este poder normativo. Si la sexualidad se ha convertido en un espacio de análisis, observación, medición, vigilancia y control, aparece al mismo tiempo –y por los mismos motivos– la intensificación de los deseos de cada persona sobre su propio cuerpo. Así, la normalización del cuerpo y sus deseos trae como consecuencia un desbordamiento de esos mismos canales que se habían concertado para la regulación. La posibilidad de resistencia y la capacidad que tiene el cuerpo de afectar y ser afectado –más allá de lo meramente biológico–, es un factor importante para entender el cuerpo performático y autoflagelado de *Zonas de dolor*. En esta misma línea, Judith Butler agrega que la gestión en la población, así como produce cuerpos productivos y regulados, también produce vidas residuales sin protección. En la obra de Eltit aparecen, precisamente, dichos cuerpos residuales: vagabundos, prostitutas, trabajadores sometidos, que poseen en común el daño y la precariedad de sus vidas. Sin embargo, es en esas condiciones donde se encuentra su potencia y su capacidad de afectar: no son solo víctimas pasivas o “afectadas” de un poder disciplinario o regulador, ellos mismos portan –dentro de su propia vulnerabilidad– la capacidad de vulnerar a otros. De esta forma, el carácter meramente biológico del cuerpo, es potenciado por su capacidad, es decir, su agenciamiento desde donde los cuerpos son afectados, pero también tienen la capacidad de afectar. Por lo tanto, la afección refiere a la suma de procesos, fuerzas, poderes y expresiones de cambio que producen modificaciones o transformaciones en el cuerpo afectado. Precisamente lo que observamos en *Zonas de dolor* son rostros afectados, marginales dentro de un espacio residual que encuadra el paisaje derruido, a la vez que la concentración de sus rostros, la cooperación entre ellos y el lenguaje visual neobarroco no da cabida a la victimización.

Hemos sostenido previamente que los personajes eltitianos son performativo, pero ¿qué significa exactamente esto? ¿Podemos afirmar que son “personajes” o “actores”? A diferencia de la teoría clásica de los géneros literarios planteada por Aristóteles –donde el concepto de *mimesis* define a los “personajes” en tanto seres ficticios, una *mimesis* producto de la creación que relaciona al personaje con los seres humanos y sus cualidades, tanto físicas como psicológicas–, Greimas presenta otra visión desde el modelo actancial que, a mi juicio, se relaciona más con los personajes de la obra de Eltit. El autor supera el concepto de personaje para hablar de actantes o “fuerzas actuantes” –ubicadas en la estructura profunda de la narrativa– para señalar un rol dado –humano, animal u objeto–, que ya no se presenta en forma individual, sino que puede ser también colectivo. Lo más relevante de ello es que el actante consiste en un elemento sintáctico que realiza una acción y que puede ser un actor, es decir, identificarse con el personaje, dado que pertenece al mundo de la representación

semántica y de la *mimesis*, aunque no es necesariamente humano. Este elemento sintáctico es definido como “[e]l lugar de convergencia y el vertimiento de los dos componentes, sintáctico y semántico [que] debe ser portador de un rol actancial y de un rol temático” (28), ampliando así el concepto de personaje y actor. Por tanto, los “actores” o “representates” en esta obra de Eltit pueden analizarse desde esta dimensión sintáctica, tal como lo afirma la propia autora: “Yo siempre he pensado literariamente el teatro de la letra y el texto como escenario. Me interesa la noción de escena como eje narrativo y el cuerpo: su huella, sus huesos, su discurso, como un material primordial para movilizar ficciones” (Cortés).

Considerando la noción de actante, es preciso abordar el concepto de performance dada su complejidad. Este concepto abarca una serie de términos como *happening*, *live art*, acción de arte, *body art*, entre otros, y por eso contienen una dimensión de ambigüedad. Sin embargo, se reconoce transversalmente que su elemento primordial es el comportamiento en vivo surgido en cualquier lugar o cualquier momento. Diana Taylor entiende el *performance* como una acción que “va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente ‘real’” (9), es decir, no se limita a la repetición de una realidad, sino que “incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición” (*Performance* 17).

Las acciones de arte que realizó el CADA durante la dictadura contienen dicho componente político creador. Sin embargo, *Zonas de dolor* fue mucho más allá: problematizó la relación entre personaje y autor, como se refleja en el siguiente fragmento, ya que profundiza con mayor intencionalidad la división entre actor/personaje, actor/espectador, sujeto de enunciación/sujeto del enunciado: la actriz o “performancera” es también la autora que se identifica con el personaje L. Iluminada de su obra *Lumpérica*:

Su cintura es a la mía gemela en su existencia.

Su cintura es un punto definitivo de abandono [...]

Su cintura ¡ay su cintura! Es gemela a la mía en la transparencia al alma [...]

Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.

Su alma es ser L'Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit/sábanas blancas/cadáver.

Su alma es a la mía gemela (90).

La distancia entre autora, personaje y narradora es grado cero, está completamente anulada. De ese modo, la acción de arte se convierte en texto que provoca, que actúa en sí mismo y que tiene al cuerpo como su materia prima. El cuerpo de Diamela Eltit (quien representa), de L. Iluminada (el personaje encarnado) de L. Iluminada (personaje de la obra escrita) y Diamela Eltit (personaje invocado y autor implícito) rompen precisamente con las distancias entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado de ambas obras. Diana Taylor también destaca que una performance “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque

lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogma” (7). Es este punto de quiebre, esta exacerbación de las voces, actores y personajes que mezclan y confunden acción de arte y texto, lo que produce el acto político. Uno que surge no como dogma, sino como desafío y ruptura que, restando propiamente la acción, nos deja lo sensible a esta nueva mirada. Lo poético de esta acción de arte provoca una hendidura en esa puesta en escena a través de aquella distancia necesaria de la que nos habla Rancière, que permite que el espectador emancipado se convierta en un sujeto activo.⁹ Es en este punto donde se encuentra la parodia en la construcción estética de la escena: sus rostros no producen lástima, más bien indignación frente a una injusticia que da pie a esa emancipación que Rancière propone para el espectador. Aquí, mirar es también actuar, ya que, al eliminar la mediación, el espectador se transforma en actor y el escenario se traslada a la calle. La performance, por lo tanto, se hace en el cuerpo que es su primera herramienta.

El video *Zonas de dolor I* está compuesto por lecturas en dos lugares diferentes que mantiene un formato similar. El primer video contiene tres momentos.¹⁰ El primero se inicia con una fotografía en primer plano de Eltit en colores, similar a la que aparece en *Lumpérica*.

Esta fotografía (fig.1) muestra un *mise en abyme*, uno de los recursos recurrentes de la obra de Eltit: la piel inscrita como texto. El primer momento del video se inicia con una pausa en la voz, mientras la cámara se centra en las manos con un plano de detalle, tras lo cual se da comienzo a la lectura “De su proyecto de olvido”. En esta secuencia, la voz de L. Iluminada se encarna en Eltit por medio de una relación especular con el personaje de *Lumpérica* que en el video se centra en diferentes partes del cuerpo, destacando algún aspecto que se relaciona con la belleza de su singularidad, el entorno de la plaza y el placer:¹¹

Sus dedos de los pies son a los míos gemelos en la hundida sobre el césped, en esa decoración a color en que el placer se manifiesta embozado. [...] Las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas en su ocultamiento y en la resistencia, que aminorada por el césped, únicamente allí permite el roce diferido con la tierra. [...] Dilucidando el abandono, sus ojos son a los míos el sostenimiento de los pálidos que cruzan la plaza y que cuando ya no necesiten de sus ojos gemelos, conducirán a los suyos particulares hasta el mismo irreversible fracaso (*Lumpérica* 87-8).

9 El sentido común de la categoría de espectador contiene una carga negativa, ya que se le relaciona con la pasividad o falta de acción. Por ello Rancière retoma el concepto de espectador y tuerce el binomio mirar/saber, actividad/pasividad, donde el “espectador emancipado” es aquel que cuestiona estas operaciones que pertenecen a la estructura de dominación: “El espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares” (*El espectador* 19).

10 Hubo otras lecturas en lugares diferentes, pero el video rescata disponible en el sitio de Hemispheric Institute solo cuenta con estos dos momentos.

11 El fragmento del video es más extenso que el capítulo del libro porque hay párrafos que no se incluyeron en la obra escrita. He comparado todas las ediciones de *Lumpérica*, desde la primera edición hasta la última del año 2008, y no han existido cambios.

FIGURA 1



Zonas de Dolor I. Fotografía que aparece al inicio del video. Posteriormente se incluye en blanco y negro en *Lumpérica*.

Mientras continúa la lectura, la cámara –que siempre está en movimiento– elabora un contraste entre los observadores/oyentes, quienes están atentos a la lectura y al personaje que lee (Eltit) apasionadamente sentada en una silla roja. Este proceso de inscripción corporal demuestra la transformación del cuerpo en un texto literario que puede ser interpretado: Eltit en tanto mujer y texto, lee frente a la cámara un fragmento de *Lumpérica* en diferentes ocasiones como un trabajo en progreso que no se agota. Estamos, por lo tanto, ante un texto en proceso de escritura, inacabado.

Posteriormente, la cámara se mueve hacia el cuerpo mostrando las manos y luego los pies con los cortes, deteniendo el movimiento para crear una pose. Con ello aparece una estética neobarroca que difumina los límites del arte desde el cuerpo a la página, desde el discurso a la imagen. Es decir, un recurso barroco tal como lo entiende Sergio Rojas: proliferación del significante, textualización consciente que va más allá de lo narrativo, la importancia del cuerpo y la violencia a la cual se

FIGURA 2



Zonas de dolor I. Inicio del video, la cámara fija su lente en detalles del cuerpo de la protagonista.

encuentra sometido por los procesos de subjetivación, junto con la ironía o parodia como negatividad del sentido.¹²

Si *Lumpérica* narra el proceso de conformación de la obra por medio de un discurso que se abre con la fotografía en el capítulo “Ensayo General”, en *Zonas* nos encontramos con una obra donde el carácter visual predomina por sobre el lenguaje escrito. El video comienza con la fotografía de Eltit. y luego expone fragmentos de sus manos y pies cortados. De algún modo, la imagen nos otorga la visibilidad de sus obras, pero además la invitación a ver no solo aquello que se expone, sino que también lo que se esconde. Para Jean-Luc Nancy, la imagen da forma a algún fondo, a alguna presencia referida donde nada es presente: “la imagen separa, difiere, desea una presencia de esta procedencia del fondo según la cual, en el fondo, toda forma puede ser retenida o huida, originariamente escatológica, informe tanto como informable” (“La imagen” 11). Por lo tanto, la imagen es el efecto de un deseo: la

12 Para Rojas, el término neobarroco es una forma de resistencia crítica a la idea de posmodernidad que entiende las obras de arte como entretención y que anuncia el fin de la cultura moderna o de la cultura a secas. Se trata de leer el presente como neobarroco, es decir, “dar al presente (contra el vértigo de la pura actualidad) una densidad cultural” (226) donde el neobarroco permite resistir, poniendo atención a los procesos de formación de identidades en una operación consciente de las poses estéticas y políticas.

FIGURA 3

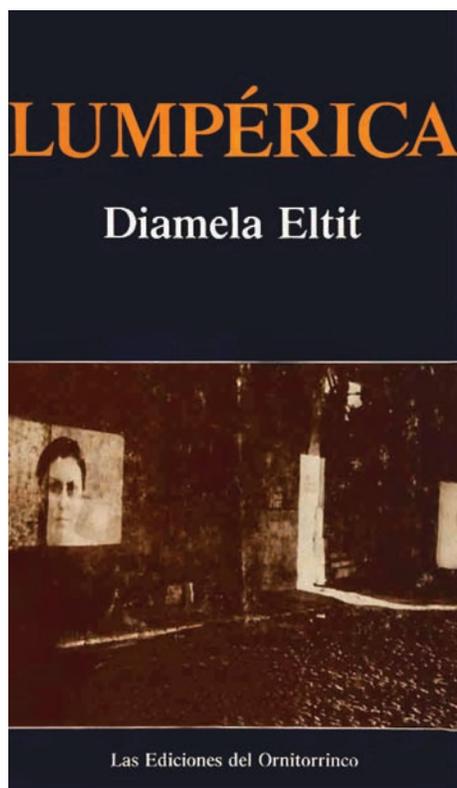


Zonas de dolor I. Proyección del rostro de la protagonista en las paredes del barrio.

apertura que está unida al placer no como tensión, sino como alivio. La puesta en escena de *Zonas* se abre con la imagen de la protagonista sentada en lo que puede ser una escalinata o la acera. La imagen se centra en el rostro y, luego, lentamente baja hacia sus pies descalzos. Lo que vemos no es el dolor provocado por las heridas, sino una imagen provocativa por el uso de la luz y sombra en su rostro. El fondo oculto trae la fragmentación reflejada en los cortes de sus manos y pies, pero sin perder el horizonte de la totalidad de su propuesta estética y política. El juego de claroscuro también aparece en la escena siguiente: una proyección de la cara del personaje sobre las paredes externas del lugar donde se realiza esta acción de arte.

El contraste de la luz en estas dos secuencias provoca una conmoción en el observador. Este juego de luz y sombra pretende iluminar algo que no habíamos visto antes: la fealdad de la periferia permanece en el fondo, no con la intención de ocultar la pobreza, sino de iluminarla para volverla una belleza marginal. Lo oscuro es el fondo del escenario donde, como lectores/observadores, debemos distinguir lo que existe hacia fuera. Es lo que Nancy llama “la resonancia de las formas” (“La imagen” 13), las cuales emergen como una especie de vibración que resuena en el silencio de esa noche oscura reivindicada por la imagen. La relación metatextual de esta representación de la representación, también provoca un reverso: el manuscrito de *Lumpérica*, es decir, la novela en proceso de gestación, aparece en la acción de arte (con audio y video), y, a la inversa, en la edición original de la obra donde ve-

FIGURA 4



Portada *Lumpérica*.
Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

mos la proyección en la portada de la novela (fig. 4). Esto produce una doble crítica: mientras las imágenes de los cortes se convierten en escritura de una representación “ficcional”, la autoflagelación de la autora, la novela y el video provocan una crítica social, política y del lenguaje.

Entonces, lo que observamos no es la imagen como representación –es decir, la pobreza y la carencia–, sino una resonancia que se ha movido hacia fuera junto con la cámara y que me “con-mueve” como espectador. Dicha conmoción resulta del placer que ese movimiento produce en el momento de la observación cuando el fondo surge y se disemina en diferentes formas y zonas, provocando el “ruido de fondo”. La cámara siempre está en movimiento. Inicia el recorrido con una vista panorámica del prostíbulo en la noche para hacer ingreso al interior del recinto, mientras en el fondo escuchamos la voz de Eltit recitando un extracto de lo que podría ser “La apología de Sócrates” ya que habla sobre las acusaciones de pervertir y depravar a los jóvenes. El siguiente momento es “la limpieza de la acera”. Mientras la voz de fondo continúa la lectura, la cámara sale hacia la calle y Eltit comienza a limpiar la acera durante mientras unos pocos transeúntes se cruzan al fondo.

FIGURA 5



Zonas de dolor I.
La limpieza de la acera.

Existen dos elementos importantes en la escena: el claroscuro –como soporte de profundidad que hace surgir el ruido señalado anteriormente– y el movimiento de la cámara. Deleuze nos habla de “la imagen movimiento” para referirse a este a partir de la traslación en tanto sucesión de cortes móviles que nos remiten al cambio cualitativo como expresión de una totalidad que nunca llega. De allí que “el corte-móvil” sea un punto de intersección entre movilidades donde “el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un corte móvil de la duración” (26). Tal corte móvil de la imagen ya está anunciado al inicio del video por medio de los meta-cortes del personaje de Eltit en las fotos a través del *mise en abyme* que hablamos previamente, con lo cual la imagen del cuerpo encarna la idea de fragmentación y residuo. Siguiendo los conceptos de Deleuze y Guattari, esta noción fragmentada del cuerpo es interpretada como una máquina deseante donde todo el tejido político y social de los individuos se elabora basándose en operaciones de identidades esquizofrénicas y rizomáticas de movilidad: el cuerpo registra miserias y neurosis por medio de los colores vibrantes de un formato experimental. Por eso,

a *Zonas de dolor* no habría que entenderla dentro del encuadre de la imagen, sino del movimiento que hace desencuadrar sus zonas: la inclusión de la fotografía con los cortes, el montaje del video en las paredes, la voz extremadamente aguda de la protagonista, la limpieza de la acera en la noche silenciosa que contrasta con la voz de fondo, consisten en elementos que contienen los cortes imperceptibles, coincidentes con la imagen siempre en movimiento, la cual deja entrever lo escondido de la escena a través de los mismos cortes que se exhiben en los brazos.

Allí están nuevamente los pálidos, aquellos que permanecen en las periferias de la ciudad oyendo la voz aguda de Eltit, contrastante con ese silencio respetuoso. El trabajo cotidiano del prostíbulo ha sido trastocado por una acción de arte que los sacará, por un instante, de esa cotidianidad normalizada que es el uso comercial de sus cuerpos. El cuerpo que plantea Eltit es personal, pero es el mismo de aquéllos que la observan, que tienen uñas, dedos, manos, ojos, cintura, como anuncia el fragmento de *Lumpérica*, por lo tanto, son gemelos en esa conformación. De allí se desprende el lazo entre arte y vida, donde la comunidad se hace imagen originando un suceso perturbador.

La Comunidad desagregada

Si la imagen es movimiento, quisiera hacer una “inversión de escena” de este mismo video. En *Zonas de dolor II*, vemos otra lectura del mismo fragmento, pero con algunos cambios que generan una nueva óptica de aquello que se encontraba fuera del encuadre en el video anterior. El ojo de la cámara se centra ahora en el público habitante de dichos espacios marginales poniéndoles rostro en un primer plano, y haciendo un *travelling* de cada uno, mientras Eltit lee y de fondo escuchamos la canción *The Cold Song* de Klaus Nomi.¹³ En este video lo central es un público: podemos ver sus rostros, gestos y risas, conformando espectadores activos que interactúan entre sí, incluso un niño se cruza en el encuadre de la cámara para sentarse en las faldas de un hombre que gesticula hacerlo callar. La cámara solo se acerca a Eltit a través de un ángulo superior inclinado para exhibir su cabeza agachada mientras lee. En el segundo momento del video, aparece el lavado de la acera, pero –a diferencia del video anterior donde Eltit se encontraba sola en la calle de noche– ahora no hay silencio, sino que escuchamos las conversaciones de los espectadores que preguntan, hablan y garabatean entre sí, preocupados si es que el video consume mucha electricidad. Ya no están los espectadores pálidos de *Lumpérica* que escuchan respetuosos la lectura, ahora más bien son los marginados, quienes se comunican por medio de un lenguaje vulgar atentos a los

13 En una entrevista Eltit relata que la selección de todas las canciones las hizo con Rosenfeld, y que eran muy conocidas en la década de los ochenta.

FIGURA 6



Zonas de dolor II. Segundo encuentro con los pobladores y visitantes del prostíbulo.

detalles cotidianos fundamentales en su vida diaria. De ahí que la apuesta estética de esta obra sea la conformación de una especie de comunidad del disenso, o sea, una comunidad que pueda reunir a los excluidos que habitan los márgenes.

El concepto de comunidad ha sido abordado desde diferentes perspectivas que van desde la sustancia invisible que reunía a los seres humanos para la socialización, hasta una idea más moderna, menos sustancial y con carácter jurídico, donde “vivir juntos” implica un contrato simbólico para compartir las características propias de un grupo. La comunidad, entonces, ha sido entendida en tanto una unidad cerrada, construida sobre un discurso que afirma lo común y traza una finalidad hacia dónde dirigirse. Para Benedict Anderson, la nación sería una “comunidad imaginada” con un ideal proyectado en el que se cruzan diferentes factores,¹⁴ y la cual se ha comprendido a partir de la separación del yo con los “otros”, una separación, exclusión y negación del otro para reafirmar una identidad fija de lo uno (o el “yo”).

Sin embargo, Jean Luc-Nancy reformula esta idea y entiende la comunidad como un “estar-en-común”, es decir, ser parte desde diferentes individualidades: “La

14 Anderson parte de un concepto de nación de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23) para analizar diferentes factores que la construyen, como la lengua, el origen, la religión.

comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro: la comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los mí-mismos [...] sino aquel de los yoes, que son siempre otros (o bien no son nada)” (*La Comunidad* 38). Entonces, la “comunidad” es un “estar-en-común” sin un valor dado en sí por una característica en común que los une, no es algo deseado o perdido, porque la mera existencia solo puede ser “compartida”, de lo contrario, no hay existencia. Se trata de entender la comunidad no bajo una esencia –pueblo, nación, patria– sino a partir del estar-en-común con otro, donde la revalorización constante de esa misma relación no es un valor primigenio, sino dada por el hecho de compartir un espacio en común. La propuesta de Nancy, entonces, apunta a torcer la idea de comunidad en tanto jerarquización de clase –donde “el pobre” es una víctima– y eliminar la cosificación de los llamados “marginales”.

Es por esto que en *Zonas* la singularidad dada por el contraste entre la lectora (Eltit) y el público se produce por medio de lo que Nancy denomina “ser singular plural”, es decir, cuando el “ser” tiene sentido se está en una relación con un “otro” para crear un “nosotros” que no se identifican con algo en común. Es probable que la lectora no sepa de los problemas cotidianos de la gente, como tampoco la gente entienda qué se está leyendo, pero en ese momento de congregación, este “nosotros” forma una comunidad que es singularmente plural o pluralmente singular: “Ser singular plural quiere decir: la esencia del ser es, y solo es, como co-esencia” (Nancy *Ser singular* 46). Se trata de pensarnos en modo distinto a lo que se entiende por sujeto clásico, es decir, a través de la repartición de ese lugar común por medio de la cercanía de los cuerpos. El video muestra precisamente dichas singularidades en común, sin un fin teleológico: comparten lo común mientras se desarrolla la lectura, provocando una fisura en la cotidianidad. Por esto, volvemos nuevamente a la idea de comunidad, y a pensarla como performatividad de su existencia, como la (ex) posición de su existencia:

(La existencia) es “la mera posición” de la cosa. Allí el ser no es ni la sustancia ni la causa de la cosa, sino que es un ser-la-cosa donde el verbo “ser” posee el valor transitivo de un “poner”, pero donde “poner” no pone sobre otra cosa (ni en virtud de otra cosa) que sobre (y en virtud de) el estar-ahí, el estar-arrojado, entregado, abandonado, ofrecido, de la existencia. (El ahí no es un suelo para la existencia, sino que su tener-lugar, su llegada, su venida, vale decir, también su diferencia, su retirada, su exceso, su excripción) (*La Comunidad* 141).

De este modo, la comunidad formada en el momento de la lectura es una inoperante, desobrada, desagregada que expone y exhibe un cuerpo para realizar la experiencia de lo común en ese espacio momentáneo que es el prostíbulo. Al fondo del video se escucha la misma voz que lee el fragmento en los videos anteriores. Luego aparece nuevamente la foto de Eltit con las heridas en las manos. La diferencia se produce por el contraste con la música donde Klaus Nomi, reemplazada por la balada de una

FIGURA 7

*Zonas de dolor III*. “El Beso”.

cantante que provoca un quiebre paródico en el montaje de la escena y nos lleva a pensar el folletín despechado de las novelas rosas.¹⁵

La performatividad de la exposición como parodia se puede observar en *Zonas de dolor III* –también conocida como “El beso” (1982)–, video corto que comienza con la presentación de los actores, Eltit y un vagabundo desconocido. Nuevamente nos encontramos con espacios y personajes que habitan los márgenes de la ciudad, pero que se reúnen para tener un breve encuentro erótico, marcado por la tensión sexual y la diferencia social entre ellos.

Ambos personajes conscientemente elaboran la performance de besarse frente a la cámara, lo que al principio parece un poco tímido y vergonzoso. La siguiente escena, muestra el beso en un primer plano, para luego hacer un *zoom* hacia la cara del vagabundo donde termina el video. En este video observamos el uso de la parodia en diferentes niveles. El primero –y más visible– es la parodia del beso hollywoodense: ya no encontramos a dos personajes con perfiles cinematográficos, sino que a un vagabundo cojo y mal vestido que contrasta con una mujer bella y bien vestida. Esta escena final del beso posee la misma toma clásica que del cine donde se sella el amor

15 Es imposible no pensar en la parodia entre la letra de la canción *The Song Cold*: “What Power art thou / Who from below / Hast made me rise / Unwillingly and slow / From beds of everlasting snow” con el tono agudo de la cantante que grita: “Él me mintió / él me dijo que me amaba / y no era verdad / el me mintió”.

de una pareja al cierre de una pieza, conforme con el final esperado. Sin embargo, este beso produce un quiebre –un golpe a la mirada del espectador-consumidor de este tipo de escenas– porque hacia el final, el vagabundo restriega su boca contra la mujer y ella se retira. No hay final feliz. Entonces, ¿qué proponen estas imágenes? El quiebre con la realidad ficcional se produce, precisamente, en ese “final feliz” parodiado en forma grotesca. El personaje masculino no tiene las cualidades estereotipadas de un galán, y el espacio en que se desarrolla la escena tampoco se ajusta al romanticismo propio de las escenas de amor de consumo masivo. El espectador se inquieta, ya que el resultado acostumbrado falla, a pesar de la efímera unión que intentan los personajes. Rancière afirma que, justamente, este tipo de escenas son las logran sacar al espectador de su pasividad:

El poder común de los espectadores no reside en la calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe [...] Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a a otro/a. Esa capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones (*El espectador* 23).

El siguiente nivel es la superposición de los espacios y fotografías de *Zonas I* con *Zonas III* –mantenida por el hilo conductor de la lectura aguda del fragmento de *Lumpérica*– por lo que ambas escenas convergen en la formación de una escena hollywoodense parodiada. Los “ruidos” de fondo– o el sonido que se producen desde el primer video con la voz aguda de la lectora como voz principal– se van perdiendo en el segundo video al mezclarse con la música de Nomi y la conversación llena de improperios de los espectadores que llegan a una mezcla casi inaudible de la voz de la lectora, que a su vez, se va perdiendo, poco a poco, por la voz aguda de la cantante. Así, la voz enunciativa que predomina en el primer video se difumina hasta perderse en el beso callejero con un vagabundo. Este final tiene la estructura de palimpsesto: es una mezcla de diferentes montajes y fotografías que se arman y desarman para conformar esta acción de arte cuya base es el fragmento, el residuo y el espacio marginal, en tanto soporte escénico.

En suma, en las performances de Diamela Eltit, el cuerpo herido representa además la mutilación del texto mimético. Se produce, por lo tanto, una parodia a la estética de Hollywood para reafirmar el poder del cuerpo que resiste y se reescribe en esa resistencia. El cuerpo, las heridas y la parodia conforman un diálogo dinámico y activo entre el espectador, quien se ha liberado de su pasividad, y el actor que lo invita a la escena. La audiencia se encuentra alrededor del personaje, formando un círculo cuya línea separa, pero, al mismo tiempo, une y atrae a más espectadores a participar de esta acción. Esto es lo que propone *Zonas de dolor* al producir un corte –los mismos que presenta Eltit– en el espacio que separa a los actores de los espectadores. El teatro es llevado a la calle, a la casa, al prostíbulo, sin la mediación del drama clásico,

provocando en la mirada del espectador lo que Rancière propone para “enseñar a los espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (*El espectador* 15). Una práctica que no recae en la creación de una comunidad en sí, sino en la transformación de la vida en arte, como afirma la propia Eltit: “Mis mejores ‘performances’ las he realizado en los espacios comunes, a través de gestos primarios o de complejas elaboraciones; como una caminata o el pestañeo perfecto, la levantada de una de mis manos, en la cruzada de mis piernas” (“Socavada de sed” 6). Se trata de producir una energía para la acción, fuera de la lógica de transmisión de un saber donde el sujeto –que es singular plural– traduce lo que observa para unirlo a su experiencia intelectual de vida, asemejándose a los otros, aunque se perciban diferentes. *Zonas de dolor*, entonces, convierte al espectador en actor dentro su propio entorno. Hace que esos cuerpos, portadores de una idea, se conviertan en un cuerpo político, porque son parte de la vida. Son cuerpos para la política –como lugar de apertura y creatividad–, ya que pudimos ver sus rostros, sus risas y sus placeres como actores y espectadores “en una práctica que nadie podrá desmentir por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida: mi cabeza” (6).

Referencias

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Badiou, Alan. “La idea de justicia”. *Justicia, filosofía y literatura*. Ed. Silvana Carozzi. Rosario: Homo Sapiens, 2007. 19-37. Impreso.
- Brea, José Luis. *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007. Impreso.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Cortés, Adriana. “La palabra teatral de Diamela Eltit”. *La Jornada Semanal* 932, 2013. <<http://www.jornada.unam.mx/2013/01/13/sem-adriana.html>>. Fecha de ingreso: 4 de junio de 2016. Web.
- Crary, Jonathan. *Suspensión de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta, 1983. Impreso.
- . “Socavada de sed”. *Ruptura* 1982. 6. Impreso.
- , y Lotty Rosenfeld. “Diamela Eltit: Zonas de dolor”. *Hemispheric Institute*, 1980. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>>. Fecha de ingreso: 20 de noviembre de 2014. Web.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Impreso.

- Greimas, Algirdas y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990. Impreso.
- Habich, Gabriela y Jairo Carrillo. "Post-video: una forma de posmodernidad". *Signo y Pensamiento* 4 (1994): 83-92. Impreso.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La Comunidad Inoperante*. Ed. Juan Manuel Garrido. Santiago, Chile: LOM, 2000. Impreso.
- . "La imagen: Mímesis & Méthesis". *Escritura e imagen* 2 (2006): 7-22. Impreso.
- . *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006. Impreso.
- Neustadt, Robert. *CADA día: La creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- . *(Con)fusing Sign and Postmodern Position. Spanish American Performance, Experimental Writing and Critique of Political Confusion*. New York: Garland Publishing, 1999. Impreso.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y Comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Polgovsky, Mara. "Zona de Dolor: Body and Mysticism in Diamela Eltit's Video-Performance Art". *Journal of Latin American Cultural Studies* 21.4 (2012): 517-33. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996. Impreso.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- . *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago de Chile: LOM, 2009. Impreso.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007. Impreso.
- Rojas, Sergio. *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010. Impreso.
- Roncallo, Sergio. "El video (arte) o el grado Lego de la imagen". *Signo y Pensamiento* xxiv.47 (2005): 135-49. Impreso.
- Seltzer, Mark. "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere". *October* 80 (1997): 3-26. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: 2012. Impreso.

Recibido: 16 de junio 2016

Aceptado: 23 de noviembre 2016