

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Conjuros contra la locura: el alienista y el infarto del alma**

Martha Chávez Negrete

**2014**



## CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Martha María Chávez Negrete, autora de la tesis intitulada *Conjuros contra la locura: El alienista y El infarto del alma*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. ....

Firma: .....

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA

CONJUROS CONTRA LA LOCURA: *EL ALIENISTA Y EL INFARTO DEL ALMA*

MARTHA CHÁVEZ NEGRETE

2014

TUTOR: FERNANDO BALSECA

QUITO

## Resumen

La construcción del espacio en *El alienista* (1882) y *El infarto del alma* (1994) sugiere una fluidez transversal a los contrastes evidentes entre ambos libros. El cuento largo de Machado de Assis –irónico, desde su modernidad, respecto a las promesas de la Ilustración– y el testimonio/fotoensayo de Diamela Eltit y Paz Errázuriz –fragmentario e inquisidor de las homogeneizaciones reconfortantes de su fin de siglo–, narran la locura a través de una inmersión en espacios dúctiles. Tanto el orden colonial que pretende clasificarla como las exclusiones de una modernidad que convive con patrones unívocos de lo bello o deseable, adscriben un espacio a la locura. Sin embargo, surgen intersticios –desde lo arquitectónico y más allá de ello– que trastocan la noción de esta. El lector se inserta en un flujo de movimientos/interpretaciones y es incitado a participar de una actitud lúdica capaz de conjurar la locura. Las piezas de juego son innumerables –pasillos, nombres, viajes, sueños, ventanas, héroes, rincones– pero los resultados no se pueden clasificar como los objetos de estudio de la ciencia ilustrada. Tampoco medir como lo hacen las fórmulas de prestigio contemporáneas. Sólo está la libertad de jugar.

*Lo que cuenta son las pequeñas diferencias; las “ideas generales” no significan nada. ¡Viva Stendhal y los pequeños detalles! El milímetro crea la diferencia.*

Henri Cartier-Bresson

*And it is this timeless world of myth,  
forming the common content of modern literature,  
which finds its appropriate esthetic expression in spatial form.*

Joseph Frank

# Contenido

## Introducción / 7

### 1. Capítulo primero

**Dentro y fuera de ruta: Itaguaí, Putaendo, Rio de Janeiro y Santiago / 11**

### 2. Capítulo segundo

**Confinamiento y peregrinación / 22**

2.1. Confines, rincones y pasillos / 25

2.1.1. Los confines de casas y Casas / 25

2.1.2. La ruta de los rincones / 33

2.1.3. Pasillos del fin del mundo / 42

2.2. La aventura del más allá y la niebla / 46

2.2.1. Flujo o lúcido / 46

2.2.2. El más allá de Juana / 54

2.2.3. El camino de la niebla / 61

### 3. Capítulo tercero

**La encrucijada de las puertas giratorias / 76**

3.1. Los pasos del conjuro / 80

3.1.2. Inventarios de muerte / 88

3.1.3. El señor de los juegos / 92

**Conclusiones/100**

**Bibliografía / 103**

## Introducción

Confrontar dos textos literarios dispares sin sujetarse a marcos contextuales y/o de género implica el riesgo de aparentar convicción radical respecto a la autonomía intocable de la literatura en relación a la *realidad*. Sin embargo, examinar la historia de la crítica literaria lleva a la ineludible observación de que jamás ha existido consenso sobre cómo delimitar lo que implica una postura útil, ética y/o esclarecedora frente a tal categoría. Qué criterios deben manejarse ante una muestra de ese tránsito histórico: desde la literatura comprometida hasta la surrealista; lo posmoderno, poscolonial y demás intentos de aclarar sentidos con prefijos o, lo fluido de los rostros de la otredad. ¿Surgiría acaso un eje común capaz de salvaguardar la *realidad* al acercarse a un objeto de estudio literario?

Si todos los lentes de aproximación crítica han provocado en su momento debate y construido sentidos más allá de su vigencia indiscutible, sería impertinente descalificar un acto de lectura por estar desprovisto de un marco referencial sólido, por dejarlo apenas insinuado y dar preeminencia a su propia dinámica. Cabe precisar que esto no significa asumir una postura restringida sino más bien leer con la libertad de cualquiera de ellas; al fin y al cabo, todas estarían implicadas en los actos de lectura más cándidos que, sin embargo, las ignoran. Significa leer bajo el amparo gastado de lo democrático; hoy tal vez estaría más a tono hablar de *lo plural* aunque, con seguridad, tampoco sería suficiente.

Mi confrontación de *El alienista* y *El infarto del alma* no está guiada por una metodología que exponga con nitidez el lugar desde donde hablan los textos. Abogo más bien por la utilidad de que la exposición de este *caso de lectura* coexista con las frontales indagaciones sociopolíticas de cualesquiera otros trabajos. Creo tanto en la

discusión que parte del lugar donde se inserta un texto literario como en la que lo despoja del peso de tal referente; creo en la *posibilidad* --tanto en su viabilidad como en la reflexión que puede suscitar—de ese despojo. No parecería infundado cuestionar esta validez en la lectura comparada del nítido contexto de cultura colonial que expone la prosa de *El alienista* —escrita pocos años antes del fin del Imperio de Brasil— y el reclamo de *El infarto del alma* a un Chile de Transición que selecciona sus ciudadanos protagonistas de la modernidad. Sin embargo, mi lectura propone crear vínculos intertextuales partiendo del espacio y el potencial lúdico de su plasticidad.

Hacer caso omiso a marcos contextuales sugiere la interrogante de por qué estos y no cualesquiera otros textos dispares. La selección inicial sólo puede ligarse a una reacción carente de metodología proveniente de mi individualidad lectora. La primera motivación para este trabajo fue la simple aprehensión de un movimiento: la lectura de *El infarto del alma*, libro del siglo XX —híbrido, fragmentado, de lenguaje a ratos hermético—, evocó la de *El alienista*, texto del siglo XIX, de prosa narrativa directa e irónica, pero la conexión no se dio por la obvia semejanza de que existen locos en ambos textos, sino por la forma como transitan su espacio; fue una inmersión en lo móvil, en el espacio dúctil compartido por la locura de ambos libros. En un segundo momento, al sopesar la decisión sobre el objeto de estudio, concluí que su pertinencia —y la de cualquier otra opción, sin necesidad de jurar fidelidad eterna a teorías literarias que conlleven lo azaroso— radicaba precisamente en la desemejanza de los libros en cuestión. Esta disparidad constituiría la condición óptima desde donde argumentar la validez de un *caso de lectura*. Me propuse indagar cómo se provocaba —más allá de tal disimilitud— la aprehensión de una ductilidad transversal a los textos.

Tanto *El alienista* como *El infarto del alma* poseen una construcción espacial que me permitió el delineamiento de rutas —a momentos impredecibles o etiquetables como

antojadizas– generadoras de interrogantes que bien se pueden incrustar en la *realidad* de la locura.

En el primer capítulo –“Dentro y fuera de ruta: Itaguaí, Putaendo, Rio de Janeiro y Santiago”– pretendo mostrar cómo se presenta el espacio de la locura en ambos libros y anticipar la ductilidad que insinúa. Parto de la existencia de elementos arquitectónicos representativos: la calculada simetría de la Casa Verde –manicomio de Itaguaí descrito en *El alienista*– y el desfase que en *El infarto del alma* constituyen la fachada moderna e imponente del hospital psiquiátrico de Putaendo y el paisaje de cerros que la rodea. Este punto de partida tangible, plantea lo que está dentro o fuera de lugar como rasgo atribuible a los textos respectivos, capaz de distinguirlos a través de connotaciones no alejadas de su inserción histórica. Sin embargo, mi propósito final es que constituya una referencia de lo que se coloca de cierta forma para luego, desde acercamientos que aúnan lo literal y simbólico, remitir a la evidencia de lo opuesto, a la conformación de espacialidades que, lejos de mantenerse paralelas, en última instancia convergen.

El segundo capítulo –“Confinamiento y peregrinación”– revela la evidencia de lo dúctil al trazar un recorrido por espacios fijos y móviles, donde el dentro y fuera de lugar se relativiza. Los resquicios no explícitos de las edificaciones hospitalarias, los rincones, viajes, lugares oníricos e imágenes fotográficas, sirven de sustrato para entretejer vías transversales entre ambos textos. El espacio de las obras, construido tantas veces de forma apenas entrevista, con prosa mínima, insinúa suficientes acciones al lector como para que este lleve a cabo una *puesta en escena*. Por ello, este apartado deviene punto de inflexión: pasa de la intención del mero registro de instancias de ductilidad a su materialización en el ensamblaje del texto mismo de mi propuesta, arma un *caso de lectura* específico. El concepto de *contigüidad* se vuelve útil para argumentar el tránsito posible entre espacios, entre sueño y vigilia, locura y razón,

ficción y realidad y, por extensión, aludiría a lo prescindible de una metodología que delimite marcos temporales o de género.

El capítulo final –“La encrucijada de las puertas giratorias”– parte de las contigüidades sugeridas y, haciendo uso de premisas básicas sobre el juego, reafirma la posibilidad de sacudir nociones de locura a partir de un acto de lectura que, de cierta forma, teje una tercera ficción. Se construye así una postura ética –la del *como si* lúdico– que cree en la constelación de irrealidades engendradas en las incesantes relecturas de una espacialidad dúctil. La música y la danza, lo sacro y el enigma, la fotografía y la muerte, confluyen para que la locura *sea jugada*.

El *caso de lectura* que planteo, desde libros tan dispares que parecen exigir los detalles de su anclaje histórico, social y político, apuesta por dejar a un lado tales lineamientos y jugar una puesta en escena capaz de reacomodar la radical presencia de la locura en la realidad.

## Capítulo primero

### Dentro y fuera de ruta: Itaguaí, Putaendo, Rio de Janeiro y Santiago

Decir que se toma una ruta connota algún grado de acierto en el camino a seguir. Sin embargo, no hay garantía de que se carezca de sorpresas, sean estas contratiempos o, al contrario, indicios de un destino inesperado que trasciende, para bien, el plan inicial. Las señales que acompañan cualquier tipo de trayecto marcan entonces no sólo vías establecidas sino encrucijadas. Transitar una ruta implica moverse en un espacio que bien puede ser íntimo o intangible (como al momento de concebir un viaje o soñar), como bien pertenecer a la calle o a carreteras concretas entre ciudades.

La construcción del espacio en un texto literario sugiere al lector una ruta donde cada señal podría arrastrarlo hacia un sendero no anticipado. *El alienista* (1882), de J. M. Machado de Assis y *El infarto del alma* (1994), de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, a un siglo de distancia, desde modernidades distintas y géneros aparentemente contrapuestos, nos colocan frente a un espacio que involucra dos manicomios y las ciudades de Itaguaí –para mayor precisión, una villa–, Rio de Janeiro, Putaendo y Santiago. Uno de los manicomios pretende favorecer la ciencia y el progreso y, en el otro, literatura y fotografía procuran recuperar la subjetividad de parejas de locos enamorados. El primero se ubica en Itaguaí, villa del Brasil colonial, hacia finales del siglo XVIII y el otro en Putaendo, a dos horas de Santiago de Chile, a fines del siglo XX. En ambos textos, el conjunto de espacio real y simbólico lograría establecer encrucijadas e interpelar la noción de locura.

Los dos manicomios confrontan, a través de los espacios que los constituyen y rodean, lo que está dentro o fuera de lugar, sugiriendo fisuras y giros en tal frontera.

La Casa Verde, manicomio de Itaguaí, está simétricamente construida; posee patio central y cincuenta ventanas verdes de cada lado; tiene salas, pasillos y galerías con cubículos para los internados. Alguna nueva galería se anexa ante el incremento de locos en la villa. La Casa Verde se instala como un *dentro de lugar*, fuente de orden y prestigio para la villa, ya que los concejales, “entre otros pecados señalados por los cronistas, no hacían caso de los dementes” y, en cambio, el doctor Simão Bacamarte se propone “reformular esa costumbre tan mala” de dejar a los locos “encerrados en una alcoba” o “suelos por la calle” pero rodeados de indiferencia (Machado de Assis, 2011:14). De acuerdo con su deseo de que la ciencia brasileña se corone de “laureles inmarcesibles” (14), Bacamarte no concibe ese puente entre encierro y espacio abierto que transitaba la locura en Itaguaí y gestiona una construcción imponente, amparada en el orden dictado por el trazado de la villa, que incluye ayuntamiento, iglesia matriz, cárcel y botica. De igual forma que la denominación de iglesia matriz nos sitúa en un contexto colonial que se afirma al destacar la misión religiosa inicial de la localidad, la Casa Verde se erige en la *Rua Nova*, como promesa de acoger, por primera vez, la ciencia que Simão Bacamarte aprendió en el único lugar pertinente: la Universidad de Coimbra.

Es de suponer que hacia finales del siglo XVIII brasileño, el comienzo indiscutible de la ruta de la ciencia partía de territorio portugués hacia Rio de Janeiro y que, cualquier villa, como parte coherente y funcional del orden colonial, apenas podía devenir receptor pasivo de ese rastro de conocimiento.<sup>1</sup> Bacamarte pertenece a la restringida

---

<sup>1</sup> Machado de Assis escribe a finales del siglo XIX, inserto ineludiblemente en una postura crítica frente a aquella modernidad. Pero hay sugerencias y evidencia para afirmar que *El alienista* se sitúa hacia fines del XVIII. La novela se inicia haciendo referencia a crónicas que cuentan que “en tiempos remotos” vivió en Itaguaí el doctor Simão Bacamarte y el personaje Costa hereda una fortuna del rey Joao V, quien murió en 1750. El dato histórico más útil es que el Paseo Público de Rio de Janeiro termina de construirse en 1783 y es inaugurado en 1785. La mujer del alienista ensalza el lugar a su regreso del viaje a esa ciudad. Afirma que era un paraíso que “estaba terminado” y que había visitado con

élite brasileña con posibilidades de conocer, comulgar con y asumir los efectos de la Ilustración, de por sí no radicales en territorio portugués pero cuya presencia se refleja en la creación de la Academia de Ciencias de Lisboa, en 1779. Condición más excepcional aún, por su decisión de habitar una villa ubicada –en mapas actuales– a unos 70 km de Rio de Janeiro y la posesión de “la más rica biblioteca de los dominios ultramarinos de su Majestad” en una época cuando la imprenta todavía no llegaba a Rio. El retorno de Bacamarte a Brasil, desde Coimbra, se da luego de su negativa a permanecer en la universidad como profesor o radicarse en Lisboa ligado a la monarquía. La figura del alienista y su presencia en ambos continentes se enmarca en el clima de finales del siglo XVIII del Imperio Lusobrasileño donde

creció la necesidad de crear cuadros según los nuevos esquemas, menos marcados por una mentalidad jurídica o teológica y más abiertos a un pensamiento racional y empírico, que tomara las ciencias naturales como paradigma. Aunque muy circunscritos a la órbita del estado, comenzaron a surgir así los primeros intelectuales en el sentido moderno de la palabra, con un esbozo de constitución de un *campo*, en el sentido de Pierre Bordieu, alrededor de la Academia de Ciencias de Lisboa [...] la concentración de los estudios superiores en Coimbra, transformaba a esta ciudad en el polo cultural de todo el Imperio, cuya élite, desde los confines de Mato Grosso hasta Macao, compartía los mismos valores y referencias. (Pereira Das Neves, 2003: 221-252)

Esa comunión de valores sostiene el orden colonial más allá del hecho de que la autoridad de la Corona sobre cabildos y villas del interior se debilita mientras mayor sea la distancia de estos con las sedes administrativas de las capitanías. El doctor Bacamarte

---

frecuencia. El énfasis en el fin de la construcción de tal espacio público, ubica los hechos atribuidos en la novela de Machado de Assis a los cronistas, en tiempos no lejanos a 1785.

Durante la Ilustración, el estudio científico es un valor en sí; los alienados son encerrados en hospitales que cumplen aún una función de asilo y nada más, como opción frente a la calle. Son estudiados sin que la curación sea prioridad. Phillipe Pinel implementa su tratamiento “moral” hacia 1790. Bacamarte cultiva la ciencia y el orden de su época pero a la vez, estaría a su vanguardia al pretender distinguir límites que lleven a remediar la locura. Quizás el detalle de ubicar la historia en torno al último par de décadas del siglo XVIII le otorga a Machado una distancia útil en la literaturización del culto a la ciencia. Dotar la historia de una mente científica apasionada y “adelantada”, permite a Machado ahondar la ironía implícita que sus lectores contemporáneos pueden asociar al aura de modernidad de los adelantos científicos de finales del siglo XIX, producto del siglo anterior. De más está decir que la vigencia de Machado se consolida en la interrogante a la neuropsiquiatría o, en la sacudida de paradigmas que contraponen ciencia y espiritualidad, que pueden involucrar al lector del siglo XX-XXI.

encarna tal contexto, que se evidencia en la libertad con que influye en el ayuntamiento, con el fin de crear el impuesto necesario para la edificación y funcionamiento de la Casa Verde aunque, a la par, arrastra el halo de la metrópoli que rodea a la inauguración pomposa de siete días. “De todas las villas y aldeas vecinas fluían locos hacia la Casa Verde” (20), con los que el alienista inicia su estudio de la mente humana, en el espacio claramente trazado de una villa, un manicomio y de su razón que, inmediata e imprescindiblemente, los clasifica.

La simetría de la Casa Verde como materialización del anhelo de orden de Bacamarte se coteja con el orden geométrico del Paseo Público de Rio de Janeiro, ciudad que la mujer del alienista, Evarista, describe como lo más bello que podía haber en el mundo.<sup>2</sup> Como capital del virreinato, Rio es objeto de los embellecimientos urbanos propios de la época; imitando los jardines del Palacio de Queluz de Lisboa, el Paseo Público se construye sobre la base de un diseño de hexágono irregular cortado por alamedas.<sup>3</sup> Son jardines tan verdes como las ventanas del manicomio de Itaguaí; de hecho, Machado de Assis hace decir a los cronistas de Itaguaí que era la primera vez que en la villa había ventanas verdes; así como la razón ordena la naturaleza en jardines simétricos en la capital, doscientas ventanas de una pequeña población se apropian de sus colores.

La adhesión a las ideas ilustradas del privilegiado Bacamarte colonial es equiparable al futuro de modernidad y progreso que se invoca en las naciones latinoamericanas en vías de construcción durante el siglo XIX. Cabe anotar que hacia el fin de este siglo, desde donde escribe Machado de Assis, existe un gradual aumento de la

---

<sup>2</sup> Brasil pasaría de 1 500 000 habitantes en 1750 a 3 000 000 en 1800. Convertida en capital en 1763, Rio de Janeiro tendría 60 000 habitantes al inicio del siglo XIX. Christine Hunefeldt, “El crecimiento de las ciudades: culturas y sociedades urbanas en el siglo XVIII latinoamericano”, en Enrique Tandeter director de volumen, *Historia general de América Latina. Tomo IV, Procesos americanos hacia la redifinición colonial*, Madrid, Unesco-Trotta, 2002, p. 375-405.

<sup>3</sup> Enciclopedia Itaú Cultural. Artes visuales.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto\\_esp&cd\\_verbete=4501&cd\\_item=11&cd\\_idioma=28557](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_esp&cd_verbete=4501&cd_item=11&cd_idioma=28557)

democratización de la educación, facilitando una mayor difusión de tales imaginarios de nación.

Las nuevas naciones ‘criollas’ de la América española se autopercebían como algo radicalmente diferente al mundo colonial en Asia y África. El mismo sentimiento se encontraba en Brasil, donde las expresiones ‘mundo civilizado’, ‘naciones civilizadas’, ‘civilización’, ‘luces’, eran frecuentemente empleadas y donde la referencia a países europeos era considerada legítima por todos, ya fuera para esclarecer problemas nacionales como para fundamentar propuestas de legislación.<sup>4</sup>

En concordancia con la convicción de la necesidad de acercarse a Europa, surgen instituciones científicas como el Museo de Historia Natural de Rio, en 1818; el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, en 1838; y la Sociedad Vellosiana –destinada a inventariar todo lo escrito sobre ciencias naturales en Brasil–, en 1850. Sin embargo, la salida de colecciones de América Latina, el fracaso de proyectos científicos por falta de fondos, personal y materiales, como de una comunicación eficaz con Europa, son parte de los obstáculos a ratos insuperables que, añadidos a los inherentes al quehacer científico de cualquier lugar, enfrenta la ciencia latinoamericana del siglo XIX en su empeño de sistematización e institucionalización.<sup>5</sup> De alguna manera, el rechazo de Bacamarte a la manera en que vivían los locos antes de su llegada a Itaguaí, ubicuos entre encierro doméstico y deambulación callejera, anticipa las interrogantes que la ironía de Machado de Assis plantea frente a los méritos de la ciencia y que irán permeando los espacios construidos para otorgar plasticidad a ese dentro/fuera de lugar y a la misma noción de locura. El tránsito de locos, cual peregrinación con distintas estaciones, que el alienista tacha de mala costumbre, es sólo el primer rostro de

---

<sup>4</sup> J.M. De Carvalho, *Teatro de sombras: A Política Imperial*, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988, p.14 citado por Hebe Vessuri, “La ciencia en América Latina, 1820-1870”, en Josefina Z. Vázquez directora de volumen, *Historia general de América Latina. Tomo VI. La construcción de las naciones latinoamericanas, 1820-1870*, Madrid, Unesco-Trotta, 2004, p. 538.

<sup>5</sup> Hebe Vessuri, “La ciencia en América Latina, 1820-1870”, en Josefina Z. Vázquez directora de volumen, *Historia general de América Latina. Tomo VI. La construcción de las naciones latinoamericanas, 1820-1870*, Madrid, Unesco-Trotta, 2004, p. 537-553.

sucesivos escenarios donde encierro, peregrinación, búsqueda, recorridos de casa en casa o simples pasos dentro de un espacio íntimo, reacomodan rutas de lectura y locura.

En el fragmento de *El infarto del alma* titulado “Diario de viaje (viernes 7 de agosto de 1992)”, Eltit narra el manicomio chileno de Putaendo como un *fuera de lugar*. El “imponente edificio recortado contra la cadena de cerros” (Eltit y Errázuriz, 1994: 10), aparece luego de un recorrido de dos horas en auto, hecho desde Santiago, atravesando en el camino un paisaje cordillerano. Es descrito como una construcción “demasiado urbana, como si un pedazo de ciudad se hubiera fugado –a la manera de una fuga psicótica– para formar de manera solitaria una escena sorprendente” (10). Las líneas imponentes del hospital no guardan el orden al que se somete y al que rinde culto la Casa Verde. Alguna sensación de expulsión se transmite, como si se tratara de un pedazo de ciudad que no es admitido en ella. Pero a pesar de esa condición solitaria, finalmente sorprende, exige presencia.

El hospital de Putaendo –construido en 1940 como sanatorio para pacientes tuberculosos– se convierte en hospital psiquiátrico en 1968 y, en palabras de Eltit, recibe un “masivo contingente” (67) de locos de diversos hospitales del país, en su mayoría crónicos e indigentes, algunos catalogados como N.N., descolocados desde la misma ausencia de nombre. Mientras la ciencia de Bacamarte basa su prestigio en el afán ilustrado que busca fervorosamente etiquetas para todos los locos que fluyen hacia la Casa Verde, la masa de locos que llega a Putaendo ya cuenta con diagnósticos, seguramente hechos de manera rutinaria, respaldados por criterios –impresos en manuales internacionales– que en un par de siglos han descalificado o incorporado las investigaciones de Bacamarte. Sin embargo, encarna un fuera de lugar dado por varios factores. Este se plantea desde la misma dispersión de los distintos hospitales de donde provienen los pacientes, la ausencia de nombre y/o el desfase que provoca la

arquitectura que los alberga. Por otro lado, el libro se construye desde la hibridez –entre testimonio y creación, entre prácticas artísticas (literatura y fotografía) y entre géneros y estilos literarios– y fragmentariedad, coadyuvando a que incluso una lectura panorámica evidencie la forma como los cuerpos fotografiados en su expresión amorosa desencajen en su realidad más amplia. Estos, en términos generales, no pertenecen a cánones de un siglo XX donde la belleza se homogeniza aceleradamente ni, en particular, al Chile que apuesta por enarbolar iguales referentes tal vez con cierto propósito anestésico sobre lo que la Transición está imposibilitada de reconciliar.<sup>6</sup>

Nelly Richard entrevé desfases al leer *El infarto del alma*, publicado en 1994, como algo que se erige contra la homogeneización cultural que marca el Chile de Transición:

Si (casi) todo en el Chile del neoliberalismo arma su visibilidad gracias a la sobre exposición cosmética de riquezas y vanidades, de privilegios, abusos y distinciones, ¿cómo no ver en estos cuerpos privados de toda leyenda y protocolo mundanos que habitan radicales franjas de exclusión y reclusión, el denunciante reverso de la mentira social del ascenso democrático que sólo valoriza la comercialización de la imagen? (Richard,1998: 251)

Resulta pertinente, al considerar la televisión como un elemento de la modernidad que permite comercializar imágenes, anotar que la omnipresencia de Televisión Nacional que, a finales de los años setenta cubre 90% de Chile como estrategia comunicacional del régimen militar, se continúa con la oferta incrementada por la privatización televisiva dada en la Transición de inicio de los años noventa. Esta apertura es inseparable de una marcada competitividad debido a que, a diferencia de los inicios de

---

<sup>6</sup> Según Oscar Godoy Arcaya “la noción de transición es elusiva, difícil de fijar y, además, discutible. Cuando hablamos de la transición chilena en términos sustantivos, nos referimos a un sujeto o identidad social y política que cambia desde una situación autoritaria a una democrática, en un período de tiempo” (*La transición chilena a la democracia: pactada*, Santiago, Centro de Estudios Públicos, 1999). Existen diversas interpretaciones sobre tal período de tiempo que incluyen: a) el lapso entre la aprobación de la Constitución Política de Chile por plebiscito (1980) y el paso del mando del primer gobierno democrático (Patricio Aylwin) posterior a Pinochet a Eduardo Frei Ruiz-Tagle(1994); b) el breve período entre el plebiscito de 1988 que dice no a la dictadura y, tras elecciones de 1989, pasa el poder a Aylwin el 11 de marzo de 1990; c) un período más prolongado, de 1988 hasta fines del siglo XX, interpretación ligada a lo polémico de hablar de democracia en un contexto de imposibles reparaciones morales.

la televisión chilena tres décadas antes, carece del auspicio de la universidad, dependiendo únicamente de la venta publicitaria.<sup>7</sup>

Las parejas de locos enamorados que, fotografiadas por Paz Errázuriz y unidas a la escritura de Eltit, conforman el género híbrido de *El infarto del alma*, son “cuerpos excluidos del repertorio simbólico de los valores promocionales de la modernidad publicitaria (fuerza, vigor, energía, salud, belleza, juventud, etc.) que consagra el gusto sexual dominante” (Richard, 1998: 252).

Si las imágenes de los cuerpos de *El infarto del alma* están por fuera del orden comercial con que la postdictadura comulga, el texto, por su parte, carece de lugar predecible en la disposición de los distintos fragmentos del libro, como si reiterara la multiplicidad de origen de los internados de Putaendo. Algunas páginas siguen una secuencia que alterna texto y fotografía pero en otras no es el caso, se carece de evidencia alguna que relacione cierta toma fotográfica a una parte concreta de la narración; esta, a la vez, abarca diario, epístolas de distinto estilo, transcripción de una grabación y prosa no encasillable que, en ocasiones, alterna narradores en primera y tercera persona cuya aparición se marca por tipografía distinta.

El fuera de lugar que cabría decir parte de la fachada, a la vez se refuerza en la construcción de los espacios literales del manicomio de Putaendo. Estos no poseen la simetría que logran transmitir las descripciones lacónicas de villa y hospital que hace Machado de Assis sino que surgen bajo el mismo signo de injerto o mezcla que distingue la fachada y el libro como objeto. Las autoras ingresan al hospital pasando reja, caseta de control y jardines para luego encontrarse con parejas de enamorados que asoman “de pasillo en pasillo, de escalón en escalón, en medio de patios” (Eltit y

---

<sup>7</sup> En 1993, entre 70 y 95% de los hogares de Santiago poseían un televisor a color y, en 1994, entre el 50 y 65% de aparatos permanecían encendidos entre las 19:00 y 23:30 horas. Dionisio Seissus García, “Modernidad, estilos de vida y consumo de televisión en Chile”, en Guillermo Sunkel coordinador, *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, p. 371-380.

Errázuriz, 2011: 14). Pero alguno, señala la narradora, “no es un patio. Es una gran extensión de terreno que en su frente presenta cuidados jardines. Atrás, alcanzo a divisar una plantación de naranjales” (20). Lo urbano parece ser una fuga, decir terreno connotaría vacío y abandono pero este tiene jardines y, la idea rural de la plantación parece contestar a la fachada. Todo confluye para destacar la descolocación del espacio, incluyendo el dado por el marco fotográfico que no contiene lo que el mercado aludido por Richard dicta tener –en abundancia– como imágenes a captar.

La existencia del fragmento titulado “Diario” resalta, con su tono testimonial, la experiencia de cierta desorientación de la subjetividad de las autoras/narradora. El fuera de lugar que el hospital de Putaendo representa frente al Santiago de la modernidad finisecular, sería el marco mayor del mundo partido que las autoras perciben y cuyas fronteras transitan. Su ruta dentro del hospital incluye la oficina del subdirector y una sala administrativa donde, sintiéndose extrañas, son invitadas a celebrar el aniversario del hospital –coincidente con su visita– con una fiesta que de ningún modo cumple con el sentido de borrar fronteras sino que permanece como un lugar donde “no terminan de alegrarse” (18). Por otro lado, recorren pasillos y escaleras donde van apareciendo las parejas. Se mueven entre los límites de un “mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas” (12). El recorrido no simétrico, algo azaroso, de las autoras por los espacios del hospital, reitera corredores y alusiones a la luz. Ello anunciaría traslados de espacios capaces de resignificar el fuera de lugar que la fachada destaca y, por ende, suscitar en el lector reajustes en torno a la noción de locura.

Itaguaí, Putaendo, Rio de Janeiro y Santiago son puntos de *El alienista* y *El infarto del alma* entre los que se construyen espacios planteados inicialmente como dentro o fuera de lugar. Sin embargo, los textos proponen distintas formas de confinamiento y

peregrinación que se convierten en espacios dúctiles, capaces de instalar un juego de traslados.

Dentro del lugar que le otorga la ciencia y la colonia, Bacamarte circula por la villa buscando pacientes y pasea de manera incesante por su estudio; su mujer viaja, complacida de sujetarse a símbolos de prestigio social; los allegados al alienista se pasan de un espacio a otro de acuerdo al mayor o menor riesgo en el que la ciencia los coloca; cualquier habitante de Itaguaí podría atravesar las puertas de la Casa Verde en calidad de paciente más de una vez y alguno intenta huir de la villa. Las parejas de locos enamorados que viven fuera del lugar de promesas de la modernidad, arrastran un peregrinaje desde lugares imprecisos, desfilan ante el lente de una cámara, recorren calles y esquinas en cartas posibles, andan por barrios oníricos, heredan el relato de peregrinaciones románticas que habita la historia del hospital; las autoras manejan por carreteras, caminan pasadizos y escaleras del hospital y, con él, deambulan más allá de Putaendo.

Eltit habla del loco enamorado como “un territorio cifrado” (41) y Machado de Assis ampara la búsqueda científica de Bacamarte bajo el lema *plus ultra*. Ambas frases, al poner en juego espacios reales y simbólicos, evocan traslados implícitos en cualquier relectura de lo que está dentro o fuera de lugar. La marcada connotación literal que provoca hablar de un territorio se une al misterio de lo que hay que descifrar. Por su parte, las columnas de *non terrae plus ultra*, a través de la fuerza del mito, fueron concebidas como construcciones tan sólidas como cualquier muro fronterizo de este siglo y, en consecuencia, el desafío *plus ultra* ha quedado materializado en el diseño de un escudo nacional. Esa presencia tangible, escrita, impresa o bordada, coexiste con el símbolo contenido en el latinismo que trasciende las fronteras de un escudo particular.

Si, cual crucigrama, cruzamos las frases con los nombres de los textos en cuestión, surgen sentidos que los acercan. *El alienista* también admite ser leído como territorio cifrado; Bacamarte habita un territorio cuyos poblados se trazan en planos y son reproducidos a lo largo de América Latina y, a pesar de ello y la prosa directa de Machado de Assis, su ironía no se limita a lo obvio sino que construye sutilezas a través de espacios apenas insinuados. Por otro lado, los cerros que parecen reforzar el confinamiento de los pacientes de Putaendo son en realidad tan traspasables como las columnas del fin de la tierra. *El infarto del alma* incita al lector a leer bajo el lema *plus ultra*, para otorgarle una historia a cualquiera de las parejas fotografiadas. En síntesis, el espacio de ambos textos invita a descifrar lo que bien podría estar fuera del mundo conocido, sea este el imaginario impuesto desde el poder de la Corona o el creado por cánones de representación del deseo y el amor.

## Capítulo segundo

### Confinamiento y peregrinación

¿Cómo leer el dentro y fuera de lugar que marca los espacios narrativos de *El alienista* y *El infarto del alma* y entreleer su carácter dúctil? No es gratuito que Itaguaí y Putaendo sean poblaciones ligadas al agua: Itaguaí es puerto y Putaendo se halla en un valle cruzado por el río homónimo. Desde sus nombres, surge la posibilidad de la fluidez. Las lenguas ancestrales de su origen parecerían sugerir una vía de conjuro para la locura que los habita en la realidad y/o la literatura, al otorgar una marca de movilidad a su espacio. En lengua tupi, Itaguaí puede leerse como “lago entre piedras” y Putaendo, derivado de las voces mapudungún *putraintú* o *puthrayghentú*, significaría “manantiales que brotan de pantanos”.<sup>8</sup> Tanto en la rigidez pétrea del que se mueve por el trazado colonial y el prestigio de la ciencia como en el transitar de pasos anclados en la viscosidad pantanosa de la exclusión, aparece el agua que abre canales.

Hablar sobre un dentro o fuera de lugar, podría, si se sigue a de Certeau, aparentemente restringirse a una distinción puntual entre *espacio* y *lugar*. El lugar como “el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia...una configuración instantánea de posiciones [que] implica una indicación de estabilidad” se confrontaría con el espacio como

---

<sup>8</sup> <http://cculturalputaendo.cl/putaendo/> atribuye la explicación sobre el origen del nombre Putaendo al trabajo clásico de Ernesto Wilhelm de Moesbach y Félix José de Augusta, *Idioma Mapuche*, Ed. San Francisco, Padre las Casas, 1962.

<https://archive.org/details/vocabularioytes01ruiz>, digitaliza el *Vocabulario y Tesoro de la lengua guarani, ó mas bien tupi*, de Antonio Ruiz de Montoya y Francisco Adolfo de Varnhagen, 1876, donde consta “Ytá” como “piedra” aunque no hay una entrada donde la palabra “guay” esté definida como “lago”, como sí registra <http://www.diccionarioinformal.com.br/significado/itagua%C3%AD/3561/>, entre otros.

un cruzamiento de movilidades [que] toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo...El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio” (de Certeau, 1996: 129).

Sería fácil asociar un *fuera de lugar*, como el recorrido impreciso de la narradora de *El infarto del alma* por los pasillos del manicomio, con la movilidad atribuida al espacio *per se*, así como relacionar el *dentro de lugar* que parece representar el plano de la Casa Verde con la inacción, etiquetándolo como un *mero lugar* y nada más. Sin embargo, en ambos ejemplos surge, tarde o temprano, la plasticidad. O si se quiere continuar bajo la discusión que plantea de Certeau, se evidencia el nexos: “el espacio es un lugar practicado” (129). Las transformaciones propias del espacio harían del dentro y fuera un rasgo constitutivo.

A pesar de lo anterior, resulta inevitable que los límites del lenguaje lleven, en la práctica, a hablar de espacios –literales o simbólicos, arquitectónicos o no– que se hallan dentro o fuera de lugar; seguramente la misma movilidad inherente al espacio provoca esas percepciones. Pero irónicamente, en el mismo proceso, estas pueden parecer inamovibles. Ya sea a través de las imposiciones de un ordenamiento controlador o el olvido de una exclusión, se puede atentar contra el derecho a la espacialidad, es decir a la potestad de ejercer el lugar. Derecho de habitantes que incluye a locos, pero también a espectadores y lectores.<sup>9</sup> ¿Sería ese uno de los derechos

---

<sup>9</sup> Sería suficiente decir locos y lectores y, entre los últimos, estarían los que observan una fotografía. Las de Paz Errázuriz que conforman *El infarto del alma*, indudablemente guardan distancia con las que muestran *monstruos* de circo en trajes de gala, las que constituyen un archivo médico de malformaciones congénitas o signos de perturbación mental –que seguramente habría tomado Bacamarte de haber vivido en el siglo XIX– y las del siglo XX que las preceden y participan del debate sobre el Otro. Para una muestra de fotografías de las pacientes de Jean-Marie Charcot, diagnosticadas de *histeria* a finales del siglo XIX, ver <http://library.medicine.yale.edu/content/iconographie-photographique-de-la-salp%C3%AAtre-physician-and-hysterical-women>. Para un portafolio del trabajo de Diane Arbus sobre el otro *extraño*, que incluye tanto el sujeto *normal* visto en sus peculiaridades como pacientes mentales disfrazados, ver <http://diane-arbus-photography.com/>.

del que se despoja al loco, no sólo respecto a sí mismo sino a quien lo observa? Más allá de la obviedad de un encierro físico que la realidad demuestra se lleva a cabo en muy distintos grados, hay despojo añadido en lo que se destierra del imaginario, lo que no se permite leer. ¿Puede el lector de las fotos de Errázuriz ver a un loco practicando un lugar? La construcción espacial de *El alienista* y *El infarto del alma* parte desde un dentro o fuera de lugar, para finalmente exponer el tejido de contigüidad con que ambos comulgan, para dejar leer una espacialidad que restituiría al loco un lugar practicado, colmado de cruzamientos cuerdos, donde puede/se puede intervenir.

El careo dentro-fuera del espacio de los textos involucra confinamientos y peregrinaciones, no necesariamente de manera respectiva, de ahí la fisura. Para evidenciarla, hay que exponer simultaneidades donde lo que simula estar dentro o fuera de lugar se cierra o abre y viceversa, perdiendo su pretendida estabilidad.

Las escenas que ponen en juego encierros y peregrinaciones abren la posibilidad de que el movimiento físico exponga subjetividades –descartadas, entredichas o ensalzadas– de los personajes y sacuda la del lector trasladando sus nociones de locura. En el proceso de confrontar ambos textos a través de su espacio, también adquiere fluidez el sentido del tiempo que pudiese distanciarlos, se diluye la exigencia de contextualización: a pesar de que la locura se plantea desde distintos puntos de partida históricos, ambos se relativizan al evidenciarse la ductilidad del espacio.

Es posible partir de dos escenarios evidentes de lo confinado: el encierro inesperado y caudaloso ejercido desde un hospital psiquiátrico de una villa colonial y el marco infranqueable de una fotografía. El cuidado diseño del edificio de la Casa Verde,

---

La discusión que pervive sobre el poder cuestionador, ético y/o político de la imagen fotográfica involucra a todas las anteriores, aunque sería fácil pensar en un abismo entre Errázuriz y los dos primeros casos y rasgos distintivos más sutiles con el trabajo fotográfico que le es contemporáneo. En todo caso, si asumimos el marco fotográfico como límite de un lugar, con elementos en relaciones de coexistencia, ¿cómo se *practicaría* una foto? Qué límites tiene, a su vez, el que las observa, para ejercer su derecho a la espacialidad y ratificar el de los que habitan el marco en el instante de la toma.

concebido, al igual que los planos generales de ciudades coloniales latinoamericanas, como parte inevitable de un orden que será implementado, permite alojar una “recogida desenfrenada” (Machado de Assis, 2011: 89) de locos. Bacamarte los coloca en un lugar que asegura su observación, estudio y clasificación.<sup>10</sup> A pesar de este trabajo tenaz, la construcción que confina ese torrente de locos admite, a la vez, que fluya otra corriente de lectura. Por otro lado, el marco fotográfico como un espacio de límites tajantes que nos muestra las parejas locas de Putaendo, de cierta forma constituye, en ese hospital de las afueras de la ciudad capital –descalificado para emular los imaginarios amorosos de esta– un encierro más evidente que los espacios exteriores y corredores descritos por la narradora. Qué se lee en ese confinamiento en blanco y negro de parejas cuyo enamoramiento es un fuera de lugar y qué se lee en torno a la edificación de ventanas verdes que dictamina, encierra y cataloga la locura, incluida la amorosa, con la certeza apasionada del hallazgo científico.

## II.A Confines, rincones y pasillos

### **Los confines de casas y Casas**

El confinamiento inicial de locos llevado a cabo por el doctor Simão Bacamarte es seguido de un estudio exhaustivo. Tras la inauguración de la Casa Verde, el alienista delega las tareas administrativas del hospital –según reglamento escrito por él y aprobado por el Ayuntamiento–, sean contabilidad o distribución de ropa y comida, a familiares del boticario Crispim Soares. Con este ya había tenido un “desahogo íntimo” al confiarle que si bien creía en la caridad, lo principal de su obra era “estudiar

---

<sup>10</sup> Partiendo de los treinta y siete pacientes que llenan una galería anexada al edificio original, podría asumirse que detrás de cada pared del manicomio y sus cincuenta ventanas, caben seguramente algo más de treinta y siete cubículos con sus respectivos dementes. El total, que podría fácilmente aproximarse a los doscientos pacientes, sustenta bien aquello de recoger desenfrenadamente, más aún si, desde la realidad demográfica del siglo XVIII, se compara con los quinientos pacientes que un psiquiatra calcula habitan el hospital de Putaendo en 1992, según registra, sorprendida, la narradora del “Diario de viaje.”

profundamente la locura, sus diversos grados, clasificar los casos, descubrir, por fin, la causa del fenómeno y su remedio universal” (19). De tal forma que el alienista realiza “una investigación como no la haría el más escrupuloso corregidor” (25).

Procedió a una vasta clasificación de sus enfermos. Primeramente, los dividió en dos clases principales: los furiosos y los mansos; de ahí pasó a subclases: monomanías, delirios, alucinaciones diversas. Hecho esto, empezó un estudio cuidadoso y continuo; analizaba los hábitos de todo loco, las horas de arrebato, las aversiones, las simpatías, las palabras, los gestos, las tendencias; inquiría sobre la vida de los enfermos, la profesión, las costumbres, las circunstancias de la revelación mórbida, los accidentes de la infancia y la adolescencia, las enfermedades de otra clase, los antecedentes en la familia... (Machado de Assis, 2011: 24-25)

La labor de Bacamarte no sólo se halla en plena concordancia con el llamado de la ciencia sino que, a la vez, se liga al referente modelo del corregidor y su rol administrativo y/o jurídico. De hecho, en la afirmación de que supera al modelo en su minuciosidad, revela, como parte lógica del orden en el que se inscribe el alienista, la condición de figura a emular de tal funcionario colonial. Bajo esa perspectiva, permeada por la ironía del narrador, no sorprende que, luego del primer contingente de locos, el empeño clasificatorio del alienista lo lleve a la idea “osada y nueva” (31) de que “la insania abarcaba una vasta superficie de cerebros” (33), cuyos ejemplos históricos incluían a Sócrates, Pascal y Calígula. Consecuentemente, se lanza al siguiente objetivo, en el que la simetría de límites inamovibles coloca la perfección como único argumento de cordura: “demarquemos definitivamente los límites de la razón y la locura. La razón es el perfecto equilibrio de todas las facultades; fuera de ahí, insania, insania y sólo insania” (36).

El empecinamiento en buscar fronteras nítidas no guarda mayor consonancia con la manera difuminada con que se delimitan la Casa Verde y el hogar del alienista y su esposa Evarista. Mientras se prueba un vestido de seda con ayuda de la mucama, tras haber hecho caso omiso del hijo de sus esclavos que le hablaba de peligro, Evarista escucha los gritos de “la rebelión que desembocaba en la Rua Nova” (63). Se trata de la

turba de “los trescientos que caminaban hacia la Casa Verde” (62), liderada por el barbero Porfirio, indignada y perpleja contra el ritmo imparable con que conocidos y familiares son ingresados en el manicomio, decidida a demolerlo y desterrar a Bacamarte. De hecho, los gritos piden que muera el tirano. Evarista “corrió a la sala interior donde el marido estudiaba” (64) para alertarlo. Ante su desaprehensión, le pregunta si acaso no oye los gritos. Al poco tiempo, este se asoma al balcón para con hábil estrategia retórica, ganar tiempo con los rebeldes. Desde la calle, Porfirio lanza insultos al balcón y arenga a la rebelión para no dejarse engañar y acabar de una vez por todas con la Casa Verde.

Teniendo en cuenta que se relata explícitamente que la muchedumbre se dirigía a la Casa Verde, visualizar la escena de cotidianidad en la que participan mucama y niño esclavo –que requiere una habitación con cierto grado de intimidad–, junto a las escenas del lugar de estudio, el balcón y la calle, vuelve muy probable que la pareja Bacamarte haya instalado su hogar tan cercanamente al manicomio, que Evarista es capaz de correr ella misma –teniendo sirvientes a su alrededor y agujas que miden y sujetan su vestido– hacia la sala de estudio para advertir al marido. Si se contempla la posibilidad de que la llamada sala de estudio se ubique en el manicomio, habría la necesidad de asumir también, la existencia de alguna conexión interna entre espacio doméstico y asilo que le haya ahorrado a Evarista el riesgo –imposibilidad– de salir a la calle en pleno levantamiento, para luego pasar a una construcción vecina. Si, por el contrario, el estudio se ubica en el propio hogar, nos vuelve a interpelar el destino anunciado de la turba y la inminencia con que esta “amenazaba con arrasar la Casa Verde” (69) al poco tiempo de que Bacamarte se asomara al balcón. Cuando Evarista lo halla absorto en la lectura, intenta hacerlo reaccionar interrogándolo sobre los gritos destinados a él y la Casa Verde que ella misma ha oído un momento antes desde alguna habitación. La

pareja seguramente enfrenta la protesta desde su hogar sin que ello impida que la turba se narre ubicada frente a la Casa Verde que anhela destruir. Bacamarte sale al balcón a sentenciar y defender un orden:

La ciencia es cosa seria, y merece ser tratada con seriedad. No doy razón de mis actos de alienista a nadie, salvo a los maestros y a Dios. Si queréis corregir la administración de la Casa Verde, estoy dispuesto a escucharos; pero no ganaréis nada si exigís que me niegue a mí mismo. Podría invitar a algunos de vosotros [...] a venir conmigo para ver a los locos reclusos; pero no lo hago, porque sería daros cuenta de mi sistema, lo que no haré ni con legos ni con rebeldes. (Machado de Assis, 2011: 67)

El dentro de lugar moral y espacial se funden en este alegato que deja implícita la existencia de barreras físicas y jerárquicas. Aun así, sugiere a la vez, una inmediatez física de la Casa Verde, ubicable incluso a espaldas de Bacamarte. Ante una lectura alerta, las barreras no impedirían que el espacio sentenciado mute y lo traicione. No existen referencias al espacio doméstico de la pareja que sean descritas con una prolijidad capaz de arrasar con toda duda sobre su relación espacial con la Casa Verde. Sin embargo, vistas en conjunto y con detenimiento, las mínimas descripciones espaciales de Machado de Assis nos llevan a un quiebre en la simetría que la arquitectura de villa y descripción inicial del hospital resaltan. Dónde quedan la sala de estudio y el balcón. Por dónde y hacia dónde corre Evarista. Si como lectora hago el ejercicio de dibujar e intentar explicar la narración espacial con un mapa, optaría por instalar manicomio y hogar en una misma edificación. ¿Acaso el patio central de la Casa Verde conecta con otro patio de carácter doméstico y de ahí al espacio íntimo? Con qué trazos se dibujaría la transición.

La carencia de certeza a la hora de poner en un plano esta edificación, tal vez sea un primer signo de lo fallido del orden colonial. Partir de su aparente estabilidad mientras se intuye lo que está por fuera de ella apunta hacia una espacialidad que insinúa la figura de *contigüidad*. Curiosamente, es posible hallar quiebres a los límites precisos de Bacamarte estando a tono con él, ilustrando lo contiguo desde la ciencia y la

espacialidad de la sinapsis neuronal. Esta pone en juego fronteras colmadas de sustancias químicas que Bacamarte se hubiese deleitado en clasificar según su efecto sobre las emociones humanas. Lo que sucede entre dos neuronas se da en el área microscópica que abarca una membrana neuronal pre-sináptica, la hendidura sináptica y una membrana neuronal post-sináptica. Entre ellas fluyen neurotransmisores que pasan de estar encapsulados en vesículas de la neurona pre-sináptica a liberarse en la hendidura para luego ser reconocidos y capturados por la membrana post-sináptica –y en parte recapturados por la primera– donde inducen reacciones cuyos efectos excitatorios o inhibitorios sobre las funciones del organismo humano varían infinitamente. Pero las membranas son contiguas, es decir que jamás se tocan. Ni siquiera se rozan. Las separa una brecha bañada en líquido, como el nombre de Itaguaí. Sin embargo, el tránsito entre ellas está en el origen de memoria y apetito, aprendizaje y deseo, amor y resistencia al dolor, bienestar, atención y sueño reparador: la vida que conocemos y la que tanto deseamos se sostienen a través de un contacto meramente virtual. Si existen puntos de llegada y arribo microscópicos que barajan rutinas e imprevistos de vida y muerte sin ponerse en contacto físico, cómo no intuir un tránsito entre construcciones que en su aparente separación, ratifican un dentro de lugar literal y simbólico.

El dentro de lugar que la Casa Verde representa en el orden colonial que facilita el confinamiento de locos para beneficio del aprendizaje y la razón, supondría, según las normas sociales de la época, un espacio doméstico paralelo de prestigio, recato, sabiduría, honra, virtud y caridad, tratándose del hogar de un personaje letrado de la villa y su mujer. La relación *paralela* entre aquellos espacios, literal y matemáticamente hablando, no podría ser más valiosa y necesaria para tal orden. De ahí que el hecho de que el espacio de Casa Verde y hogar, sin ser continuidad de una sola pared, posibilite

la contigüidad e insinúe un tránsito, involucraría un desorden inadmisibles, análogo al deambular de locos que halló Bacamarte al momento de arribar a Itaguaí. Los espacios involucrados en la escena de la rebelión revelan resquicios que plantean traslados inesperados.

Se podría argumentar que cualquier traslado de sentido sería fácilmente atribuible a la ironía de Machado que, sin duda, no requieren mayor esfuerzo de parte del lector para llevarlo a cuestionar todas las aristas de lo humano y lo científico en sus relaciones de poder y apariencias, lealtades, prestigio, desamores, promesas o sinsentidos. Sin embargo, el traslado espacial surge con otro tono o, a lo sumo, podría considerarse una parodia mínima; leerlo quizás sea un forma de materializar una ironía que no necesariamente deriva en sonrisa, que puede dejar de ser elemento protagonista de la historia para, si bien permeándola, instalar un juego de lectura algo más detenido y de igual fuerza interpeladora.

Si el tenso plano colonial conlleva fisuras espaciales emparentables con la fisiología, no debería sorprender que el canon de la RAE sustente también las interrogantes que surgen en torno a la construcción del espacio a lo largo de la lectura de *El alienista* (al igual que la de *El infarto del alma*). La tercera acepción de *confinar* consta en el DRAE como “lindar (estar contiguo).” El confinado está encerrado pero no impedido de alguna relación de contigüidad, más bien surge la afinidad entre lo recluso (segunda acepción) y alguna ruta permeable. Afín proviene del adjetivo latino *affinis* -vecino, colindante, contiguo- y se forma del prefijo *ad* -proximidad, hacia- y *finis* -fin, borde-, incluido en las raíces de *confinar*. El diccionario no está tan muerto si puede registrar lo entrevisto en la más invencible construcción de Itaguaí. De hecho, las tres acepciones de *confinar* juegan en *El alienista*: la Casa Verde recluye tanto que la rebelión se propone desterrar

(primera acepción) a Bacamarte. Como si la turba conociera bien, aun sin haber entrado, los implícitos pasillos que habría entre casa y Casa.

Tanto lo acuático con que las lenguas ancestrales nativas nombran a Itaguaí como las raíces latinas –otra relación no tan distante–, nos llevan a traslados por espacios tan contiguos e íntimos como la sinapsis y su hendidura líquida. “La pasión por el otro es una forma de confinamiento. Cuando estalla la pasión se rompen las cadenas de la responsabilidad. La primera ruptura es con el compromiso de la razón” (Eltit y Errázuriz, 1994: 39), sostiene la voz narrativa de *El infarto del alma*, y en la frase apela a una experiencia universal y su evidencia de que confinar es estar contiguo. Los encierros tan dentro de lugar que lleva a cabo la razón, se pueden trastocar.

Una vez sentado el objetivo de establecer lindes inapelables entre razón y locura, los habitantes de Itaguaí son el blanco ideal de Simão Bacamarte: la osada investigación declara locos y recluye en la Casa Verde tanto al que posee una generosidad que raya en el despilfarro y termina en miseria, como a la supersticiosa que lo defiende atribuyendo su mala fortuna a una maldición; tanto al que enamorado, contempla orgulloso la belleza material que posee, como al joven declamador que en brindis arrobado, ensalza las virtudes de la mujer del alienista. La declaración de que “Dios quiso vencer a Dios, y creó a doña Evarista” (Machado de Assis, 2011: 53), que el joven recitador, ante las preguntas de Bacamarte, afirma son creación propia, provoca en este una decisión silenciosa expresada en concretos términos médicos: “se trata de un caso de lesión cerebral: fenómeno sin gravedad pero digno de estudio” (55).

Bacamarte continúa su recogida desenfundada de locos con la reclusión de los rebeldes que se levantaron en su contra y los opositores del ayuntamiento, según criterios asociados con la volubilidad o inconsistencia de sus actos. Luego de que la rebelión se tomara el ayuntamiento y Porfirio se proclamara “Protector de la villa en

nombre de Su Majestad y del pueblo” (75), le propone a Bacamarte que libere a ciertos enfermos para calmar al pueblo, asegurándole reconocer en la Casa Verde una institución pública; sostiene que eliminar la locura no es cosa del gobierno y, que aun si pudiese hacerlo, este no estaría apto para reconocerla. Luego de que Porfirio cae ante João Pina, otro barbero que lo acusa de estar vendido a Bacamarte, este último encierra a Porfirio por la duplicidad implícita en su propuesta.

Tras llenar la Casa Verde con cuatro quintos de la población, el alienista libera a todos bajo la conclusión de que la doctrina sobre la razón debía ser la opuesta a la estudiada inicialmente: “debía admitirse como normal y ejemplar el desequilibrio de las facultades, y como hipótesis patológicas todos los casos en que el equilibrio fuese ininterrumpido” (96). Crea en la Casa Verde galerías de modestos, leales, tolerantes, magnánimos, sagaces y verídicos. Las variadas hipótesis del alienista sobre el meandro psíquico son el referente de aquel *dentro de lugar* que ocupa la Casa Verde, tanto que hasta los levantamientos la dejan indemne y el único límite que las protestas logran imponer a su última investigación es una cláusula pública que otorga un año de plazo para el experimento. Sin embargo, esa contigüidad entre locura y razón que insinuaba la localización de Casa y hogar y que, a través de un acercamiento a la intimidad de este último, adquiere aún más espesor, se muestra en la dinámica de entradas y salidas del manicomio. El caso Porfirio casi reproduce aquel deambular o mala costumbre que se propuso erradicar el alienista: es confinado por taimado tras la primera revuelta; luego es liberado con todos y recibe clemencia tras un proceso en su contra; posteriormente lo encierran –bajo la última hipótesis de Bacamarte– por decirle a un grupo de notables de la villa, deseosos de ponerlo al mando de otro levantamiento, que no estaba interesado en repetir los errores y excesos de ambición del pasado con nuevos muertos y heridos;

finalmente, es liberado tras la cura y salida general de los ininterrumpidamente equilibrados de la Casa Verde.

Mucho revela (¿o contra mucho se rebela?) el espacio donde una población cumple traslados que lograrían perturbar cualquier registro censual y la arquitectura incluye líneas no exhibidas. Más aún leído bajo el trasfondo de palabras y etimologías que, sin contemplar demarcaciones de origen, traslucen acción, movimientos que conducen a una *práctica* de lugares.

### **La ruta de los rincones**

Qué espacios hay en la casa Bacamarte, además de esa habitación donde Evarista se prueba el vestido, del probable estudio y el balcón; qué otra escena de intimidad necesita leerse con la misma atención que las líneas imprecisas entre vivienda y manicomio. El vestido, por cierto, es uno de los treinta y siete que Evarista trajo de Rio, como treinta y siete son los cubículos de la galería anexada a la Casa Verde; todo estaría dentro de la ruta esperada: de Corona a colonia, de capital a villa, de la sabiduría de Bacamarte a los habitantes de Itaguaí. Hasta la intimidad de un guardarropa parece sujetarse a ello.

El interés permanente de Evarista por vestidos y joyas la llena de dudas respecto a qué collar usar en el baile del Ayuntamiento. Le pide la opinión a Bacamarte una y otra vez durante dos días. El final del segundo día coloca al lector frente a una secuencia íntima: cena, conversación con la insistente interrogante, cama, despertada –“ya avanzada la noche” – del alienista para hallar el otro lado del lecho vacío y su inmediato encuentro con Evarista en el cuarto de vestir, de pie frente al espejo, colocándose alternadamente ambos collares. El vestido como orden social deja paso a la jerarquía del orden científico que permite a Bacamarte diagnosticar a su mujer de “manía suntuaria.” “La recludí inmediatamente” (93), cuenta Bacamarte, aunque sin decir cuánto tiempo le

tomó hacerlo o qué espacio recorrió, en la noche avanzada, para cumplir con su propósito. La prontitud del internamiento no sería compatible con la distancia de una ruta que requiera el uso de carruaje. Tendría más sentido pensar en un desplazamiento igual de sencillo y corto al que hizo su mujer cuando corrió con un vestido marcado con agujas. Aunque parecería inconcebible que un cuarto de vestir colmado de moda portuguesa e inserto en una escena trivial de pareja, tocarse las paredes de un manicomio brasileño del interior, la contigüidad permite cruces sin roce físico. ¿Qué clase de vía – única o doble– se abre en aquel tránsito entre casa y Casa?

La cena, escenario doméstico por excelencia, aparece más de una vez en el hogar Bacamarte, aún antes del tránsito entre comedor, cuarto de vestir y manicomio. La dedicación a la ciencia hace que el alienista duerma y coma poco, que se encuentre ensimismado en el comedor; “muchas veces, [el alienista] pasaba la cena de comienzo a fin sin decirle una sola palabra a doña Evarista” (25). Esta también deja a un lado los alimentos, por razones distintas: “cayó en una profunda melancolía, se puso amarilla, flaca, comía poco y suspiraba por los rincones” (26). Es durante una cena cuando le dice a su marido que se siente “tan viuda como antes” –Bacamarte es su segundo matrimonio– y luego, con mirada hacia el techo: “quién diría que media docena de lunáticos...” (26).

A pesar de que los rincones no son un lugar doméstico tan obvio y emblemático del orden familiar como el comedor, Evarista se mueve por ellos. Los rincones de la casa Bacamarte pueden leerse como un lugar provisto de connotaciones de encierro o apertura.

La referencia a la melancolía –no sólo síntoma sino diagnóstico médico plenamente vigente al final del siglo XVIII–, anunciaría una ratificación del orden científico. Pero más allá de ello, los rincones, nombre también pertinente para el vestidor, serían,

retomando a Certeau, *espacios* por excelencia: carentes de univocidad y sitio propio. Se constituirían de manera fluida, acogerían tanto el diagnóstico que está dentro de lugar como el hecho de su presencia desencajada en el hogar de “la primera figura de Itaguaí”, así como la protesta contra la razón que lo crea. Bachelard describe acertadamente el rincón: “semicaja, mitad muros, mitad puerta” (1975: p.172).

Habría que preguntarse cómo leer los suspiros melancólicos arrinconados a la par que el gesto de la mirada de Evarista en la escena del comedor. Valdría una digresión algo extensa para recordar que hábitos, gestos y costumbres son observados con detenimiento en la primera clasificación de dementes que realiza Bacamarte, cual escrupuloso corregidor. A cuáles se puede atribuir locura. Aunque se entiende que el alienista pasa horas observando y clasificando dentro de la Casa Verde, el texto no contiene escenas que lo describan en esa tarea, dentro de ese espacio.

El trabajo de observación inherente a la ciencia que, desde el poder de una institución apoyada por el Ayuntamiento, decide confinamientos con objeto de mantener todo dentro de lugar, se lleva a cabo en espacios que dejan intersticios análogos a la relación de casa y Casa. Entre los gestos o actitudes narrados con mayor minuciosidad y ubicados en espacios interiores, están los que se hacen en el espacio íntimo –en varias ocasiones el de la pareja Bacamarte– y no el institucional de la Casa. Otras descripciones detalladas se dan en exteriores o espacios límites. Mateus, uno de los habitantes observados,

acababa de construir una casa suntuosa. Sólo la casa bastaba para detener y llamar la atención de toda la gente; pero había más –el mobiliario, que había mandado a traer de Hungría y de Holanda, según contaba, y que se podía ver desde afuera, porque las ventanas permanecían abiertas–, y el jardín, que era una obra maestra del arte y del buen gusto. Ese hombre, que se había enriquecido fabricando albardas, había soñado siempre en tener una casa magnífica, un jardín pomposo, un mobiliario exquisito. No dejó el negocio de las albardas, pero descansaba de él en la contemplación de la casa nueva, la primera de Itaguaí, más grandiosa que la Casa Verde, más noble que la del Ayuntamiento. (Machado de Assis, 2011: 44-45)

Bacamarte pasa cinco o seis veces por delante de la casa de Mateus “examinando las actitudes, la expresión del rostro” (48), del hombre que el pueblo llama “embobado” por tener la costumbre de tenderse en el jardín en la mañana, “con los ojos puestos en la casa, enamorado, durante una larga hora, hasta que venían a llamarlo para almorzar” (45). En la tarde –cuando las familias paseaban–, “acostumbraba a mostrarse en la ventana, bien en el centro, vistoso, sobre un fondo oscuro, trajeado de blanco, en actitud señorial, y así se quedaba dos y tres horas hasta que anochecía del todo” (46). El alienista lo encierra al día siguiente de observarlo.

La contienda silente entre razón y locura parece darse en una frontera clara y estable e involucra el paseo insistente de Bacamarte frente al marco de ventana que encierra la figura de Mateus. El dentro de lugar se refuerza desde lo encerrado o lo móvil: el juego de *status* que se exhibe desde una ventana es coherente con el orden que, incluyendo la sumisión al conocimiento, se autoriza en la figura que recorre los linderos de la casa. A pesar de las posiciones distinguibles a cada lado, la escena se fluidifica a medida que avanza el acto de lectura (y por ende retrocede, ahondando sentidos): el balcón desde donde Bacamarte enfrenta la turba evoca la ventana de Mateus y las figuras se vuelven trocables. La contigüidad casa-Casa difuminada a sus espaldas extiende su ruta hasta relacionar balcón y ventana.

El marco de las 200 ventanas de la Casa Verde y de las de su galería anexa, parecería ser capaz de abastecer las órdenes dictadas por la ciencia y encerrar suficiente locura. Pero visto con detenimiento, la *confinan*: en la fluida tercera acepción de la palabra. Algo parecido se podrá también discutir en torno a los 38 marcos fotográficos de *El infarto del alma*, número casi coincidente con los 37 cubículos de la galería anexada. A pesar de sus marcos abundantes, el orden que erige la Casa Verde parecería resquebrajarse y desajustar cualquier simetría arquitectónica o de otro tipo. Tal vez la

galería, construida a los cuatro meses de inaugurarse la Casa y difícil de situar en un dibujo, anticipe de manera más visible el desorden que se sugiere con más fuerza en los espacios entrevistados durante la rebelión.

Del jardín, ventanas y balcón, hay que retornar a la plasticidad de los rincones domésticos y los suspiros y mirada de Evarista. El narrador explica que esta última, de ojos entornados, “era [la misma] que había empleado el día en que Simão Bacamarte la había pedido en matrimonio.” Resulta una pose artificiosa que la ironía del narrador adscribe a los deseos de una Evarista celosa y hábil que intenta “degollar de una vez a la ciencia” (27). Sin embargo, cuando el alienista, fría y calculadamente, le propone a su mujer un paseo a Rio, la estrategia se esfuma. El anhelo de viajar hacia aquella ciudad, ideal de belleza y medio de roce social, imprime al encierro de los rincones un rasgo de apertura hacia el mismo canon de apariencias, como el Mateus que posa. Aun así, hay que tomar en cuenta que si bien hay cálculo en los gestos de Evarista, aluden al degollamiento de la ciencia, como la pose trocable de Mateus. En la escena, que transcurre en el comedor, aparece también la sonrisa de Bacamarte como un gesto de extraordinaria sutileza que, sin embargo, carece de observador clasificador; sólo el lector lo atestigua. Ante el comentario que sugiere una viudez virtual por la culpa de los dementes, el alienista no se inmuta, “el metal de sus ojos no dejó de ser el mismo metal, duro, liso, eterno [...] una sonrisa le abrió los labios” (27) para ofrecerle a Evarista un paseo a Rio. Otra sonrisa, “un tanto filosófica, además de conyugal”, surge mientras le toma la mano a su mujer y piensa que esta consuela “los dolores del alma” (28) de no sentirse amada, con el viaje. Bacamarte no se olvida de registrar la observación.

La condición de semicaja de los rincones puede incluso posibilitar una ruta que, desde el confinamiento de un espacio doméstico habitado por gestos que nadie anota, se abra hacia el viaje como peregrinación. El narrador afirma que para Evarista, ir a Rio de

Janeiro equivalía “al sueño del hebreo cautivo” (27), dejando así un resquicio en la ironía, para que más allá de una relación simétrica –de jerarquía, espacios, costumbres– entre capital y villa, el viaje adquiriera, en su movilidad, sentidos más hondos. A su vez, las parejas de Putaendo, locas y enamoradas muy por fuera del lugar que ocupa el deseo en el siglo XX, también logran –desde sus rostros confinados entre cuatro rincones del marco de una foto–, peregrinar, a través del tejido de textos con que el lector confronta sus imágenes. Su viaje es en parte onírico, en parte transhistórico. Como ese sueño que adquiere consistencia en la fuerza histórica de la metáfora del hebreo cautivo, alguna loca de Putaendo sueña desde esa Casa y lo hace con una casa. Por otro lado, el deseo de todas las parejas parece reivindicar su propia peregrinación desde diversos puntos del país, a través de la alusión de la narradora a las peregrinaciones históricas y literarias de amantes tuberculosos. ¿Cuántas parejas tuberculosas habrán existido durante los años cuarenta en el hospital de Putaendo, destinado entonces a tratar esta enfermedad? Además de la historia reciente del hospital y la medianamente distante que liga tuberculosis y romanticismo, surge la lejana que por contigüidad, une el nombre de la loca Juana –que sueña– con Juana la Loca.

Hablar de espacios que, desde su misma arquitectura, pueden describirse como dentro o fuera de lugar, se puede ligar a asociaciones geométricas pero a medida que se traslucen sus resquicios y movilidad, es más difícil restringirse a ello. Justamente esa convergencia literal y simbólica deja leer los manicomios y pueblos de Itaguaí y Putaendo más a fondo. El espacio, según expresa Bachelard al hablar de la casa y su condición de refugio y resistencia, se dota de características humanas que trascienden sus planos racionales. La alusión a tal idea no deja de ser pertinente en el caso de ciertas casas que son tales sin serlo, como el manicomio para un paciente (el de Itaguaí la lleva en el nombre), considerando que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia

la noción de casa” (1975: 35). No creo que *realmente habitar* un espacio tenga como condición ejercer plena conciencia del yo. En el instante en que las parejas de Putaendo posan, habitan; habitan también al arrancar naranjas de una plantación del hospital o al hablar del pan y la mantequilla que comparten. Habitan tanto como la Evarista que suspira en rincones, como el loco de la Casa Verde que “le narraba a las paredes” su genealogía, desde el huevo que Dios engendró hasta “el marqués [que] engendró al conde, que soy yo” (22) o como el Bacamarte que afirma “la ciencia es mi único empleo; Itaguaí es mi universo” (12). Se habitan casas y Casas; más aún cuando el lector completa el acto de habitar. Se “lee una casa”, sostiene Bachelard, cuando no es descrita exhaustivamente y, por tanto, lleva al “estado de lectura suspensa”; es decir que el lector se detiene, en el sentido de descartar el propósito de comprender a través de detalles abundantes y precisos, ya que es incitado a trasladarse a las muchas otras posibles casas que haya habitado de cualquier forma (1975: 44). Ello de ningún modo reemplaza la lectura ni la reduce a una asociación personal sino que la ahonda, por contigüidad.

Bachelard concibe la casa como algo que invariablemente atrae. Pero acaso también cabe precisar que lo que atrae no se liga de manera absoluta a su “estar [como un] bienestar” (42) sino que puede ser un intento de refugio malogrado, como el de Evarista en sus rincones; así sea con intención manipuladora, su propósito es algo que escapa a/de los lineamientos de esa ciencia que posteriormente la atrapa en el vestidor.<sup>11</sup> En ese fracasado refugio, se lee una casa, la que surge con la imagen de una ruta de rincones – en plural–, una vía que implica tránsito, en la que Evarista entra y sale y recorre

---

<sup>11</sup> También trata de huir el fugitivo que es “apresado a 200 pasos de la villa.” La coincidencia numérica con las 200 ventanas iniciales de la Casa Verde parecería insistir, algo lúdicamente, en que las interrogantes espaciales de un hipotético mapa de Itaguaí, pueden a la vez, en su condición de acertijos de contigüidad, conjurar contra el lugar que ocupa la locura. Existen, por cierto, casi 200 años de distancia entre las vidas de los locos de Itaguaí y los de Putaendo. Gracias a las contigüidades de espacio que las asemejan, la brecha se diluye, como simulación de la líquida hendidura sináptica, cuyo ancho oscila, como puede ya intuirse, entre 200 y 300 angstrom.

suspirando, acentuando así un movimiento incesante, como Porfirio y su ruta pendular entre pueblo y Casa Verde. Un ir y venir que puede involucrar a cualquier habitante de esas cuatro quintas partes de la población que en un momento dado se aloja en el manicomio.

Si bien Bachelard coloca ese *surgir de la imagen* de cualquier habitación *leída*, como algo que establece una *transubjetividad* instantánea con el lector a través de su propia experiencia de habitar, no deja de tener sentido pensar en un efecto *in crescendo*. El lector de *El alienista* pasa de los rincones domésticos a las carreteras por las que Evarista no quiere “meterse sola” (Machado de Assis, 2011: 28) y que finalmente transita con una comitiva hasta Rio. Luego recorre las calles y ventanas llenas de gente que tras varias semanas, reciben al grupo, mientras Evarista comenta otras calles y paseos: los paraísos de Rio. En el comedor de los Bacamarte, la cena de bienvenida se llena de discursos que ensalzan la virtud y belleza de Evarista; sólo ella –y el lector– escuchan al alienista decir, acercándose a su oído con gesto arrinconado, en medio de una mesa de cincuenta invitados, que “la retórica permitía tal osadía sin sentido” (53). La imagen que el lector haya tenido inicialmente de los rincones de Evarista, aprehendiéndola como un “acontecimiento súbito de la vida” (Bachelard, 1975:79), lejos de planos racionales, se reitera a partir de los demás espacios puestos en juego. Entre los rincones íntimos de los suspiros y el que se crea en la mesa llena, se despliegan carreteras no descritas, trayectos capaces de romper la movilidad circular y su retorno al punto inicial. Entre aquellos rincones de confinamiento, se abre la posibilidad de que la ironía del “sueño del hebreo cautivo” que ve el Paseo Público de Rio como un paraíso de ocio, ornato y *status* urbano pueda pasear por otros paraísos de liberación. Una vez más, los matices del verbo confinar permitirían que los rincones,

aun sin tocar carretera alguna, linden con ellas y conviertan el viaje en peregrinación.  
¿Buscando qué?

La figura del hebreo llevaría a connotaciones que superan lo individual. Acaso el espacio no trazable entre casa y Casa podría seguir alargándose, de contigüidad en contigüidad, hasta Rio y, con él, la comitiva de 14 o 15 personas que acompañan a Evarista ampliarse, hasta incluir cuatro quintas partes de itaguaienses en peregrinación, a lo largo de una distancia mucho mayor a 200 pasos. Tal movimiento podría indudablemente malograrse, como el refugio del rincón o la consistencia diagnóstica del estado mental de Porfirio. “¿Todo eso de locos?”, pregunta Evarista al vicario que, a su regreso, le cuenta lo “atestada” que está la Casa Verde, nombrándole gente conocida y hasta hace poco respetable. “O casi locos” (Machado de Assis, 2011: 51), responde el vicario Lopes: la línea impecable que el alienista pretende trazar entre razón y locura pierde estabilidad, ya sea a través del encierro atestado o las carreteras dúctiles.

Lo móvil e inmóvil, que implican puerta y muros del rincón, parten de lo geométrico y a la vez lo relativizan, como se muestra en la coexistencia de imágenes de los rincones del hogar Bacamarte: espacios por donde se deambula infatigablemente, sin lograr ampararse ni aquietarse en ellos sino más bien usarlos de punto de partida y, espacios contiguos a la Casa donde puede acurrucarse la etiquetable melancolía. Ello remite al rincón como “refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” y, la afirmación de que “hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser” (Bachelard, 1975: 172), cotejados, a su vez, con “la inmensidad [como] el movimiento del hombre inmóvil” (221). Los rincones de Evarista posibilitarían una vía de salida, incluso partiendo de lo categorizable de la melancolía, hacia lo inmenso, como ensueño del hebreo cautivo capaz de peregrinar. Junto a esos rincones están los

cuatro de la toma fotográfica que inmovilizan y, sin embargo, en el caso del *Infarto del alma*, potencian la práctica de un lugar.

La puerta y los muros como elementos arquitectónicos bien podrían poblar la vía de tránsito difuminada entre casa y Casa, donde entrever razón y locura implica leer “movimientos de cierre y apertura [...] tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto” (261). Hombres o mujeres, cuerdos o locos, que habitan una casa o una Casa, en la realidad o en los sueños, en la ficción o realidad.

### **Los pasillos del fin del mundo**

Si el ser entreabierto es capaz de peregrinar arrancando de un rincón, más aún lo hará a lo largo de pasillos. El viaje de varias semanas, en carruaje, de ida y vuelta entre Itaguaí y Rio y, el de cuatro horas, por automóvil –Santiago a Putaendo y retorno– recorren alrededor de 140 y 200 km., respectivamente. Las carreteras transitadas pueden trazarse como pasillos –como un devenir espacio mínimo– sin impedir que estos, a pesar de su extensión no comparable, insinúen también peregrinaciones. Cabría decir que las facilitan; al fin y al cabo, pueden incluir los muros, puertas o ventanas –con su luz– que constituyen el ser entreabierto. En *El alienista* y *El infarto del alma*, no faltan corredores –e indudablemente existen más de los nombrados o sugeridos– que llevan a locos y cuerdos, internados y médicos, personajes y personas, narradores, autoras y lectores, hasta el fin del mundo, lugar reiterado en ambos textos. Hasta el fin, con o sin fortuna, por amor –al otro, a la ciencia, a las imágenes, a la palabra.

Un loco de amor “andaba siempre, siempre, siempre, a la vuelta de las salas o del patio, a lo largo de los pasillos [de la Casa Verde], en busca del fin del mundo” (Machado de Assis, 2011: 22) para hallar a su mujer y el amante de esta, a quienes ya había hallado y asesinado apenas dos horas después de emprender su persecución. Los

había encontrado al pie de una laguna, fluidez instalada en ese recorrido entre pasillo y mundo, entre dos horas y lo que no cesa. El “te escribo” de los fragmentos epistolares – contiguos a imágenes fotográficas– de *El infarto del alma* da a los amantes entrevistados una historia y palabra que, reiteradamente, provoca un “acontecimiento súbito” en el lector. Así, en una de las cartas, la amante escribe: “Quizás no estés ya en ninguna parte. Pienso que desapareciste en el confín del mundo.” Qué contigüidad –si tenemos presente lo dicho de la palabra confín– se instala entre qué mundos. La amante se lamenta: “mi piel pierde su sentido si no la califica tu mano. ¿Qué podría hacer en una casa vacía?” (Eltit y Errázuriz, 1994: 29) ¿Habla la loca de la pareja fotografiada en un largo pasillo, en la página que precede al texto? ¿O la de otra de las varias fotos que incluyen corredores? ¿Son pasillos del manicomio, de una casa o de ambos a la vez? Mundo ilimitado, cuerpo y casa se encuentran. La amante epistolar piensa en el confín de un mundo que no describe del todo. El lector, en “estado de lectura suspensa”, experimenta el “acontecimiento súbito” de la imagen posible: el pasillo de alguna casa plenamente habitable-leíble-practicable por tal pareja de cierta foto de Putaendo. Los detalles de tal imagen, concebidos por cada lector, podrían llegar hasta el fin del mundo.

La fortuna que Costa –personaje itaguaiense– hereda es suficiente para “vivir hasta el fin del mundo” (Machado de Assis, 2011: 38), como seguramente lo es la “vía láctea de guarismos” (29) que deslumbra a Evarista cuando ve los libros contables de la Casa y el oro que, brillando en las arcas, financia su peregrinación a Rio. Este no evita, claro está, que el viaje prosiga luego hasta la Casa Verde. De hecho, hubiese sido un contrasentido, si se toma en cuenta que internar a su mujer es parte del viaje *hasta el fin del mundo* de Bacamarte, una prueba de que trabaja desinteresadamente por la ciencia. “¡*Plus ultra* era su divisa!” (113) Como la amante de la epístola, Bacamarte tampoco podría hacer mucho en una Casa vacía. Cinco meses y medio después de que el Ayuntamiento diera

una prórroga para permitir ensayos terapéuticos, “la Casa Verde estaba vacía; ¡todos curados!” (111) pero al alienista “no le bastaba haber descubierto la verdadera teoría de la locura; no le satisfacía haber establecido en Itaguaí el reino de la razón. ¡*Plus ultra* !” (113)

La imagen superpuesta de carreteas y pasillos como ruta que desdice cualquier permanencia de una barrera u orden de reclusión o lugar excluido, capaz de recomodar lugares para practicarlos, se construye nítidamente en el “Diario de viaje (viernes 7 de agosto de 1992)” de *El infarto del alma*, donde la narradora-autora que recorre pasillos, patios y escaleras en el manicomio de Putaendo, dice estar, al igual que la fotógrafa que la acompaña:

Ubicadas en el límite, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras. Habremos de asumir la encrucijada de estar repartidas entre el personal y los pacientes [...] Sé que en algunas ocasiones resulta difícil entender cabalmente la diferencia que media entre el azar y la predestinación [...] Iniciamos nuestra peregrinación que no es más que un subir y bajar escaleras, subir y bajar, cercadas por los pasillos [...] de pasillo en pasillo, de escalón en escalón [...] Pero tenemos que volver a Santiago. Será un viaje silencioso. Casi no cruzaremos palabra. El paisaje que tanto me había impresionado en las tempranas horas de esa mañana pasará en vano al atardecer. Volveré a la ciudad atrapada en el manicomio de mi propia mente y después caminaré mucho tiempo de un lado para otro, subiendo y bajando escaleras, tambaleando entre pasillos, atravesando patios, cargando a esos cuerpos en un pedazo de mi cerebro. (Eltit y Errázuriz, 1994: 12, 14, 22)

La ruta entre pasillos implicaría una mayor peregrinación que las carreteas de retorno a Santiago, convertidas ya en trayectos triviales que no impresionan, que han dejado de marcar los límites con lo que está en las afueras de la urbe, para transformar los 100 km. que separan Santiago y Putaendo en zona de contigüidad. Qué pasillos recorre la narradora en Santiago. ¿Los que lleva en su cabeza y evoca repetidamente? O acaso los evoca al moverse físicamente en similares elementos arquitectónicos dentro de su cotidianidad citadina. El fraseo del texto admite cualquiera de las dos lecturas o ambas al unísono y, acentúa así, las contigüidades y el peregrinar. “Nuestra peregrinación *no es más que...*” (12, la cursiva es mía) reitera el potencial de traslado a partir del espacio mínimo, como los rincones abriéndose a la inmensidad o los locos enamorados yendo

hasta el fin del mundo. La narradora del diario se lleva los cuerpos de los locos en su cerebro y en su auto, como podría llevárselos Evarista en su carruaje, como de hecho se los lleva Bacamarte, hasta los confines de la ciencia, esos confines que, finalmente, obedecen a su poder etimológico y, de alguna manera, traicionan al alienista.

En cualquier ensayo de respuesta sobre la finalidad de los pasillos y la recurrente alusión al fin del mundo, lo errado sería olvidarse de que lo contiguo utiliza límites tan sólo para descalificarlos, para trascenderlos en doble vía. Las conexiones entre espacios dúctiles y, a través de ellos, incluso de distintos tiempos y hasta entre realidad y literatura, nos colocan en una posición de ventaja para entreleer la locura. Tal vez por eso los locos de la historia nunca fueron embarcados en una caravana de carruajes y bestias de carga hacia barrancos inhóspitos e insalvables sino en una nave que los llevara hacia lo incierto de confines que posibilitan fluidez, como los nombres de Itaguaí y Putaendo.

La narradora del fragmento de diario enlaza pasillos y viaje y, los cuerpos de los locos con el propio. Los carga en su cerebro y su cuerpo *tambalea* en los pasillos. En ese movimiento equívoco, se acerca al fuera de lugar de lo que atestigua en el manicomio de Putaendo:

Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor. 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. Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. Como locos. (Eltit y Errázuriz, 1994: 16, 18)

Cuerpos locos, desiguales y descompuestos que sin embargo, se anexan y alían, contiguos entre sí y, a la vez, con el de la que se tambalea por cargarlos en las miles de sinapsis neuronales de su pedazo de cerebro y en su propio peregrinar. Además, entre lo descolocado surge, irónica, la referencia a la connotación simétrica de un centro y a la

desprogramación que, a pesar de compartir el prefijo con la desigualdad y la descompostura, sí es aceptada en sus invenciones por los imaginarios que hablan de enamorarse como locos. El estar en las afueras del Santiago de fines del siglo XX y por fuera de los moldes de belleza de la estética amatoria vigente, se reacomoda en ese prefijo entreabierto y esos cuerpos contiguos, en pleno centro de algún pasillo –de hospital, cerebro y ciudad.

En las pocas líneas donde la narradora vincula pasillos, viaje y cuerpos, aparecen cuatro palabras que enlazan espacio y desciframiento: encrucijada, azar, predestinación y peregrinación. Tejen un juego sugerente donde a pesar del tono algo apesadumbrado, se lee el espacio como una ruta que, en sus propias incertidumbres, ofrecería un potencial de conjuro contra la locura. Algo de ello conlleva el azar numérico que juega con aquel ordenamiento nítido de la locura que representa la Casa Verde.<sup>12</sup> O lo que invoca la sílaba *des*. La locura excluida de Santiago se traslada hasta ella a través de un laberinto de pasillos físicos y neuronales. Y la categorizada a toda costa y contra todo sentido, cala hendiduras en los planos coloniales que la sujetan. Incluso Bacamarte se hallará en su momento en la encrucijada del espacio mínimo y encerrado de su biblioteca y tendrá que resolver el enigma final del *plus ultra*. Los rincones de los simétricos estantes, abiertos al conocimiento ultramarino, vacilan pero finalmente acuden a una especie de autoconjuro. Acaso una expiación por haber encerrado a “los cultivadores de enigmas, los fabricantes de charadas, de anagramas...” (Machado de Assis, 2011: 89)

II.B La aventura del más allá y la niebla

### **Flujo lúcido**

---

<sup>12</sup> A esto se puede añadir que, en el diseño de su más reciente remodelación, todavía en curso, el Hospital de Putaendo luce forma de X: azar de un acertijo arquitectónico.

“El flujo de las múltiples inesperadas poses” (Eltit y Errázuriz, 1994: 22) que las parejas locas y enamoradas colocan ante la cámara de Errázuriz, según la descripción de Eltit en el fragmento de diario, evoca en su abundancia el “masivo contingente” con que se inaugura el Hospital Psiquiátrico de Putaendo o el “torrente” de locos que llega hasta la Casa Verde. *El infarto del alma* se abre con una fotografía de una pareja de pie en un pasillo ancho, aparentemente exterior. Sobre la edificación del fondo, de donde parte el pasillo, se aprecian dos ventanas de madera de muy distinta anchura, cuyos travesaños forman segmentos rectangulares y cuadrados. Persianas, cortinas, vidrio pintado y/o luz, crean un patrón de negros, grises y blancos que enlaza con las baldosas cuadradas algo blancas del pasillo que la perspectiva fotográfica destaca. La variedad de cuadros entre los que se halla la pareja sobresale tanto o más que esta. Como si el lector de la foto tuviese ante sí una especie de tablero de ajedrez anamórfico, en precisa sugerencia de todas las poses-movimientos con que él y la pareja podrían jugarlo.

Aparece nuevamente lo geométrico colmado de matices que lo desdican. Si la simetría de la fachada de la Casa Verde es coherente con su pretensión de regular entradas y salidas y, sin embargo, finalmente trasluce fisuras de contigüidad, la arquitectura del manicomio de Putaendo –descrita con detalles ocasionales por la prosa de Eltit pero sin transmitir simetría estable alguna–, evidencia su fisura no sólo en carreteras y pasillos contiguos sino por el orden del encuadre fotográfico. Lo descolocado de los locos enamorados –y de las fotos que evidencian su deseo, cuerpos y ropa ajenos a lo que estaría dentro de un lugar estético y de consumo amoroso–, se atenúa a través de los juegos geométricos del encuadre y la *práctica* de la pose, lejana por cierto, a las trocables de Mateus y Bacamarte, aunque todas interpelen a la locura desde el espacio. Hay que anotar como posible muestra de una especie de reordenamiento reivindicador, el hecho de que muchas fotos, de ser vistas por fuera del

libro, no permitirían reconocer la locura. En todo caso, esta discusión involucra al conjunto del libro y su carácter híbrido de texto e imagen y, precisamente, el mayor alcance de traslado respecto a la noción de locura surge en la confluencia de ambos. La pose es un resquicio de libertad del loco y, aun dentro del marco, le permite peregrinar por lugares que el lector entrevé, ampliados a través del espacio de cada fragmento escrito. La foto *confina*, en aquella tercera acepción. El espacio como un dentro o fuera de lugar, en última instancia muestra su ductilidad, ya sea en el encierro o lo abierto, lo inmóvil o la peregrinación. Todo deviene flujo que desdice cualquier lugar inamovible para la locura.

*El infarto del alma* está compuesto por 14 fragmentos narrativos y 38 fotografías. Cinco fragmentos, titulados como el libro, son epistolares; sus narradoras se presentan como voces de amantes medievales, inmersas en alusiones a lo sacro. Sin embargo, las cartas se matizan a través de sus figuras de muerte y bruma que acompañan también a los tuberculosos del Romanticismo. Además, la carta que cierra el libro —e incluye palabras que connotan lo contemporáneo— substituye el “te escribo” por un simple “escribo” que se vincula fácilmente a la voz del diario y deviene signo similar al *tambalear* de la narradora. Se abren así potenciales traslados entre los siglos XVI, XIX o XX.

Cuatro textos, de poquísimas líneas, titulados “LA FALTA”, reiteran la idea de la carencia e invariablemente contienen por lo menos un par de cifras ligadas a días y noches de espera, cuyo significado matemático o relación secuencial se vuelven mucho más huidizos que los doscientos pasos del fugitivo de Itaguaí. En el primer “LA FALTA” se lee: “Ah, ya van 3 días, 100 noches en la más angustiosa de las privaciones. Tantos días, respectivas noches con hambre” (24). Seguramente habrá aproximación psicoanalítica capaz de ampliar sentidos de esa hambre. E indudablemente existirán

fórmulas matemáticas capaces de ligar las combinaciones numéricas a las figuras geométricas de las fotos, el conteo de pasos necesarios para recorrer los pasillos, las combinaciones posibles entre rostros y epístolas o la variedad de poses ensayadas por las parejas. En todo caso, la falta de certeza es lo crucial, el recordatorio de que la plasticidad del tiempo de esos días-noches acompaña la fluidez espacial, como el amante loco y asesino que viaja por los corredores de la Casa Verde y el mundo, en busca de quienes ya halló.

Además de los textículos del hambre, existen cinco fragmentos no epistolares donde el tono cambia a uno de evidente correlación con el Hospital de Putaendo, cercano al testimonio, sin perder por eso el ritmo de una prosa literaturizada. En “El sueño imposible” se señala: “(Un sueño de Juana, pareja de José. Grabado por Paz Errázuriz en Enero de 1990).” El registro grabado como el más fuerte indicio de realidad se da en torno a un sueño, enfatizando en esa relación, el potencial para cuestionar la locura que posee un espacio ambiguo, sea este un texto transcrito, con su inevitable traducción o, la verdad del habitar onírico. Además, el primer texto del libro es epistolar y se abre con una pregunta –“Te escribo: ¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?” (4)– colocada al final de una página en blanco, apostrofando al lector que aún no le da vuelta. Esa pregunta, como parte constituyente de un texto cabalmente literario, entrará en contigüidad con el sueño de la loca de carne y hueso, la única con nombre y relato propio en el *Infarto del alma*. Se canaliza así la vía para que el lector posibilite –a través de “acontecimientos súbitos”–, el espacio de ese sueño imposible, lo convierta en un lugar practicado.

El relato de “Diario de viaje (viernes 7 de agosto de 1992)” sintetiza sencilla y cronológicamente los hechos del viaje de Eltit, escritora y Errázuriz, fotógrafa, a Putaendo, sin que ello impida una prosa altamente poética en varios segmentos.

Recorren el hospital, pasan del contacto con personal médico a caminar y sentarse junto a los locos, a los enamorados, a quienes las llaman mamita y tía, hasta que regresan a Santiago insertas en esas cuatro palabras del diario: encrucijada, azar, predestinación y peregrinación. Cohabitando una encrucijada de pasillos, tal vez predestinadas a ello, barajando el azar de las poses, viajando aún luego de su arribo a la ciudad.

En el diario, Eltit menciona explícitamente su interés estético y el de su compañera de viaje.

Los pacientes [...] nos siguen besando y besando y entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor. Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra. Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados. (Eltit y Errázuriz, 1994: 14)

Paz Errázuriz es la que hace el rito de la despedida. Toma su cámara y veo en ella estallar el amor a sus imágenes. Soy la testigo de una sesión fotográfica conmovedora cuando Paz, con extrema delicadeza, va de grupo en grupo, responde a las más diversas solicitudes, permite el flujo de las múltiples inesperadas poses, como si hubiera sido contratada para una boda en la cual todos los invitados fueran los padrinos o los novios, o el niño protagonista de un bautizo popular. Paz Errázuriz convierte a su ojo en un don para los asilados. Les regala en su mirada fotográfica, la certeza de sus imágenes. Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras, cuando les sonríe, reconoce en ellos lo divinizado de sus conductas corporales. Cuando se inclina buscando el ángulo, les dedica todo su profesionalismo. (22)

El signo y el rito, el don y lo divino, son cuatro nuevas palabras que se añaden a las que anticipan algo conjurable. Pero los matices con que se expresa la conciencia de un trabajo artístico podrían ser insuficientes para ciertos lectores que guarden dudas respecto a las fronteras éticas implicadas, que se preguntan si acaso el peregrinaje entre pasillos y escaleras por amor a palabra e imágenes no se acerca al Bacamarte que bajo el principio de *plus ultra*, encierra cuatro quintas partes de la población de Itaguaí; si tal vez aquello de dedicar “todo su profesionalismo” no es eco de “la ciencia es mi único empleo” que pronuncia el alienista (Machado de Assis, 2011: 12). Algún lector podría incomodarse con el verbo *permitir*, ligado a Errázuriz, sin prestar mayor atención a quienes hacen las solicitudes de las tomas. ¿Cuánto, entonces, puede interpelarse,

*confinarse* y practicarse a través de/en el marco fotográfico? Qué alcance tendrían los ritos artísticos si se consideran necesarias ciertas condiciones para que estos generen interrogantes éticos y, por otro lado, en el caso de la imagen, esta se desgasta mediante el efecto anestésico de su repetición.

Sontag anota que hubo la necesidad de que pasaran veinte años para que los ciudadanos estadounidenses llamaran por su nombre –crimen de Estado– a lo que mostraban las fotografías de Dorothea Lange: la reclusión en campos de detención a miles de ciudadanos de origen japonés, durante la Segunda Guerra Mundial.

La contribución de la fotografía siempre sigue al nombre del acontecimiento. Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores. (Sontag, 2006: 36)

Barthes, por su parte, al optar por discutir hondas motivaciones personales en el origen de las reacciones ante una foto, sostiene que, “como distancia, la mirada social se sirve de una estética refinada que la convierte en vana: sólo hay crítica en aquellos que son ya aptos para la crítica” (Barthes, 1980: 79). ¿Acaso Errázuriz logra reacciones en torno a la noción de locura sólo por habitar un fin de siglo que ha integrado al *Otro* como opción políticamente correcta?

Habría que construir una respuesta retornando a la idea de que los límites están para descalificarse. Si existe contigüidad entre casa y Casa, pasillos, rincones y carreteras, balcón y ventana y, cuerpos locos y cuerdos, cabe buscar la que une los amores de Eltit y Errázuriz. “La fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo” (Bachelard, 1975: 79). Las imágenes espaciales contenidas en la narrativa del *Infarto del alma*, que aluden directamente o por insinuación a la locura, pueden suscitar en el lector aquella *novedad*, en una especie de

efecto siamés, más bien contigo, al generado por las fotos, descrito por el mismo

Barthes como aventura:

me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no [...] Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos “vivientes”), pero me anima: es lo que hace toda aventura. (Barthes, 1989: 54-55)

Ambos efectos se potenciarían en el lector, aun prestando atención a ese “provisionalmente”. Barthes parte *Cámara lúcida* en dos; al final de la primera sección reconoce no haber logrado precisar lo universal que une a los lectores de fotos y transita hacia lecturas más personales y más inconclusas: “por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano ésta es una ‘creencia fundamental’” (181-182).

Tanto el Barthes que se siente aventurado como el que no aprende nada, aprehende un *esto ha sido*. Esa “detención de la interpretación” que consume, equivaldrá a un punto de partida análogo a la “lectura suspensa” que engendra acontecimientos súbitos en el lector de un texto escrito. Cuánta novedad es posible; cuánta anestesia de lo marginal estereotipado es evitable. Se tendría que aceptar, con Barthes, que pensar en la imagen consume. Pero a la vez, se puede incorporar la palabra creencia a la lista: encrucijada, azar, predestinación, peregrinación, signo, rito, don y divino. A pesar de que tal “creencia fundamental” está asociada a la más obvia constatación dada por la imagen fotográfica, instala una fisura que sería parte de lo que Nelly Richard describe como las “ínfimas e íntimas rebeldías en el escenario microinsurreccional de la biografía humana” (Richard, 1998: 246). La constatación del momento fotogénico de las parejas locas, de su instante de ternura, de los actos con que habitan un rincón del Hospital-Casa, no forma parte de las Revoluciones con mayúscula, en las que se

regodean los discursos. La cámara es incapaz, al fin y al cabo, de restituirle una identidad sólidamente conformada al loco. Pero abre canales por los que las ideas que el lector/espectador posee de la belleza y del gesto amoroso, se tambalean –como la narradora del diario que transita pasillos– en juegos que subvierten imaginarios. Richard recalca la necesidad de despojarse de visiones totalizadoras sobre lo hegemónico, que sostienen una “forma conspirativa” o “tesis apocalíptica [...] sin que ningún desencaje crítico ni fuga emancipatoria logre salirse del perímetro sellado” (267).

Cualquier reacomodo del fuera de lugar que el loco de Putaendo, en pose amorosa, representa frente a los cánones de belleza globales, no debe ser leído, en visión totalizadora, como simple parte de procesos de visibilización devenidos también cánones innegables en torno a la diferencia y la inclusión. Remite más bien a las fronteras difuminadas-confinadas del espacio como tal. Habría un reverso del fuera de lugar: las poses “inesperadas”, en el mínimo espacio que los marcos, cual un orden, encierran, adquieren carácter de insurrección. El marco, al fin y al cabo posee cuatro “semicajas”, rincones que dejan de ser límites para develar al ser “entreabierto.” El fuera de lugar se fisura a través de una reivindicación de la pose –ya no leíble como artificio–, de las figuras geométricas también inesperadas –hay 13 fotografías cuyo fondo incluye ventanas con travesaños–, del traslado de la arquitectura insinuadamente laberíntica y, más aun, en la conjunción señalada con los textos, donde aparecen tanto peregrinaciones a través de los contornos indefinidos de la niebla y el tiempo, como la intimidad ordenada de lo doméstico.

Este “cruzamiento de movilidades”, carente de “univocidad”, se da también a partir de la vía inversa, desde el orden recluyente de la Casa Verde. Dentro de este último, en un contexto donde clasificar es muestra de sabiduría, el Otro no existe, ni como síntoma de inclusión real a partir de cambios de paradigmas ni como criterio incorporado a lo

hegemónico. Tanto no existe, que ni siquiera irónicamente, el lector tiene acceso al interior de la Casa Verde. Pero la fisura igualmente se da e interroga la locura, en la misma incógnita del espacio no visto, que posibilita la inestabilidad de resquicios arquitectónicos y en el desborde del tránsito de ida y venida de la Casa Verde. Así, el lector de *El alienista* y *El infarto del alma* –de texto y foto/texto– cree, se aventura, experimenta acontecimientos súbitos; lograría, en última instancia, *practicar* –y ver practicado– el espacio de la locura con variantes dignas de un juego cabalístico.

Los espacios descritos en el *Infarto del alma* son piezas que podrían estar simbólicamente escritas en las ventanas o baldosas de la primera foto. Esa hipotética imagen sugeriría con acierto el recorrido que hace el lector: mientras avanza, mueve piezas, señala la ruta con acontecimientos y advenimientos.

### **El más allá de Juana**

“Soñé que yo tenía una guaguüita, que yo había encontrado una guaguüita recién nacida y esperaba que el José viniera. Yo decía: ‘Mira José la guaguüita que encontré.’ El me decía: ‘Yo soy el padre y tú la madre’” (Eltit y Errázuriz, 1994: 51).

El sueño de Juana, pareja de José, tiene un espacio muy bien marcado. Juana sueña que tiene casa, pareja e hijo. Cuando en el sueño, su madre se sorprende de su nueva familia, Juana le exige: “usted camine para allá y yo camino aquí y los que tienen que mandar son los de aquí. Usted váyase pa fuera [...] su hija [...] se casó, tuvo su guagua y ahora está aquí con su marido.” El relato de Juana continúa diciendo: “en una casa más allá me tenía el médico. Y me decía el médico [...] ‘esta casa va a ser pa usted sola con su marido y va tener ahí su guaguüita y va a estar tranquila.’ Y yo le decía: ‘gracias papito-doctor, ¿aquí va a ser mi casa?’ ‘Sí, aquí mismo. Esta va a ser su casa propia y no se va a salir pa fuera’.” Juana celebra con fiesta; invita a su hermana: “vámonos pa allá, pa mi casa” (51).

Dónde termina lo onírico de Juana y dónde comienza la actividad onírica del lector de “El sueño imposible”, único fragmento del libro atribuido a una grabación fechada. El flujo reiterado de adverbios –aquí, allá, fuera– que juegan con límites de lo propio y ajeno, de la defensa de lo íntimo, provocarían una “lectura suspensa”: Juana no provee detalles del interior de la casa, a más de mencionar que recibe regalos con alegría, “todo para la casa” (51). El lector acude a sus propios espacios y moradas. “Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador [...] porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños [...] la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños” (Bachelard, 1975: 36).

Tanto sueños como ensueños pertenecen a la casa onírica de Bachelard y, de hecho, “el ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización [...] los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño” (36). Bachelard ilustra con innumerables ejemplos la fenomenología de la imaginación poética asociada a la casa e insiste en lo vivo de imágenes que no tienen necesidad alguna de cotejarse con la realidad. Se podría argumentar, en relación al espacio doméstico, que la transcripción del relato grabado (o la prosa directa de Machado de Assis) no es buen ejemplo de imagen poética. Sin embargo, la inesperada y precisa demarcación espacial con que Juana narra, a través de su elección adverbial reiterada, sería el factor que evoca la síntesis tan consubstancial a la poesía. Así como la casa no tiene que ser feliz para atraer –los rincones de Evarista ejercen una poderosa atracción–, las imágenes no tienen que ser hondamente poéticas para ser profundamente sintéticas y, como tales, provocar “acontecimientos súbitos” poéticos en el lector. Más aún si se considera el efecto *in crescendo* de posibles antecedentes para la identidad de Juana.

¿Está Juana en la foto de la página precedente o posterior? ¿Es la misma nombrada, de nuevo junto a Juan, en el fragmento siguiente? ¿La Juana que sueña con la maternidad es la misma mujer que, decenas de páginas antes, sin ser nombrada, le muestra a la narradora una cicatriz quirúrgica de esterilización mientras afirma: “Gorda, de dos, de ocho meses” (Eltit y Errázuriz, 1994: 16)? Tener una guagüita puede significar tanto parir como poseer. Pero el detalle de habérsela encontrado nos coloca frente al azar o la predestinación que conjura, que pareciera otorgarle a la loca Juana – de ser la misma– plena conciencia de su cicatriz, al igual que el “como” que esta repite al decir que en el sueño, el médico la lleva a ella y a Juan a una iglesia donde “me pasaba a mi como si yo fuera esposa de él y él mi esposo y la guagüita como un hijo pa mi e hijo pa él. Y un personal se hacía como comadre pa mi y todos hacíamos una fiesta y estábamos contentos y alegres” (51). ¿Es Juana la que afirma: “El me da té y pan con mantequilla” y es respondida con un “La cuidó yo” (14)? El lector que mueve piezas bien podría colocar esa cotidianidad en la casa del sueño.

¿Será entonces “El sueño imposible” capaz de evocar/provocar en el lector un ensueño? Ante alguna primera impresión de que podría ser un texto del más elemental *cliché*, hay que puntualizar que lo espacial, nuevamente mínimo, como el rincón, es lo que fisura las apariencias. La casa soñada, descrita a punta de *aquí, allá, fuera y más allá* revela un flujo de contigüidades. El reverso del fuera de lugar mencionado en relación al marco fotográfico, se ahonda. La Juana de Putaendo –más allá de Santiago y más allá de la imagen ideal de lo amoroso–, en ejercicio asertivo, echa “pa fuera” a su madre. Por otro lado, a pesar de que el médico ratifica un encierro al recordarle no salir “pa fuera”, este es consustancial a la existencia del espacio propio. De hecho, el claro trazado onírico de orden urbano de propiedad, familia e iglesia, sugerente de una herencia colonial digna de Itaguaí, completa, sin embargo, ese reverso que *confina* la

locura; la que posa, sueña, posee, cree, habita no sólo Casas sino una casa y, cumple ritos. El rito fotográfico de Errázuriz, cuyo cuidado Eltit compara a haber sido contratada para una boda, se cumple en el sueño, donde la fiesta, contrario a la celebrada por el personal del hospital en el aniversario de este, es una donde todos se alegran.

Juana se ubica en un *aquí* a la vez que menciona por primera vez su morada onírica como “una casa más allá” e invita a su hermana a ir “pa allá”: surge un espacio tan entreabierto como Juana.

La intimidad doméstica de Juan y José acontece en el lector –sin necesidad de cotejarse con la realidad–, en lo privado insinuado en las palabras del médico: “pa usted sola con su marido” donde “va a estar tranquila.” Incluso la condición de refugio logrado –en contraste con los rincones de Evarista– de lo último que afirma Juana – “quedábamos todos contentos en la casa” (51) –, remite al espacio feliz de Bachelard. Entre ambos espacios íntimos, no resulta fácil distinguir cuál resulta más *real* y/o pertenece a *la realidad*: la casa del sueño transcrito de una loca interna en un manicomio chileno del siglo XX o la casa perteneciente a un científico y su mujer en una ficción del siglo XIX.

Qué distingue el espacio doméstico que acoge a la guagua onírica, probablemente salida de una cicatriz esterilizante, del espacio sin guagua alguna en el que Bacamarte evalúa la fertilidad de Evarista e investiga regímenes alimenticios relejendo a “todos los autores árabes” y consultando a “universidades italianas y alemanas”, sin resultado, debido a la negativa de Evarista a dejar “la riquísima carne de cerdo de Itaguaí” (Machado de Assis, 2011: 13). Qué diferencia el comedor Bacamarte, donde los platos quedan frecuentemente sin tocar, de un entrevistado comedor con té, pan y mantequilla. Ambas parejas –Simão y Evarista y Juana y José– habitan rincones de la casa, Casa,

pasillos, foto, aquí, más allá y los que el lector arme con su propio ensueño de pasadas casas, ya sea propias, ajenas o visitadas. Desde todos los rincones se puede acceder a un *más allá*, un *plus ultra*, capaz, tal vez, de trocar el prestigio de las parejas.

“El sueño imposible” es seguido de “Juana la loca.” En este texto, los rostros, poses y traslados posibles para Juana aumentan; el título añade la fluidez del tiempo en la contigüidad de historia e Historia. Lo entreabierto de *aquí* y *allá* adquiere espesor en lo no visto del Palacio de Tordesillas, derribado en 1773; juega al tira y afloja entre leyenda romántica de locura y subjetividad capaz de discernir estrategias políticas, entre el orden del encierro y la rebeldía.<sup>13</sup> El fragmento continúa narrando a Juana y José; sin embargo, carece de señales propositivas de realidad, como el caso de la nota sobre la grabación; ocupa una franca zona contigua entre testimonio y literatura.

Juana está sentada “atrás, cerca de los naranjales” porque José y sus amigos están castigados. Ella “es, quizás, la única rebelde visible del edificio público. Juana, tal vez, no esté loca” (53). La Juana que accede a un *más allá* mediante un sueño que, al igual que la pose de las parejas, está desprovisto de códigos de evidente y radical transgresión (más bien dotado de iglesia, familia y propiedad), ahora escapa del castigo (¿algún encierro?) colocándose en un *más allá* rebelde. Si son reales los datos biográficos referidos, “Juana, tal vez, no está loca. Es posible que Juana llegara con su padre al hospicio de la ciudad de Valparaíso cuando era una niña o cuando apenas era una adolescente.” Y que tras la muerte de este, iniciara su peregrinación, “dando tumbos de

---

<sup>13</sup> Juana I, hija de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, nacida en 1479, fue recluida en 1509 en el Palacio de Tordesillas, donde murió en 1555. El poder del título que ostentaba pero no ejercía es parte de lo no dilucidado en torno al grado real de su enajenación mental y los intrínquilos de acceso al poder. La historia de haber arrastrado el cadáver de su esposo, Felipe el hermoso, ha sido materia fértil de leyenda amorosa, acentuada durante el siglo XIX y, a la vez, objeto de estudio respecto al cálculo político que se le puede atribuir a tal acto: evitar otro matrimonio tras su viudez y asegurar el trono para su hijo.

Bethany Aram, en *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001, expone un estudio de diez años que evidencia su perspectiva en el mismo hecho de la ausencia del sobrenombre *loca* en el título. Para un enfoque psicológico que, sin embargo, participa de la postura anterior y se halla desprovisto de diagnósticos nítidos, históricamente imposibles, ver el trabajo de Begoña Mantilla en [http://atencionpsicologicaintegral.es/admin/biblioteca/documento\\_10.pdf](http://atencionpsicologicaintegral.es/admin/biblioteca/documento_10.pdf).

hospital en hospital, de ciudad en ciudad, hasta llegar al manicomio del pueblo de Putaendo [...] para cumplir con el destino paterno” (53). Dando tumbos, como la narradora tambaleante del diario de viaje, se invoca el destino, en ese permanente tono de desciframiento que permea *El infarto del alma*. ¿Explicarían los tumbos la rebeldía ante la madre onírica y el apelativo de “papito-doctor” dado al médico? El *más allá* rebelde de ese *atrás* del jardín, en los naranjales, no se opone al hecho de que “Juana, que quizás no esté loca, no puede salir ya al exterior [...] si en este mismo instante se abrieran para ella las puertas del hospital y le pidieran que saliera, Juana no lo haría” (53).

Asertiva con su madre onírica y en los naranjales, asume el encierro de las afueras de Santiago con algo de *más allá*, con esa especie de orden sobre el que logra poder en su casa de *más allá*. Habita su espacio con “movimientos de cierre y apertura [...] cargados, también, de vacilación”, inserta en leyenda y asertividad respecto al amor y el trono, a la casa y la madre, la iglesia y el castigo, Felipe o José. Recordando lo microinsurreccional de N. Richard, no reconocer el carácter interpelador del sencillo espacio onírico de la casa de Juana constituiría una lectura superficial, como penoso sería, para Juana y José, que se los despojara de la leyenda de la reina. “Como la otra Juana, la antigua reina española, tiene a su rey. Pero José está castigado. Si José muere, ¿qué viaje enamorado y de protesta emprendería Juana por el hospital arrastrando el cadáver insepulto?” (53)

Viaje enamorado y de protesta; amor y protesta marcan a las dos Juanas, así como la peregrinación. La reina es nombrada directamente sólo en el título y en esas tres líneas, pero completa una multiplicidad no ligada, por cierto, a la disociación de los manuales de diagnóstico de trastornos psiquiátricos sino vinculada a posibles nombres y subjetividades: la Juana con cicatriz, la que sueña y relata, la niña que recorre

hospitales, la que recibe té y pan, la reina que arrastra un cadáver con fines no sólo amorosos, la loca no sometida de los naranjales y la loca de pasión por Felipe o José.

Cuántas Juanas en cuántas casas acontecen/adviene en el lector. Además de la casa onírica y la casa-palacio, está la casa –¿la que en algún momento poseyó una intimidad que muchos reconoceríamos? – que la joven Juana habrá compartido con su padre antes de que este enfermara. La casa histórica, la pasada familiar y la casa onírica constituyen una trinidad dotada de carácter universal, inesperadamente engendrada –como las poses– en el fuera de lugar de la casa-hospital. No existe la imagen, a pesar de ser una escena muy fotografiable, de alguna identificada Juana en reconocibles naranjales, pero ello es de esperarse en un libro que deja contigüidades, sin proveer puentes explícitos. Las posibles fotos de Juana y sus yoes llenarían todos los espacios geométricos de la toma que, como ajedrez anamórfico, abre *El infarto del alma*. El lugar del juego, como el de la peregrinación, también se *practica*. Además de las piezas de ajedrez, las letras de un juego de palabras cruzadas pueden moverse para deletrear un nombre y varios sujetos.

Así como la plasticidad del nombre Juana la dota de libertad, un nombre puede pretender resguardar el orden que la coarta. El orden de la Casa Verde se instala en la coyuntura del Imperio Lusobrasileño donde, en palabras de Pereira Das Neves, surgía un esbozo del campo intelectual y disminuía la mentalidad teológica (ver cap. 1, p.11). Sin embargo, la simbiosis iglesia y Estado no se halla disuelta. El Bacamarte que aboga por la ciencia con la perspectiva adelantada de pretender remediar la locura, nunca produce rupturas radicales; cuida del prestigio que marca su jerarquía dentro del orden colonial. Así, desde su balcón, ante la rebelión, invoca a maestros pero también a Dios y, a pesar de ser un asiduo lector de literatura médica árabe, utiliza la máscara del nombre para mantener la Casa Verde dentro del lugar que le corresponde: “Como era un

gran arabista, halló en el Corán que Mahoma declara venerables a los locos, debido a que Alá les quita el juicio para que no pequen. La idea le pareció bonita y profunda, y la hizo grabar en el frontispicio [...] pero como le tenía miedo al vicario, y de rebote al obispo, le atribuyó el pensamiento a Benedicto VIII.” (Machado de Assis, 2011: 17)

La fachada de Putaendo, a pesar de su ya referida descolocación, alberga sueños de casas predecibles pero propias, mientras el grabado del frontispicio de la Casa Verde, que avala su autoridad científica con la falsa autoría de la máxima autoridad eclesial, encierra, sin embargo, la profecía de su vaciamiento y derrumbe. El traslado de nombres implícito en el frontispicio se une a ese traslado de algún pasadizo entre casa y Casa, ambos constituyen la ductilidad que el orden imperante oculta. De Mahoma a Benedicto, de Juana a Juana, el nombre propicia contigüidades de espacio y tiempo. Lo apropiado de los manantiales del nombre de Putaendo, como vía de significación de esa fluidez, seguramente pervive en la costumbre de nombrar el hospital. El predecible nombre de Philippe Pinel consta en una resolución ministerial del 28 de agosto de 1990 y, sin embargo, aparece una sola vez en *El infarto del alma*, publicado en 1994.

### **El camino de la niebla**

Las contigüidades espacio-temporales también son propiciadas por el nombre de la enfermedad romántica que peregrina entre montañas –hasta la cordillera que rodea el valle de Putaendo, a 825 msnm–, del siglo XIX al XX y, en este, de la década de los cuarenta a la de los sesenta y hasta fin de siglo. Como una contigüidad más entre crónica y ficción, entre la voz narrativa del diario y la de amantes epistolares, “El amor a la enfermedad”, con traslados entre tercera y primera persona, se relata en torno a la leyenda que el siglo XIX teje alrededor de los amantes tuberculosos. Estos, a su vez, seguramente habitaron el Hospital de Putaendo de 1940, peregrinando por sus pasillos,

hasta un fin del mundo situado en 1968: confín donde poder heredar su leyenda a los locos que arriban al hospital a través de su propia pero desprestigiada peregrinación.

“Toso y te extraño. Mi pañuelo con sangre. Ah, si te llevara conmigo hasta el otro mundo, así, aferrado como mi mano a este pañuelo de hilo” (Eltit y Errázuriz 1994: 57), dice una de las voces narrativas del fragmento donde amor y peregrinación se aúnan. El aura sacra de la cercanía del otro mundo con la que convive el tuberculoso de entresiglos XIX-XX, instala contigüidad entre sus trayectos a los sanatorios elevados hacia el sol y la ruta hacia el otro mundo. Otro mundo también es el que espera a Bacamarte a su retorno a Brasil desde Portugal, donde confía instalar una ciencia contigua a la de Coimbra. Tan otro es el mundo que Evarista halla en Rio, que lo llama paraíso. Otro mundo instalan las autoras de *El infarto del alma* sobre el propio, a través de su acarreo de pasillos. Otro es el mundo onírico de Juana, inserto en traslados mínimos: en este caso, la palabra otro adquiere casi el sentido de doble: el otro mundo que está más allá, sin necesidad de destrozar lo practicado en este, una especie de *alter spatium* donde lo normado se torna signo de subjetividad para un ser entreabierto, señal de un mundo propio.

Otro mundo, también con rasgos de doble, casi literalmente superpuesto a las ciudades, es el espacio de los sanatorios para pacientes tuberculosos, abierto por primera vez en Prusia, a mediados del siglo XIX y a 654 msnm. Qué significa pertenecer al grupo que Thomas Mann llama “los de arriba.” El peregrinaje hacia las montañas rodeadas de aire seco y sol que el movimiento sanatorial exige al tuberculoso durante un siglo, implica distintos grados de desarraigo infernal u ocio paradisíaco.<sup>14</sup> Hablar de

---

<sup>14</sup> Thomas Mann publica *La montaña mágica* en 1924, recreando a través del viaje, llegada y estancia del protagonista Hans Castorp en un sanatorio de Davos, el mundo paralelo que durante un siglo de historia de la medicina, significó el viaje y reclusión de pacientes tuberculosos de todas las clases sociales en sanatorios implementadores de regímenes higiénicos y nutricionales. El espectro de cómo se vive tal traslado es inmenso. La percepción de paraíso puede deberse tanto a una liberación de condiciones de miseria urbana o rural como al paso de una abundancia a otra similar, pero con carta abierta para el ocio

“los de arriba”, los que han partido hacia las alturas, guarda ineludibles conexiones no sólo con la muerte sino con la peregrinación del embarque incierto en la nave de los locos. Además, a primera vista, podría equipararse con el *fuera de lugar* amoroso de Putaendo, si se asocia a una distancia con lo terrenal y corporal. Sin embargo, entre el tísico enamorado del siglo XIX y el loco enamorado del siglo XX se instala la contigüidad de “aceptar que el advenimiento del amor en el romanticismo es siempre un estado alucinado que se aproxima peligrosamente al delirio” (69). Un advenimiento y un peligro que remite a las fotos de Putaendo, a Barthes y su aventura, a cualquier ruta de cordilleras, en última instancia, a los riesgos imprevistos y lúdicos de acontecimientos y advenimientos de lectura.

Por otra parte, una observación del minucioso horario implementado en el mundo de las alturas –con varias horas dedicadas a tomar sol e incluso a la cura de aire nocturna– evoca la ciencia sistemática de Bacamarte y su empeño por colocar todo *dentro de lugar*.<sup>15</sup> Con la construcción del hospital de Putaendo en 1940, cerca del fin de la era sanatorial, “el Estado pagó un último tributo a la enfermedad [con] un tardío monolito al ya agónico romanticismo para depositar allí a sus últimos enfermos del siglo” (65). El orden estatal se dirige, sin embargo, hacia los 813 msnm, “para que los tuberculosos encontraran allí el destino de su mal. Al borde de la cordillera, (donde los senderos se estrechan, donde el límite geográfico se torna decisivo), los tuberculosos hubieron de concluir una peregrinación romántica [...] ¿Qué viaje fue el de esos enfermos a través de la niebla?” (65) Los senderos cordilleranos, estrechos como los pasillos del manicomio, entran –a pesar de su solidez geográfica– al trazado de rutas y límites

---

creativo no siempre aceptado por normas familiares y sociales. El desgarramiento de un exilio incluye la separación familiar, el estigma social y laboral, la incertidumbre y el rigor de algunas reglas sanatoriales.

<sup>15</sup> Para un ejemplo de rutina ver el método que el sanatorio francés de Bligny aplicaba a principios del siglo XX y que Ignacio Duarte reproduce en <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/ArsMedica11/Ars14.html>

fluidos. Aun bajo el orden estatal que acompaña la desaparición de la enfermedad romántica, lo difuminado de la niebla apela a las contigüidades que enlazan a los de abajo con los de arriba y, al otorgar una vía de peregrinación, moviliza lo que está dentro o fuera de lugar.

“La constante aptitud amorosa [de los locos de Putaendo] parece heredada por la enfermedad ya fantasmal de sus antecesores. Entre la tuberculosis y la locura se levanta un puente sólido. El ceremonial amoroso que tanto halagó al siglo diecinueve, a los primeros años del siglo veinte, pervive hoy como un debilitado archivo en los sujetos más olvidados, más confinados por la cultura.” (72)

Valdría la opción de hablar de un puente líquido en lugar de sólido, de lo confinado como contiguo, no sólo entre tuberculosos y locos como pretende el fragmento “El amor a la enfermedad” sino entre pueblos y ciudades, textos y fotos, géneros y contextos, para cotejar *El alienista* y *El infarto del alma* y ver, en sus instancias de peregrinación, distintas rutas que finalmente reacomodan la locura, dándole un lugar practicable. El puente que de Certeau liga al relato es líquido: “el relato no se cansa de poner fronteras. Las multiplica, pero en términos de interacciones entre personas, cosas, animales, seres humanos: los actantes se reparten lugares al mismo tiempo que [...] movimientos” (1996: 138). Refiere la paradoja de que la frontera diferencie a la vez que constituya punto en común. Anota que el relato

privilegia, mediante sus historias de interacción, una ‘lógica de la ambigüedad’. ‘Convierte’ la frontera en travesía, y el río en puente. Relata en efecto inversiones y desplazamientos: la puerta que cierra es precisamente la que uno abre; el río permite el paso; el árbol marca los pasos de una avanzada; la empalizada, un conjunto de intersticios por donde se cuelan las miradas. Por todas partes surge la ambigüedad del puente: unas veces suelda y otras opone insularidades. Las distingue y las amenaza. Libera del encierro y destruye la autonomía [...] Todo sucede como si la delimitación misma fuera el puente que abre el interior a su otro. (140-141)

Para el lector, la lógica de la ambigüedad comulga con la provocación de la lectura suspensa de Bachelard. Qué miradas cuele el lector entre los fugaces claros de la niebla.

Qué une todas las peregrinaciones de *El alienista* y *El infarto del alma*. Cómo peregrina con ellas la noción de locura. Las formas de peregrinación comparables con la travesía hacia arriba, son tantas como las maneras de vivir “la enfermedad del siglo”: el serpenteo de Juana por varios hospitales chilenos, el periplo de llevar el conocimiento hasta el interior de Brasil, el deambular arrinconado y su liberación cual sueño de hebreo cautivo, la ruta oscilante de Porfirio, los recorridos laberínticos y el cruce de fronteras oníricas. En todos late algo sacro que valida al peregrino.

Qué conjunción se da en el lector para producir semejanzas en peregrinos tan distintos. Cabe recalcar que *producir* imágenes de semejanza llevaría a *practicar* el lugar de una peregrinación. Para ello basta el mínimo tiempo –desligado de reivindicaciones históricas– que demora cruzar los líquidos 200 angstroms de la hendidura sináptica. Fugaz como lo que se mira entre la niebla, como un “chispazo [...] La semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral [...] algo parecido a lo que experimenta el astrólogo en la conjunción de dos astros que es preciso captar en el instante. Siendo de otra manera, el astrónomo no obtendrá su recompensa pese a la agudeza de sus instrumentos de observación.” (Benjamin, 2007: 210)

El riesgo de lo escurridizo, no evitable siquiera por la precisión de un equipo astronómico, determina la recompensa. De igual manera, la lectura inserta en la movilidad, no desprovista del azar que se reconoce en el “Diario de viaje”, debe justamente a ello su capacidad de aunar espacios de lo racional a lo onírico. Eltit anota la visión romántica bajo la que el tuberculoso “adquiere el estatuto de lo sagrado, la leyenda que ocasiona el rito de morir levemente, finamente, con estilo” y destaca el hecho de que

la tuberculosis [...] repone una épica amorosa cuando los enamorados establecen el viaje hacia el sanatorio como un irreversible viaje hacia la muerte. La categoría del héroe la ocupa

ahora el enfermo que viaja atravesando ciudades, sorteando los obstáculos que le presenta su particular ahogo, su notoria anemia, el desasosiego de su constante febrilidad, respondiendo al llamado del clásico oráculo de su tiempo. (Eltit y Errázuriz 1994: 61)

Las asociaciones que, a partir de la idea de lo épico y lo heroico, permean el imaginario de un lector del siglo XXI incluyen, con toda seguridad, lo catapultado por el mercado en sus dictámenes sobre la belleza –diametralmente opuestos a la belleza pálida del romanticismo– y los atributos de personalidad ligados al éxito personal de corto plazo, bajo cánones de eficiencia medible. La recuperación de la visión romántica que hace la prosa de Eltit, vinculada a las otras peregrinaciones, empuja al lector a su propio peregrinaje, a buscar intersticios por donde colar esa mirada recuperada. Quizás una zona de contigüidad se construiría en las historias personales de superación que plagan la televisión y el cine documental de hoy en día. Más aún cuando el relato de “El amor a la enfermedad”, que podría restringirse a ser referencia histórica, adquiere fuerza al intercalarse reiteradamente con la voz en primera persona de una amante: “conozco este paisaje casi tanto como a tu rostro, este entreverado paisaje que alcanzo a ver desde el hueco de mi ventana. Mi cuerpo irá a la tierra menos agitado que mis manos a tu cuerpo. No puedo dejar de respirar. Dijiste que morirías conmigo si se interrumpía mi respiración. Ah, aun así obligada a viajar en estas condiciones.” (61, 63)

Los méritos heroicos de la acción de atravesar ciudades y sortear obstáculos en condiciones de consunción tísica son también atribuibles a la entrevista indigencia de una Juana niña o de cualquiera de los locos NN que habrán sorteado varios hospitales e incluso la muerte del padre –como tantos tuberculosos contagiados e ingresados en sanatorios en familia–, antes de llegar a Putaendo. La confrontación de *El infarto del alma* y *El alienista*, acentúa el peregrinaje del lector, marcado por acontecimientos súbitos, advenimientos y producción de semejanzas. Bacamarte llega a Itaguaí como el portador del estandarte de la Ilustración pero en tal contraposición al héroe romántico, también es peregrino que construye su propia Meca –metáfora no sólo retórica si se

recuerda su pasión por la literatura médica arábiga— en la Casa Verde. Los festejos de la apertura de esta, durante siete días, compiten con cualquier recibimiento a un héroe o santo. La disposición del alienista al viaje infinito del conocimiento se trasluce cuando afirma que “la locura, objeto de mis estudios, era hasta ahora una isla perdida en el océano de la razón; empiezo a sospechar que se trata de un continente” (Machado de Assis, 2011: 33). Evarista, tras su viaje a Río, también es rodeada de tal tipo de recibimiento pomposo, impulsado por la creencia de que “era la esperanza de Itaguaí; se contaba con ella para aminorar el flagelo de la Casa Verde” (50), para detener la recogida de locos que lleva a cabo el alienista. El barbero Porfirio toma el mando de la rebelión, es apresado por Bacamarte y luego, se le ofrece una oportunidad de nueva heroicidad que rechaza. Es el héroe que “habiendo ‘probado de todo’, como el poeta dijo de Napoleón, y algo más porque Napoleón no probó la Casa Verde [...] creyó preferible la oscura gloria de la navaja y la tijera a las brillantes calamidades del poder” (98). Juana sueña que se rebela contra la madre y en los naranjales se rebela contra el castigo, como un gesto metonímico que revela que “su lucha es por permanecer en el manicomio, por sobrevivir allí [...] Evade el castigo. Resiste. Todavía no se ha entregado a la sumisión” (Eltit y Errázuriz, 1994: 53). Todo encaja (¿semiencaja, en alusión a los rincones?) en cualquier historia de heroicidad. Eltit y Errázuriz, ¿acaso llevarían, cual rasgo adquirido en los pasillos de Putaendo o de hospitales previos, una seña del sufrimiento del héroe romántico (o del moderno anti-héroe) al declarar la primera que llevará esos pasillos y cuerpos “con la desdicha y con la fuerza de un alma en pena?” (22)

Qué imagen de héroe puede fraguar el lector a partir del conjunto contiguo de figuras peregrinas de ambos libros. Posiblemente un mosaico de varios rostros y motivaciones donde incluiría el propio. De los héroes de hoy se espera deslumbramiento. Basta pensar

en estrellas populares míticas, muertas prematuramente, rebosantes de juventud y belleza, dadoras de éxtasis en sus conciertos, por mencionar sólo un caso de estándares de lo heroico difundidos masivamente. Lo que *deslumbra* involucra una luz cegadora. Provoca admiración a punta de ofuscar o confundir de tanta luz. Pero no sólo lo extático ofusca. También la luz que, sin estruendo, imprevista, penetra la niebla. En torno a la luz, caben distinciones entre el héroe tradicional que restaura para mantener un orden estático y el vaivén de las dos caras del moderno que, además del ruido del éxito fácil, admite el fracaso e incluso lo narra orgulloso como evidencia de crecimiento personal.

Toda la gama del simbolismo solar asociada con el héroe tradicional habla de luces, de iluminación de rincones oscuros desatendidos durante largo tiempo. La raíz etimológica de “apocalipsis” significa revelar lo que había estado oculto en la oscuridad. Así, Odiseo logra al fin *apartarse (apo)* de *Calipso* (oscuridad), y apuntalar en Ítaca las almenas de la civilización, amenazadas entonces por las fuerzas del caos y cuyos hombres a menudo tenían nombres que empezaban con *melan* (negro). Todo lo que significa “apocalíptico” gira alrededor del renacimiento de la luz, a fin de que ésta pueda llevar a cabo una labor renovadora. (Siemens, 1997: 26)

La revelación y las luces se pueden completar con lo que anota Siemens en relación a *El Quijote* y su ruptura con las novelas de caballería, en las que de forma cíclica se superaban amenazas contra el orden cósmico. *El Quijote* admite el desarrollo psicológico de los personajes; “el resultado de todo ello es la novela moderna, producto maravilloso y cautivante en que el héroe, no obstante, se enfrenta inevitablemente a la posibilidad de la derrota, pues un héroe que puede crecer y cambiar, opinar así o asado, y también cambiar de opinión, no está tan ligado a un arquetipo estático por naturaleza” (17).

Tanto en *El alienista* como *El infarto del alma* surge la luz y, en ocasiones, deslumbra. Surge una sinapsis entre la luz del héroe solar y el que se percibe a través del chispazo de Benjamin, como una conjunta vía de revelación donde el lector puede y es incitado, a agarrar un instante y, quizás, visualizar una constelación de lo heroico.

El espectro abarca mucho. Para empezar, el siglo de las Luces en el que Bacamarte enarbola las herramientas vigentes para ordenar el mundo. Para ello no sólo viaja a través del Atlántico sino que deambula “de una punta a la otra”, en un espacio tan íntimo como la casa onírica de Juana: “la amplia sala donde fulguraba la más rica biblioteca de los dominios ultramarinos de su Majestad” (Machado de Assis, 2011: 114). Sin embargo, el fulgor de los estantes no lo libra de la última interrogante de su ciencia, de lo que los cronistas de Itaguaí califican –en plena coherencia con cualquier arquetipo heroico–, de “una de las más pavorosas tempestades morales que se hayan abatido jamás sobre el hombre.” Pero “las tempestades sólo aterrorizan a los débiles; los fuertes se fortalecen contra ellas y se enfrentan con la mirada al trueno. Veinte minutos después, la fisonomía del alienista se iluminó con una suave claridad” (116).

La luz de la ciencia se coteja con la peregrinación realizada “para buscar el sol, para encontrar en la naturaleza, de cara a la luz, una posible humana forma de respirar” (Eltit y Errázuriz, 1994: 57) que relata la narradora de “El amor a la enfermedad” y quizás iniciada, según la voz amante intercalada que reconoce los obstáculos de su viaje, al contemplar el “entreverado paisaje [...] desde el hueco de mi ventana” (63). Eltit y Errázuriz inician la suya desde “un mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas” (12) mientras recorren la ruta de escaleras y pasillos. Reconocen hallarse en una *encrucijada* y relacionan cuerpos y mentes de los locos enamorados con “un jeroglífico”, “un territorio cifrado” y “un laberinto simbólico” (41). Al héroe romántico o moderno, se añade la franca alusión a la agudeza ante el enigma y al espacio de la heroicidad clásica.

En plena tempestad moral, el alienista se ubica también en una ventana e, impecablemente vestido como Mateus en su propia ventana, como él mismo en su balcón, adopta una pose de actitud lógica, capaz de hondas inducciones. Por la

esperanza que representa Evarista, se daban “las aclamaciones públicas, la enorme cantidad de gente que colmaba las calles, los gallardetes, las flores y los damascos en las ventanas” (Machado de Assis, 2011: 50). El propósito evidente del narrador irónico de dejar sentado que esas ventanas decoradas pretenden deslumbrar –como los libros contables a Evarista– con su juego de apariencias y lisonjas, no descarta el real deseo del pueblo de Itaguaí de aprovechar alguna influencia de Evarista, utilizando para el caso esa especie de parafernalia de festejo heroico.

Todos los puntos del espectro de luz que impregna el elemento heroico de las peregrinaciones de *El alienista* y *El infarto del alma* pueden cegar. Habría que distinguir alguna combinación de ofuscamientos que otorgase sapiencia. El mundo quebrado que experimentan Eltit y Errázuriz sólo se conecta por la luz que se filtra por el marco de las ventanas del Hospital de Putaendo, ratificando lo contiguo y fluido, como la luz entre ventana y balcón, como la que sin lugar a dudas se puede imaginar atraviesa, deslumbrante, las 200 ventanas de la Casa Verde y llega hasta algún pasaje no descrito. La luz acompaña a las autoras de *El infarto del alma* a través de pasillos hacia el jardín de las poses. Tal vez por ello los marcos fotográficos incluyen 14 imágenes de ventanas; un orden de alusiones geométricas que constituirían el reverso del fuera de lugar y, a la vez, un necesario ofuscamiento, si se toma en cuenta el juego de reflejos de 5 fotos, donde ventanas y pasillos recuerdan lo no delimitable.

En Juana se conjuga el chispazo de las semejanzas. Por un lado, el nombre de Juana la Loca la dota de ecos de la heroicidad clásica de Antígona (cercano a los de Prometeo, en el caso de Bacamarte). Además, su cicatriz, potencialmente partícipe de un nacimiento extraordinario, dejaría abierta la imagen de un legado heroico. Por otra parte, es la única voz grabada de los locos; la transcripción nos prueba –en analogía a la fotografía discutida por Barthes– y, a pesar de potenciales traducciones, que su voz “ha

sido.” La ratificación del habla en tal registro remite al héroe moderno descrito por Siemens en referencia a *Rayuela*:

Los héroes de las novelas argentinas tienden a ser bastante raros: beben mucho mate, hablan sin cesar sobre la falta de sentido de la vida o simplemente deciden dejar de hablar durante varios años. Horacio Oliveira bebe mate [...] No obstante, no hay peligro de que Oliveira deje de hablar alguna vez, lo cual hace pensar en los indios dogon, para quienes el habla es la reproducción de palabras empleadas en tiempos de la Creación. Quizá piensan que su incesante charla es lo único que puede garantizar que continúe existiendo su mundo. (Siemens, 1997: 95)

La voz y el cuerpo de Juana, con su registro y su marca, crearían. Garantizarían la existencia incluso de su mundo onírico, conectándolo, por una parte con la ruta de obstáculos –cruda y quizás parte de la realidad– de orfandad e institucionalización y, por otro lado, con los naranjales donde adquiere una heroicidad de resistencia. La conexión no está desprovista de esa luz que, filtrándose por cualquiera de las ventanas de las fotografías, conecta un mundo quebrado: ¿son Juana y José la pareja que está de pie junto a una ventana atravesada por luz intensa, cuya imagen antecede en 32 páginas al texto que los narra? El espacio de esa foto es uno de los de mayor intimidad del libro, sugerente de la sencilla cotidianidad onírica de Juana, provisto de rincón con cuadros y macetero y, a la vez, abierto a la luz. Eltit, declarando su pasión por la palabra, experimenta la certeza de no tener suficientes para lo visto en su recorrido, hasta que tropieza con una pareja de locos enamorados, una de las muchas posibles protagonistas de la elemental historia de amor relatada por Juana, tal vez más lacónicamente que incesantemente: palabras más que suficientes.

Al referir el puente entre romanticismo y locura, Eltit describe el Hospital de Putaendo y sus internados como “un escenario desviadamente romántico donde jamás ocurrirá una carta de amor, en el que no quedará un relato que atestigüe su dramatismo, en donde jamás la fama amorosa los volverá leyenda dentro del imaginario social” (Eltit y Errázuriz, 1994: 69). Líneas que acaso pretenden, en su aparente pesimismo, explicar el propósito del libro, enunciando el exacto reverso del espacio que el lector ha venido

practicando a lo largo del texto, mediante las imágenes dadas por la voz y sueño de Juana, por las cartas, por las insinuadas palabras de desciframiento y conjuro, incluyendo la sugerencia del destino y su carga de tintes heroicos.

Las connotaciones actuales del nombre de Davos están un tanto alejadas de la versión romántica de sus 1560 msnm y el mundo de los de arriba y quizás más cercanas a todo el detalle de tal *mundo*, cual doble del de abajo. Más cercanas al Foro Económico Mundial con sus resonancias de jerarquías, del oro de las arcas de la Casa Verde y del poder decidor de Bacamarte. Pero la Historia a ratos parecería adquirir sentido, como en el trayecto de Davos a Putaendo y la entrega de la leyenda tuberculosa a locos capaces de seguir peregrinando, como en la salida masiva de la Casa Verde y la posibilidad de leerla cumpliendo el sueño del hebreo cautivo de la mano de un personaje asociable al oro y poder de Itaguaí y Davos pero, en última instancia, entreabierto. Todo deviene movimiento donde los locos se proveen de subjetividad: a través de Historia e historia, en medio del poder y el prestigio, en lo doméstico tradicional, yendo a Rio y Santiago, cual laberinto que conjura, como si la locura fuera jugada.

Para llegar al sol y clima seco de los puntos elevados de los sanatorios se debe peregrinar a través de la indeseable niebla húmeda. En el caso de la locura, los fármacos pretenden ordenar “la nebulosa descompaginada de las mentes” (69). A pesar de tal intento de sortear obstáculos, los contornos difuminados de la niebla se aferran a pueblos y ciudades –Itaguaía/Rio, Putaendo/Santiago–, a la arquitectura con intersticios, a los acontecimientos de lectura y a la conciencia imperfecta que en un momento dado Bacamarte decide es normal. A lo no visto, lo desconocido, lo que está más allá, de aquí o de las columnas del fin de la tierra. Los héroes caminan la niebla. Adquieren cierto carácter sacro, como quien camina las aguas de Itaguaí y Putaendo.

La dimensión y alcance de sus peregrinaciones son necesariamente desconocidos, para poder perderse bien en ellas. “Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado al igual que el crujido de las ramas secas” (Benjamin, 2011:5), como crujido ininteligible, que Benjamin liga a los estertores de las ciudades convulsas que van consumiéndose. Ante el horror de ese desmoronamiento, perderse es *ver*. Cegarse con luz deslumbrante también. Barajar los diversos ofuscamientos de *El alienista* y *El infarto del alma*, buscando conjugarlos en un chispazo, es una especie de doble de la locura encajonada o desfigurada. Un cara a cara de confusión dúctil contra el horror de lo estático.

“Ocurre ampliamente el amor en ese espacio [...] Entre la hostilidad de las camas metálicas, a través de las ventanas, en las esquinas de los pabellones, los cuerpos emprenden el acercamiento para deslumbrarse en el otro, la otra que actuará el protagonismo en las horas ociosas de sus múltiples recortados sueños” (Eltit y Errázuriz, 1994:69). Se establece una ruta de ventanas-esquinas/rincones-pasillos-cuerpos (incluso los últimos deben *emprender* el acercamiento). El otro u otra – cualquiera de Putendo– puede, naturalmente, ser el protagonista de los sueños de su pareja. Pero la figura de Juana se insinúa con fuerza en torno al protagonismo. Esa otra que puede ser Juana, indudablemente actúa y deslumbra en su tránsito por el mundo del naranjal y del sueño. De hecho, sus actos podrían aparecer entre las etiquetas de lo performativo si no fuera porque tal discusión ligada al subalterno no suele ni siquiera rozar al loco. Lejos de mimbres teóricos, sería preferible dejarse acontecer por la imagen de Juana buscando un centro dentro de un recorrido azaroso, laberíntico. Cabe recordar que Eltit dice que en la descompostura de cuerpos desiguales, halla el centro del amor (ver p.42-43).

Tan entreabierta como Antígona, la Juana de cuerpo descompuesto que baraja adverbios de lugar, es capaz de insertarse en el ajedrez y el laberinto. El tablero de ajedrez que Siemens refiere en su discusión del héroe en *Rayuela* va más allá de un espacio símbolo de lo racional, como la contigüidad de la simetría de la Casa Verde o las geometrías fotográficas; lo fuera de lugar se resignifica:

En el trasfondo de los juegos, existe el deseo desesperado de dar por casualidad con algo que tenga significado. Oliveira, por ejemplo, se pone a pensar en la existencia de una variante india del ajedrez con sesenta piezas por bando, en la cual gana quien conquista el centro: ‘Desde ahí se dominan todas las posibilidades [...] Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero’. (Siemens, 1997: 118)

Tras la tempestad moral de sus dudas respecto a la conclusión de que no existían locos en Itaguaí por no haber un solo cerebro equilibrado, Bacamarte se colma de convicción científica, su rostro se ilumina de satisfacción por haber resuelto la interrogante con el empeño de su razón, como cualquier héroe ante un acertijo.

El principio del encuentro casual funciona bien durante algún tiempo, pero a la larga cesan tales encuentros, y ‘Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades’, mientras que ‘se volvía para ella [la Maga] simple fatalidad’. Sin embargo, el experimento resulta útil para la solución de un aspecto del enigma del laberinto: el Centro se descubre por casualidad, no por la aplicación de medios racionales. El tiempo que pasó con la Maga lo aleja de su tendencia exageradamente orientada al Logos, y lo acerca a un concepto del mundo más tradicionalmente femenino. Cuando pierde a la Maga y cuando ya no se la devuelve el azar, llega al borde de la locura, a la que se puede ingresar por cualquiera de tales extremos: el Logos o el Eros. (102)

Vale tener presente esos dos extremos: el Logos de Bacamarte, el Eros de locos enamorados/enamorados como locos/la loca Juana la Loca, todos en un espacio de resonancias míticas donde el azar trastoca lo que está dentro o fuera de lugar. Donde la aparente precisión del centro es consubstancial a la casualidad, como en un juego de azar. Sobre la casualidad se pregunta el mismo alienista luego de vaciar la Casa Verde: “¿estaban realmente locos y fueron curados por mí, o lo que pareció curación no fue más que el descubrimiento del perfecto desequilibrio del cerebro?” (Machado de Assis, 2011:115)

El oráculo al que Eltit afirma responden los tuberculosos con sus peregrinaciones, bien puede ocupar algún estante de la biblioteca de Bacamarte, o reforzarse en la prosa poética de encrucijada y predestinación de Eltit e, indudablemente, ayudar a los itaguaienses a comprender quién sería el próximo en ingresar a la Casa Verde. Ante un oráculo, qué preguntaría el lector de *El alienista* y *El infarto del alma* sobre la locura. Más allá de la metáfora, de haberse librado los itaguaienses de un encierro con la ayuda de un oráculo, ello no iría en contra de lo no utilitario discutido por Huizinga como uno de los rasgos generales del juego sino que ratificaría la seña de seriedad que en lo absoluto se excluye de él.<sup>16</sup> ¿Se podría reacomodar la noción de locura jugándola? Tal vez en el acto de leer un espacio recombinaable, insertándose en sus traslados como quien se ubica en un campo de juego que, a pesar de sus fronteras reglamentadas, se habita y practica bajo la libertad de variantes.

---

<sup>16</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000.

## Capítulo tercero

### La encrucijada de las puertas giratorias

*El alienista* y *El infarto del alma*, considerados de manera conjunta, colocan fácilmente al lector en la movilidad de las puertas giratorias, como quien transita cuatro semicajas y sus contigüidades. Alimentadas por distintos puntos de partida, las puertas permiten acceder a sus propios reversos. Se podría considerar cada semicaja como el rincón al que cada lector ingresa, no libre de azar, pero habitándolo plenamente en un chispazo de tiempo, con aquello que le adviene o acontece, produciendo por ende, diversas rutas de traslados dentro de la aparente fijeza del eje de movimiento incesante. Los traslados que la construcción del espacio canaliza en ambos libros, ahondan su significado bajo el signo de lo lúdico. El poder de conjuro del agua de los nombres de Itaguaí y Putaendo se ratifica en el juego posible, en ese “territorio cifrado” que parecen ser tanto la arquitectura –de edificaciones y texto–, como los cuerpos –locos y cuerdos– o hasta las carreteras para autos o carruajes. El territorio alberga la encrucijada (¿espacial y ética?) de jugar o no la locura.

Huizinga afirma que la cultura *es jugada*. Recuerda que el juego –comprobable en los animales– es anterior a toda sociedad humana y, que en su carácter no reducido a funciones biológicas, constituye “la presencia de un elemento inmaterial” (2000:12) que construye y otorga sentido al lenguaje y las innumerables formas de la competencia, el culto y la interrogante.<sup>17</sup> Aclara que sería un equívoco restringir el juego a un elemento constitutivo de ella ya que este es, de hecho, su origen y no sólo marca su evolución. Discute cómo religión, filosofía, guerra, derecho y arte se construyen en el juego. De la misma forma en que Bachelard se refiere a imágenes que no tienen necesidad alguna de

---

<sup>17</sup> En torno a las distintas formas que adopta el enigma, menciona el campo de los sueños, del vidente y de la risa como el lugar de lo poético que arma un juego de desciframientos. El mundo onírico de Juana, la ironía de Machado y el signo del destino coexisten en el juego y su *poiesis*.

cotejarse con la realidad, Huizinga recalca la seriedad irracional del juego. Más allá de ejemplos en torno a las celebraciones sacras “primitivas”, precisa lo lúdico de la figuración poética de los santos más modernos, sosteniendo que es tan inherente a su fervor místico como independiente de sus creencias. Así,

San Francisco de Assís venera a su novia la Pobreza con el más fervoroso entusiasmo. Pero si planteamos la pregunta de si creía en un ser espiritual, celestial, llamado Pobreza; en un ser que realmente fuera la idea de la pobreza, no sabríamos contestarla [...] La expresión más exacta de esta actitud espiritual es que san Francisco jugaba con la figura de la pobreza. [...] El campo de juego en que juegan santos y místicos está por encima de la esfera de la razón razonante y es inaccesible a la especulación vinculada a conceptos lógicos. Los conceptos juego y santidad mantienen su contacto y también los de figuración poética y fe. (Huizinga, 2000:178)

El lector cree. No que Juana protagoniza un peregrinaje y gesta heroica que obliga a inscribirla en la Historia. No que Bacamarte salvará el mundo al resolver un enigma final desde la ventana de su biblioteca. Tampoco que un loco de amor pueda atravesar las paredes de la Casa Verde y llegar al fin del mundo. Peor aún que las fotos de *El infarto del alma* puedan barajarse como naipes con las de parejas aparecidas en la portada de revistas del corazón de Santiago. Pero todo ello cabría en los intersticios del relato a los que alude de Certeau, fisuras en ocasiones materiales, como los espacios discutidos. Todo lo entreleído, aun en su ambigüedad, *pudo haber sido*, parafraseando la “creencia fundamental” de Barthes.

Con el propósito de sintetizar los rasgos del juego, Huizinga lo describe como

una acción libre ejecutada ‘*como si*’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (las cursivas son mías). (2000:27)

Francisco de Assís, a pesar de estar sometido a las reglas de una Iglesia Católica beneficiaria de un flujo acelerado de riqueza, generado en el contexto del progresivo comercio en las ciudades, hizo *como si* su novia la Pobreza existiese. Creyendo de tal forma, sacudió nociones en torno a la fe. Juana narra su sueño con tres *como si*,

compatibles con una conciencia asertiva de otro mundo posible (ver p.54). Itaguaí está plagado de los *como si* requeridos por una villa colonial que desea emular a la metrópoli.

La última cita de Huizinga –reglas, límites de tiempo y espacio– colocaría algunas dudas sobre la pertinencia de vincular lo lúdico con la ductilidad previamente argumentada en torno a la construcción espacial de *El alienista* y *El infarto del alma*. También hay contradicción evidente entre el desinterés propuesto por Huizinga y la ironía con que Machado expone el enriquecimiento de Bacamarte.<sup>18</sup> Sin embargo, el conjunto del párrafo citado genera combinaciones como cualquier juego de azar. Lo agonal, consubstancial a muchos juegos, es parte del entretejido de apariencias y prestigio que permea la vida de Itaguaí y que se revela en los fraseos diagnósticos y preguntas capciosas y agudas con que el Bacamarte que busca locos, enfrenta lo dicho o no dicho por diversos habitantes del pueblo.<sup>19</sup> También trasluce en aquella contienda entre Bacamarte y Mateus, dada en la espacialidad *confinada* de ventana y balcón (ver p.34). Por otro lado, si se toma en cuenta el misterio, habría que concluir que determinar un espacio no descarta la ambigüedad con que se lo recorre: un laberinto se diseña para ser incierto. *Practicar* las rutas de *El alienista* y *El infarto del alma* no es igual a jugar dentro de las fronteras de una cancha deportiva sino que admite lo ambiguo del misterio laberíntico. A lo dicho sobre cómo personajes y lectores *habitan* y, por ende, *practican* el espacio (ver p.36-37), se puede añadir que *jugar* es a la vez *habitar* y *practicar*. El

---

<sup>18</sup> Esta característica es rebatida por Caillois cuando observa que Huizinga excluye de su discusión los juegos de azar, sostiene que aunque se realice por dinero, el juego es “rigurosamente improductivo. En el mejor de los casos, la suma de ganancias no podría sino igualar la suma de las pérdidas de los demás jugadores” (*Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p 29-30).

<sup>19</sup> El “amor de las piedras”, la “demencia de los toros” y la “manía suntuaria”, son ejemplos de diagnósticos que son enunciados con presteza con el objeto de encerrar al aludido en la Casa Verde, aunque su relación con la actitud del implicado no le quede clara a ningún allegado. Algún itaguaiense que usa un “epigrama ininteligible” para describir el caso Mateus, seguramente habrá terminado entre “los cultivadores de enigmas, los fabricantes de charadas, de anagramas” encerrados.

lector transita, juega, *como si*: pudiese ver lo que hay entre casa y Casa, conociese/hubiese vivido la casa de Juana, lograrse marcar desvíos en las carreteras por las que viaja Evarista, creyese que tuberculosos y locos hubiesen sostenido una conversación sobre sus peregrinaciones y amores, fuese un buen contrincante de Bacamarte y ensayase respuestas a sus diagnósticos y, supiese la correspondencia entre nombre, foto y casa.

Rodeado de reglas librescas sobre la enfermedad mental, tan abundantes como los dogmas de una iglesia, Bacamarte recorre su estudio y, el acertijo que se plantea, ya lejos de lo agonal de lo público pero con la tensión de un juego de solitario, se resuelve bajo cierto matiz de las reglas de sapiencia y prestigio. El enigma de “una de las más pavorosas tempestades morales que se hayan abatido jamás sobre el hombre” y sus ecos con lo sacrificial cuele la mirada del lector entre los estantes de la biblioteca del alienista, por intersticios sinápticos de la locura. Bacamarte cierra su tempestad diciendo “sí, ha de ser eso” (Machado de Assis, 2011: 116) y consecuente con lo que lo ilumina, habita su espacio de manera nueva. Juega *como si* estuviese cuerdo/loco; el lector decide.

*El alienista* y *El infarto del alma* muestran espacios *confinados* que involucran el juego. La ficción/testimonio/fotografía expone instancias de la cultura jugada, ya sea en el contexto de una villa colonial o del recorrido de dos autoras dentro de un hospital del siglo XX. Al juego dado dentro de los libros, constatable como una representación, el lector añade su propia constelación de variantes *como si*. ¿Más allá de la lectura, qué queda? El juego, como

*intermezzo* en la vida cotidiana [...], comienza y, en determinado momento, ya se acabó. Terminó el juego. Mientras se juega hay un movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace. Pero a esta limitación temporal se junta otra característica notable. El juego cobra inmediatamente sólida estructura como forma cultural. Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento. (Huizinga 2000:22-23)

La limitación temporal del juego es comparable a la escurridiza conjunción astral de Benjamin donde se circunscribe la producción de semejanzas. Sin embargo, el lector que transita pasajes arquitectónicos de ambos libros, salta épocas, sintetiza y coteja la luz/chispazo de imágenes heroicas y domésticas e implanta sus casas en Casas, sería capaz de repetir/se imágenes que garanticen la permanencia de la interrogante en torno a la locura y, de hecho, su autovalorización, como el ensueño de Bachelard.

### **Los pasos del conjuro**

Al discutir la competencia de acertijos llevada a cabo entre sacerdotes durante las fiestas sacrificatorias, Huizinga cita el himno I del Rigveda: “Te pregunto por el extremo último de la tierra; te pregunto dónde está el ombligo del mundo. Te pregunto dónde está la simiente del caballo fuerte; te pregunto por el lugar superior del discurso” (Huizinga 2000:139). Curiosamente, el canto evoca el espacio de *El alienista* y *El infarto del alma*: sus pasillos del fin del mundo, el centro erótico del laberinto y el balcón desde donde se pretende trazar el prestigio del discurso científico. Otro himno, esta vez del *Atharvaveda*, pregunta “Para llegar adónde se apresuran las aguas? [...] ¿Por qué nunca se paran las aguas, en busca de la verdad, nunca jamás?” Menciona además el *skambha*, cuyo significado literal de pilar, Huizinga anota, se traslada a “fundamento del ser” (140). Como si el ser entreabierto de Itaguaí y Putaendo, fuese el pilar de una extraña convergencia de enigmas sacros y el poder del movimiento del agua que fluye buscando el centro de un campo de juego incierto.

En el juego de mesa *Tabú*, cada equipo obtiene puntos al comprender la definición que uno de sus miembros da a una palabra, a pesar de que omita, en su explicación, las que la evocarían de manera más evidente, es decir 3 o 4 palabras “tabú”, no pronunciables. De forma similar, las palabras relacionadas con el conjuro surgen reiteradamente en *El infarto del alma* pero sigilosamente en cuanto a sus potenciales

sinapsis. Aun así, el lector finalmente accede a un chispazo entre las palabras del “Diario de viaje”, “El amor a la enfermedad” y los 5 fragmentos epistolares titulados “EL INFARTO DEL ALMA” que, aun hablando de pérdida o desamparo –o por eso mismo–, otorgarían una historia de amor al loco: son las cartas que la narradora de “El amor a la enfermedad” dice jamás se escribirán. En el juego de desciframiento planteado participan todos los *como si* del *El infarto del alma*, a los que se puede añadir los de *El alienista*.

La escena verbal de lo conjurable incluye: peregrinación, predestinación, encrucijada, azar, don, divino, signo, rito, oráculo, jeroglífico, territorio cifrado, laberinto simbólico, vidente, augurios, alquimia, presagio, apuesta mística, consagración. Lo espacial de algunas palabras de la lista se une al eterno enigma *plus ultra* que el alienista persigue hasta la última contigüidad.

La elección de Eltit de utilizar cartas de amor que remiten al medioevo rompe lo temporal, en coherencia con el uso de la leyenda tuberculosa o la alusión a Juana la Loca. Pero más aún, las epístolas dejan fluir una visión de mundo donde videntes, alquimia, enigmas y conjuros son cotidianidad del amor y del espacio que el lector dota de vigencia y amplía al relacionarlas con las palabras del “Diario de viaje.”

Una pálida vidente me dijo que el abandono regía el simulacro de mis días. La vidente atravesó la calle arrastrando un ruidoso sonajero de plata. Desprecié sus augurios pues nunca he estado más acompañada desde que habito tu imagen [...] Me he entregado totalmente a la alquimia esperando materializar tu forma [...] Si respiro más lento es que conseguí que compartieras mi hálito. La vidente se pasea por el barrio arrastrando con furia su sonajero de plata. En la curva de una súbita esquina la enfrentaré para pedirle que cambie sus presagios. Me ha tocado la luz de la sabiduría. Ahora mismo termino de incrustar una estrella a lo largo de todo mi tobillo. (Eltit y Errázuriz, 1994:29)

La amante de la carta citada escribe con resonancias múltiples para la encrucijada propuesta en la lectura conjunta de *El alienista* y *El infarto del alma*: están la palidez y la respiración, la luz, la sabiduría y el simulacro. La esquina, mínima como un rincón, descrita como súbita, canaliza un enfrentamiento. La vidente atraviesa la calle, pasea y

se aproxima a una esquina. Habita el barrio tanto como el tenaz Bacamarte que aprovecha el tiempo que le queda del trabajo de la Casa Verde para “andar por la calle, o de casa en casa, conversando con las gentes sobre treinta mil asuntos, y poniendo comas a esas charlas con una mirada que metía miedo hasta a los más heroicos” (Machado de Assis, 2011:31). Por otra parte, todos los acontecimientos súbitos y chispazos con que el lector materializa el espacio *confinado* son materia de alquimia y vía de conjuro contra la locura. Conjuro contra el abandono que anuncia el ruido del sonajero de plata –aunque también el abandono en sí conjura, por ser factor esencial del imaginario amoroso– y contra las noticias a veces manipuladas que la sonora matraca del siglo XVIII pregonan en las esquinas, con tanta eficiencia como cualquier prensa actual y su poder para colmar de laureles o demoler con etiquetas. El boticario le sugiere al alienista usar la matraca para hacer anunciar por las calles su teoría sobre la amplitud de la locura y así construir fácilmente su respetabilidad. “Algo mejor que anunciar mi idea es practicarla” (36), responde Bacamarte; prefiere el juego más agonal de su propia matraca. Con todo, el poder de cambiar presagios surge. El simulacro puede despojarse de la carencia o las apariencias y practicar el *como si* con los beneficios deslumbrantes de la alquimia. La amante (¿de alguna foto?), sabia de luz Erótica, une su hálito con el otro. Bacamarte entra a una puerta giratoria final, tal vez secretamente rodeado de árabes alquimistas.

Amante o no, el cristiano medieval consideraba imprescindible procurarse protección contra el riesgo de que el demonio acechara sus sueños.

En el “Hymnus ante somnum”, Prudencio elogia las virtudes benéficas que la persignación tiene sobre quienes la realizan al acostarse: marcada sobre la frente y el corazón, la señal de la cruz conjura las falsas imágenes que durante la noche perturban el sueño, expulsa toda falta, ahuyenta las tinieblas, asegura el alma contra “portenta somniorum” [...] El signo de la cruz deviene gesto casi milagroso que hace invulnerables a sus ejecutantes. Y no solo eso; llegado el caso, ha de permitir a ciertas personalidades cerciorarse cómoda e instantáneamente de la naturaleza de los portentos que puedan experimentar, e incluso desactivarlos si resultasen malignos. Lo cual conviene mucho a un discurso eclesiástico que condena las percepciones oníricas –salvo excepciones notables– al

abismo de la inmundicia y la insensatez pecaminosa [...] En efecto, pocos son los [sueños] que envía Dios, y éstos mayoritariamente a individuos respetables, escogidos ya por su rango social (papas, obispos, monarcas –*somniun regís*–), ya por una excelencia moral que los eleva a la categoría de héroes y santos [...] (Acebrón Ruiz, 2000:30-31)

El verbo capaz de trastocar los presagios de *El alienista* y *El infarto del alma* no sería santiguarse sino *contiguarse*: no condenaría el sueño sino lo contrario, un conjuro que cruza dimensiones, como rasgo sacro pertinente a esa fluidez que permite revelar y reacomodar el espacio y, con él, rangos sociales y morales. Contiguar/contiguarse constituye un amparo contra las *falsas* imágenes oníricas: les extirpa tal condición para entonces sí, asegurar el alma contra todo infarto.

Discutir espacio, juego y conjuro establece fácilmente vínculos con la danza como una forma lúdica de contiguarse.

En todo culto auténtico se canta, baila y juega. A nosotros, portadores de una cultura tardía, nada como la sensibilidad musical nos puede impregnar del sentimiento de un juego sagrado. Sin relación alguna con ideas religiosas formuladas, en el goce de la música el sentimiento de lo bello y de lo sagrado confluyen uno en otro, y en esta confluencia desaparece la oposición entre el juego y lo serio. (Huizinga, 2000:202)

Valdría recordar las alusiones surgidas del movimiento y tránsito de los cuerpos de las parejas de locos y de las autoras de *El infarto del alma* (ver p. 42-44). Entre pasillos se insinúa una ruta entre hospital, cerebro y ciudad, no sin un tambaleo similar al ritmo repetido del prefijo que parece ligarse al cuerpo loco –desigual, descompuesto, descolocado, desprogramado– y, que en última instancia, plantea una encrucijada que invoca el azar de Eros como la ruta más acertada para penetrar el laberinto.

Eltit observa, al ingresar al manicomio de Putaendo: “Estamos rodeados de locos en un desfile que podría resultar cómico, pero, claro, es inexcusablemente dramático.” Los cuerpos, llenos de “manías corporales”, “se tuercen, se van peligrosamente para un lado” (Eltit y Errázuriz 1994: 10). Al cruzar una puerta, la narradora dice escuchar

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 nómadas del desierto, de un desierto que no conozco [...] Recuerdo la música del desierto impresionada por la potencia de la garganta que me conduce hasta la primera escalera, que me enfrenta al primer corredor del hospital, a la primera ventana. (10, 12)

No es el único canto escuchado. “‘Anteanoche y anoche y esta mañana... Anteanoche y anoche y esta mañana...’, canta una de las asiladas por los pasillos [...] Canta una tonada, una tonada que me parece simétrica a su cuerpo que se dilata, que se tuerce por una parálisis lateral, un cuerpo parcialmente impedido pero no por eso menos afectuoso”(18).

Los males del cuerpo adquieren simetría al compararse con el canto, hasta devenir movimiento afectuoso, cual danza que marca la entrada hacia aquel trazado de pasillos inciertos, a la sombra de sonidos ancestrales nómadas que se reconocen como desconocidos (¿tanto como la locura?) y sin embargo celebran la contigüidad entre lo lúdico y lo serio. “¿Cuál es el lenguaje de este amor?”, pregunta la narradora, “pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada” (16). Lo desconocido que deambula, las notas y los cuerpos con sus manías e inesperadas poses parecieran responder, instalando un ritmo donde el *des* de lo desprogramado ya no constituye una fractura sino una forma de contiguarse/conjurar.

Las fronteras difusas del cuerpo, que trascienden lo biológico y, en la danza, forman un triángulo de atracción, remedio e infección, son discutidas en el relato de

un mito de Costa de Marfil en el que una mujer cubierta de llagas bailaba y cantaba tan hermosamente que cautivó la atención de una araña y, el artrópodo solicita a la mujer que le enseñe su danza. A medida que la mujer canta y baila es imitada por la araña, que se va cubriendo de llagas mientras la mujer va sanando de las suyas. La mujer deja de bailar y cantar porque ha sanado. La araña a su vez se acerca a un poblado, seduce a los habitantes y, mientras todos imitan su canto y danza, las llagas desaparecen de su cuerpo. La araña deja de bailar, y las personas son ahora las que padecen el mal. (Weisz, 2013:50)

La araña cautivada explica la enfermedad pero también su remedio. “Ocurre una purga del cuerpo que se implica en el hecho de ser mirado, escuchado e imitado” (53).

Se reitera la práctica del *como si*. La narradora, que describe la tonada “Anteanoche” como sobrecogedora, insinúa lo mimético al confesar que carga con los cuerpos de manera *tambaleante*. Itaguaí seguramente está infestada de algún tipo de araña amante,

si no de la danza, de la retórica. Cuando Porfirio anuncia la rebelión en el Ayuntamiento, dice que la Casa Verde es la “Bastilla de la razón humana” (Machado de Assis, 2011: 61). Un concejal que, seducido por la frase, se ve impelido a apoyarlo, termina internado. No es posible saber quién imita a quién entre todos los itaguaienses que posan ni en el flujo masivo de ida y vuelta de la Casa, que llega al punto de que “cuando salían sus maridos, las mujeres mandaban a encender una lamparilla a la Virgen” (55). Peor aún puede haber una sola lectura de semejanzas en el Bacamarte que, a pequeños pasos, de alguna manera danza su escena final.

El alienista se pasea cinco o seis veces por delante de la casa de Mateus, “despacio, deteniéndose” (48). Ya en su tempestad, “así iba, pues, el gran alienista, de una punta a la otra de la vasta biblioteca, ensimismado” (114). El movimiento de ir y venir, que con frecuencia acompaña la actitud reflexiva, aun bajo distintos estados de ánimo, se expresa puntualmente en el verbo inglés *pace*: caminar a un ritmo firme o constante. El verbo también se utiliza en el sentido de medir en pasos o marcar el ritmo. Bacamarte parece mirar, escuchar e imitarse a sí mismo en ese ir y venir, pero aun así, tras el ritmo continuo de sus pasos, surge una especie de autoconjuro. Al caminar, ¿*mide* la biblioteca? ¿*Marca* todavía el ritmo de la ciencia? El movimiento que no cesa, de puertas giratorias, llega hasta donde todo se supone es medible y puede marcarse; quizás para insistir en la ductilidad de aguas que no paran *nunca jamás*, en juego agonal con el *plus ultra*.

Agua y desierto se contiguan: los nómadas no sólo se vinculan a través de la humedad de la niebla, de cordillera a cordillera sino también desde el desierto de los Berebere, ratificando su condición entreabierto a partir de la misma tierra. El explorador submarino Philippe Diolé publicó el relato de su experiencia en el Sahara luego de varios libros sobre sus vivencias marítimas, sosteniendo su intención de:

Terminar en el desierto la operación mágica que, en el agua profunda, permite al buzo desatar los lazos ordinarios del tiempo y del espacio y hacer coincidir la vida con un oscuro poema interior [...] Descender en el agua o errar en el desierto, es cambiar el espacio [...] Ni en el desierto, ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e indivisible. (Bachelard, 1975: 244-245)

Contra lo imperturbable de un alma aplomada –infartada– o la condenación de lo onírico, los movimientos inevitablemente gráciles y cadentes de un buzo y la errancia por dunas de partículas mínimas o cordilleras de altura mayor, conjuran como la danza y el canto ritual. Cambiar –*confinar*/contiguar– el espacio es lo mandatorio.

El infarto es una zona de muerte celular, ya sea del tejido cardíaco, cerebral, intestinal o cualquier otro, también el del alma. Al loco se le diagnostican un alma de categoría menor, de voz infartada, carente de palabra. La voz de los enfermos mentales, imposibilitada de articularse fisiológicamente o, haciéndolo de una manera –con una *sílaba terriblemente fracturada*– que la ciencia médica y el mundo despoja de toda legitimación, constituye una zona de infarto. La palabra surge en el siglo XIX, del latín *in* (dentro) y *farcire* (rellenar), ya que la lesión aparenta un relleno debido al cúmulo de materia necrosada. Infarto es muerte, lo irreversible, pero no siempre mata, porque el tejido circundante logra recanalizaciones, fugas de sangre y oxígeno que, a pesar de lo ineludible, se vuelven resurrecciones de la microcirculación.

La fisiología que conjura la muerte a través de sus reacomodos espaciales, algo laberínticos, recuerda nuevamente sentidos más abarcadores, cercanos a las microinsurrecciones de Nelly Richard. La fuga psicótica-arquitectónica que Eltit percibe en la fachada del hospital psiquiátrico de Putaendo se asemeja a esa fuga de sangre que, desde afuera, reacomoda vida a través de nuevas rutas. El alma, lejos de infartarse, se multiplica, como en los matices del nombre de Juana. El mismo efecto tienen, aun a través de su tono irónico, las constantes referencias a lo sublime, la aflicción, dudas, angustias y/o rumores con que los cronistas de Itaguaí rodean a los protagonistas de *El alienista* en momentos cruciales, ampliando su subjetividad. De hecho, el narrador

introduce lo dicho por los cronistas de tal forma que se inserta la duda y lo matizable: *cuentan, dicen, piensan, creen, no lo declaran, no dicen si...* El ensimismamiento de Bacamarte, por su lado, puede leerse tan fugado y recanalizador como la edificación de Putaendo.

*Contiguar* el espacio con el vigor de la circulación microscópica, capaz de sorprender tanto como un laberinto, equivale al trazado cambiante de los pasos de una danza.

Teseo, una vez derrotado el Minotauro, habría celebrado, junto con el grupo de jóvenes que con él habían escapado a la muerte, una danza especial, enseñada por Dédalo. Según la versión dórica de la fábula, Teseo habría llevado consigo una estatuilla de Afrodita, obra de Dédalo y regalo de Ariadna, que colocó en la isla de Delos para, acto seguido y por vez primera, ejecutar con sus compañeros la danza que reproducía los meandros del laberinto. Celebraban así su salvación y recordaban el peligro del que habían sido liberados. (Santarcangeli, 2002:183)

La danza del *géranos* –de la grulla– ligada a celebraciones en Delos en honor a Afrodita, mimetiza –como lo hace la araña de Costa de Marfil–, serpea como quien se mueve en un laberinto. Se daba alrededor de un altar construido con cuernos izquierdos de toro y los danzantes se colocaban vueltos hacia la izquierda, dirección de la muerte; “el recorrido conducía hacia el renacimiento” (183).

La sanación o liberación no siempre se desligan de la muerte o, de hecho, ambas se contiguan, como la “constante febrilidad” del que peregrina hacia sanatorios y se erige como héroe. El “movimiento febril y continuo de la lengua” y el movimiento trastocado del cuerpo que se tuerce, va hacia un lado y dilata, son canto y danza, juego que conjura. El amor en Davos, la danza en Delos, el amor y la danza en Putaendo: son juego de vida y muerte. Habría que insistir en la seriedad de ello al momento de pensar el efecto que sobre la noción de locura puede tener una lectura detenida, que cale lo confinado de *El alienista* y *El infarto del alma*, que se deje contiguar en su propia condición suspensa. El hecho de que la danza ritual tenga un “evidente carácter descriptivo-geográfico [que] ilustra o conmemora siempre un viaje azaroso, un recorrido completo, una navegación por los archipiélagos” (185) fisura contextos, tonos

y géneros de los libros en cuestión para ser partícipe de su espacio: peregrinado a través de la niebla de cualquier clase, recorrido sin restricción de épocas e, indudablemente y sobre todo, navegado, en sus distintos fragmentos, desde sus mismos nombres.

### **Inventarios de muerte**

Si la danza de Teseo –conmemorativa de una liberación– se vincula con la muerte, ¿qué muertes, además de la tuberculosa, conducen hacia el renacimiento en *El alienista* y *El infarto del alma*?

Las imágenes serían la primera constatación de ella; en palabras de Sontag, “La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta oprimir un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos” (Sontag, 2006:105).

Barthes, en alusiones similares en torno a fotografía y muerte, recuerda el inevitable destino de desecho que le espera a la foto: “atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece” (Barthes, 1989:162). Como si esto no fuera suficiente para recordar una peregrinación tuberculosa y, ante la interrogante de qué se abolirá con la foto, Barthes responde a ella recurriendo al amor:

no tan sólo la ‘vida’ (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza. (163-164)

Sólo lo que *ha sido*, lo que ha estado *irrefutablemente ahí*, puede morir, incluyendo el amor. Las fotos de parejas de locos enamorados conjuran contra el hecho de que sus cuerpos no existan dentro de la categoría reconocida de amantes, no sólo a través de lo que muestran o en conjunción con el texto escrito sino en esa condición precedera de su deseo. Para un loco NN, la anticipación de su muerte sería una forma de nombre, ya

que “no hubo entre nosotros una ceremonia, no existe un solo documento público que pruebe que, al menos, un día tú y yo nos conocimos” (Eltit y Errázuriz, 1994:73). La práctica del derecho a la espacialidad (ver p.21-22) incluye el lugar de la muerte.

La lectura que permite conjurar lúdicamente para restituir el derecho al deseo, la belleza y la leyenda amorosa, debe completarse con la simpleza de lo que Barthes llama la “muerte llana”, porque “el horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto” (Barthes, 1989:161). Ya ha sido cuestionado aquello de *no poder aprender nada*; sin embargo, vale recuperar el horror de esa llaneza, junto a la memoria y la irónica nostalgia de Sontag, como elementos de la foto que en un momento dado será desechada y, por ello, exigen a su observador una historia. El *como si* del juego, capaz de revelar todo el proceso vital que antecede el desecho, es instigado por esa anticipación de finitud. De esa forma y como en el juego de adivinanza en el que Teseo apuesta la vida, la muerte es renacimiento. Incluso la del amor. El amor capaz de extinguirse es sobre el que todos pretenden celebrar victoria, al que todos se aferran en el vano intento de volverse excepción. Pero el mundo *real* excluye a los locos de esa apuesta; a menos que veamos sus fotografías como Barthes ve la de sus padres. O que leamos sus cartas medievales plagadas de muerte: “adivino una funesta cabalgata con los jinetes aferrados a sus montas, ungidos por la prisa de llegar hasta los signos de la muerte. Mi calavera suspira y cruje todo el tiempo [...] Mi esqueleto gruñe tercamente clamando por la ausencia de tus huesos [...] Después de tu partida nunca resplandecerá la armonía que una vez me hizo humana” (Eltit y Errázuriz, 1994:73).

Las pestes más arcaicas rondan a mi organismo. Percibo como mi cuerpo se vuelve extrañamente medieval. ¿Llegarán hasta la pira fúnebre mis restos? Me abandonaste como si fuera una antigua apestada. La fiebre negra me inunda de un modo funerario. Sólo mi deseo puede compadecerse. Traga mi corazón, el alba llega. De arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra (Eltit y Errázuriz, 1994: 73)?

Sentirse extrañamente medieval dentro de una epístola del medioevo trastoca sentidos, como si la amante estuviera dentro y fuera del tiempo, como el *aquí* y *allá* o el dentro y fuera de lugar que *confina* a Juana.<sup>20</sup> Las necesarias piras se vuelven ubicuas; la muerte también deslumbra, como la sapiencia o la luz solar. ¿Incendia Bacamarte su propia pira, distinta de la pompa y solemnidad con que lo entierra Itaguaí? ¿Qué incendia más, el deseo, la sapiencia o la constelación de chispazos que la escritura genera en el lector?

Recuperar la muerte –de las fotos, de las cartas, del amor, de la peregrinación heroica– es danzarla. El espacio *confinado* de las fotos y su inventario de mortalidad es tan fértil como la contigüidad subterránea –literal– de cualquier cementerio. Más aun, se asemeja a la contigüidad del cementerio de Spoon River, que trasciende lo literal y se da por encima de la tierra: la incendia verbalmente con sus 244 epitafios.<sup>21</sup> El Spoon River armado a punta de epitafios es un lugar donde *practicar* la muerte, todo un pueblo donde se ejerce una espacialidad que, irónicamente, se habita más que la viva para, como los locos a quienes se les reconoce su destino de desecho, apostar por sus vidas, llenarlas de sus nombres al ir develando todos los intrínquilos de apariencias cercanos a los de Itaguaí, rescatando así también, sus confinamientos de amor y heroicidad. Si Masters hace *como si* todo un pueblo renaciera desde sus tumbas, cómo no todo un manicomio y toda una Casa.

---

<sup>20</sup> Como parte del acierto de elegir lo medieval para darles voz a los amantes de Putaendo, está el estructurado ritual de muerte que precedía a los funerales del medioevo, desde la posición del cuerpo del que agonizaba, pasando por lamentos, perdones, encomiendas, testamentos y oraciones: un auténtico *confin* entre vida y muerte. Por otra parte, de igual forma que persignarse protegía contra los demonios oníricos, los legados piadosos lo hacían contra las ataduras a los bienes temporales, es decir a cosas, mujer, marido, hijos y padres. “La *avaritia* no es el deseo a acumular o la repugnancia a gastar que expresa nuestra palabra avaricia. Es pasión ávida de vida, tanto de seres como de cosas; incluso de seres que hoy creemos merecedores de un afecto ilimitado, pero que entonces se pensaba que alejaban de Dios” (Philippe Ariès, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 98). El dentro y fuera del tiempo permite pecar de la *avaritia* que busca deslumbrarse en el otro; equivaldría a una danza hacia la izquierda, una muerte de renacimiento.

<sup>21</sup> Edgar Lee Masters publicó el volumen de poemas cortos *Spoon River Anthology* en 1915, retratando el pueblo homónimo a través de los epitafios de sus habitantes. Desde el espacio mínimo de la lápida, los epitafios dialogan, mofan, reivindicán, desmienten, perdonan y condenan.

Si se multiplica el número de pobladores de Spoon River por los rincones de sus féretros, y se los suma a los de las fotografías, los del hogar Bacamarte y de los estantes de la biblioteca de este, el total deslumbraría. Desde los rincones de mayor imposibilidad para la comunicación –cementerio y locura– se pueden tejer voces resurrectas suficientes para saber que “un ser vivo llena un refugio vacío” (Bachelard, 1975:175). Los refugios –logrados o no, de espacio feliz o no– son, en todo caso, un rincón lleno, que *ha sido* y, que se convertirá en desecho.

Dentro de los matices del idioma japonés relacionados con la conversación cortés con personas de rango, “se presentan las cosas como si todo lo que hacen las clases superiores lo hicieran jugando [...] para decir ‘me he enterado de que ha fallecido su padre’, literalmente: ‘me he enterado de que su señor padre ha jugado el morir’ [...] el personaje de rango es visto en una altura en la que sólo un dignarse voluntario puede moverle a obrar” (Huizinga, 2000:53). Bajo la mirada japonesa, Bacamarte estaría indudablemente apto para *jugar el morir*, lo que unido a sus capciosos diagnósticos parecería insertarlo en el hecho de que “la competición enigmática no es una mera diversión, sino que constituye una parte esencial del culto sacrificatorio. No se puede prescindir de la solución de las adivinanzas como no se puede prescindir del sacrificio” (141).

Al salir todos curados de la Casa Verde, tras ser restituidos ya sea de orgullo, ambición, deslealtad o tantas otras características que negasen su perfecto equilibrio mental y moral, Bacamarte se hunde en la interrogante de si acaso no había loco alguno en Itaguaí, en el sinsentido de ese absoluto y en los enredos entre casualidad y logro científico. Se mueve con el ritmo del verbo *pace*, enmarca su pose de pensador en la ventana, hasta que la solución al enigma de su mayor tempestad le ilumina el rostro:

atribuye a sí mismo tal perfección. Lo corrobora con un consejo de amigos que, ante sus dudas, le hace observar su modestia y ratifica de esa forma la solución.

Fue decisivo. Simão Bacamarte curvó la cabeza, a la vez alegre y triste, y aun más alegre que triste. Acto seguido, se internó en la Casa Verde [...] con los ojos encendidos de convicción científica [...] Cerrada la puerta de la Casa Verde, se entregó al estudio y a su propia curación. Dicen los cronistas que murió a los diecisiete meses, en el mismo estado en que entró, sin haber podido alcanzar nada. (Machado de Assis, 2011:118)

El hecho de precisar que se cierra la puerta, por cierto, no alude tanto a una edificación que se distingue nítidamente del resto por fuera y por dentro sino más a una que ratifica la presencia de una puerta usualmente entreabierta, intersticio entre casas. ¿Sería el acto de cerrar un dignarse voluntario? Acaso el alienista se entrega por la ciencia –al estilo de Marie Curie intoxicándose con radio– o sólo juega y apuesta el deseo de ser reconocido como sabio. O, tal vez, son sus ex pacientes en consejo que, al contestar la última duda de Bacamarte, entienden finalmente cómo jugar al acertijo. La última puerta giratoria (¿será esa clase de puerta la que pretende cerrar?) muestra su anverso y reverso.

Los textos discutidos, puestos en conjunto y más allá de la cultura japonesa, insinúan un acceso más democrático al juego del morir, como el que otorga la libertad del epitafio de hasta el último borracho de Spoon River o la obvia constatación fotográfica cuya disponibilidad es masiva. Toda la parafernalia de muerte presente en el mundo de *los de arriba* podría remitir al elitismo romántico pero, de algún modo, algo suele insinuarse contra los rangos, ya sea pasillos y ventanas contiguos o, en este caso, la ruta *confinada* del trayecto Davos-Putando (ver p.70). Finalmente, el espacio habitado por el lector de *El alienista* y *El infarto del alma* no sólo tiene algo de todas sus casas sino de cualquiera de sus muertes.

### **El señor de los juegos**

¿Es viable jugar la locura con el fin de conjurarla? ¿Permitiría ello una danza celebratoria? Lo sugestivo del espacio y el movimiento en los libros discutidos provoca

asociaciones con lo lúdico en general y la danza en particular. La danza de Teseo y los jóvenes liberados del laberinto gira hacia la izquierda para celebrar la muerte como renacimiento. Los danzantes de *Los Reyes* también celebran y, de hecho, el sentido de consagrar que implica lo celebratorio se ahonda en esa versión del mito: los jóvenes atenienses enviados al laberinto, no han sido en realidad sacrificados por el Minotauro sino que han permanecido junto a él, un maestro al que llaman *señor de los juegos* (Cortázar, 1987). Hasta la llegada de Teseo, viven en un laberinto paradisíaco, creando, tocando la cítara. Luego de que Teseo hiere al Minotauro, sin resistencia por parte de este, los jóvenes sienten la impotencia de verlo agonizar sabiendo que tendrán que fingir alegría por el supuesto rescate, a pesar de que su espacio de liberación había sido el mismo laberinto.

“¿Cómo no dolerme? Tú nos llenaste de gracia en los jardines sin llave, nos ayudaste a exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto. ¿Cómo danzar ahora?” (73-74), pregunta un joven guitarrista, rodeado de los demás. El Minotauro le habla del olvido y la permanencia: “quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, esas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego. Mírame morir y olvida. En una hora alta acudiré a tu voz y lo sabrás como la luz que ciega.” Y a una joven: “mírame callar, Nydia de pelo claro, y danza cuando te alces ya pura de recuerdo. Porque yo estaré allí” (75). Al escuchar el rumor creciente que trae los ánimos exaltados de la ciudad, los jóvenes se sorprenden a sí mismos: “vienen ya. ¿Por qué recomienzas la danza, Nydia? ¿Por qué te da mi cítara la medida sonora?” (76) Danzan, salen tocando la cítara en celebración de la vida que conocieron junto al señor de los juegos.

La araña cautivada que refiere Weisz, conjura enfermedad a través de la mirada, la escucha y la mimesis. Purga el cuerpo. La locura también es *mirada* en lo que adviene,

*escuchada* en las voces epistolares y de acertijos, *imitada* en los lugares trocados, en los traslados entre cuerpos, en la confluencia de cuatro quintas partes de los habitantes de Itaguaí y uno sólo de ellos. El señor de los juegos ofrece la solución al monstruo al increpar a Teseo: “Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (64); no pelea y sabe que permanecerá: “desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre” (66). Lo monstruoso también se purga, se mimetiza, se traslada, se acepta como ese laberinto tan diminuto que es capaz de habitar una sinapsis cerebral y viajar por carreteras. Como en la danza y música con que los jóvenes reiteran la convicción del señor de los juegos: poder habitar los sueños que mimetizan casas, las geometrías que entreabren puertas, pasillos, ventanas o rincones y las voces que reproducen otras; comprender la sapiencia del deslumbramiento.

Incluso si se mata, lo monstruoso gira hacia la izquierda y renace en su aceptación. Las fotos de lo monstruoso poblaron el siglo XIX junto a la leyenda del viaje al sanatorio, ambas contemporáneas de Machado. Este expone las costuras de los conjuros atribuidos a la Ilustración y con ello, alude además a la modernidad que, dotada de la lente fotográfica, se empeña en registrar lo deforme y monstruoso a la vez que implementa y administra el eficiente e higiénico mundo sanatorial. Dónde se separaron los destinos de esos mundos de muertes. Los tuberculosos enamorados habrán viajado y muerto lo suficiente como para pervivir en el Chile del siglo XX. Pero tal vez haya que seguir matando/danzando monstruos. No necesariamente en los fenómenos de circo vestidos para el estudio fotográfico con el fin de obtener una tarjeta de presentación o en los disfraces que, en años recientes, Arbus coloca sobre los locos sino quizás con ese agujoneo de lo percedero: fotos de amor, cartas de desamor y muerte, juegos mortales. Sólo hay un medio para matar la locura: jugándola. Al fin y al cabo, en lo que concierne a la locura, todos nacimos en el campo de juego azaroso de una ruleta rusa: no sabemos

de qué manera y hasta qué punto cada acto se combina con cada gen o no, para disparar o no; ahora, después o nunca.

Huizinga abre y cierra *Homo ludens* citando a Platón, enfatizando el vínculo indisoluble entre lo serio y el juego:

‘Hay que proceder seriamente en las cosas serias y no al revés. Dios es, por naturaleza, digno de la más santa seriedad. Pero el hombre ha sido hecho para ser un juguete de Dios y esto es lo mejor en él. Por eso tiene que vivir de esta manera, jugando los más bellos juegos.’ Si el juego, por consiguiente es lo más serio, ‘la vida debe ser vivida, y hay que sacrificar, cantar y danzar jugando ciertos juegos para congraciarse con los dioses...y conseguir la victoria.’ Así, ‘vivirán según el modo de la naturaleza, porque en casi todos los aspectos son títeres, pero tienen una pequeña participación en la verdad. (Huizinga, 2000:269)

Esa participación pequeña, que anula toda verdad en mayúscula, remite una vez más a lo microscópico de una hendidura sináptica que en su contigüidad, es comparable con canales ya sea arquitectónicos –en resquicios que escapan planos– o éticos, que conciernen lo microinsurreccional. La encrucijada planteada en espacios reducidos de las edificaciones transitadas de *El alienista* y *El infarto del alma*, sería espacial y ética. Entrever/leer la ductilidad de lo que está dentro o fuera de lugar deriva en el derecho a esa espacialidad y, esa potestad de ejercer el lugar involucra el juego dado/leído en él, equiparable al derecho al deseo, la pose y el conflicto del desamor.

Que la locura *sea jugada*, no es igual a jugar *con* ella. La connotación de un coloquial *jugar con* se alejaría de la seriedad del juego. Si tras la fotografía científica catalogadora del pasado, que hubiese agradado a Simão Bacamarte, empezó a ser criticable el jugar con la locura a través de una exhibición provocadora de curiosidad mórbida, quizás ahora, más allá de los discursos gastados de otredad o subalternidad, resulta más conmovedor *jugar la locura*. Conmover, en el sentido de *mover completamente* nociones bien cimentadas a través de lo que la imaginación poética haga surgir; ello no exige derribar y eliminar tales nociones sino habitar los territorios del *como si* y visitar sus variantes. El que juega la locura no la atropella sino que la dignifica; se puede inmiscuir, ser partícipe, por tanto contiguarse en ella y contiguarla consigo

mismo; más allá de alguna reducción que invista de sabiduría al loco y de sinsentido al cuerdo, jugar la locura equivale a hallar los puntos incesantes que, como chispazos, ofrecen los espacios múltiples de las puertas giratorias. Jugar la locura la hace partícipe del azar en la vida y en el deseo, la hace común y ubicua, la vuelve conjurable a través de una de las actividades más originarias y representativas del ser humano.

En el apartado “Locura, piedad”, de *Cámara lúcida*, Barthes afirma haber comprendido algo de sus reacciones ante las fotografías que lo impresionaban, al observar el baile de Casanova con una autómeta, en la cinta homónima.<sup>22</sup> “Algo desesperadamente inerte y sin embargo disponible, algo ofrecido, amante, mediante un angélico movimiento” (1989: 195) lo sacudía al ver la figura de la joven mujer autómeta. Considerando a su vez la fotografía como una “imagen demente” –por lo simultáneo de la ausencia del objeto que no se logra precisar y el hecho de que el objeto “sin embargo ha sido efectivamente” (194)–, concluye que lo que atrae de la fotografía no se restringe a una reacción comparable a lo que enamora sino a “una ola más amplia que el sentimiento amoroso. En el amor desencadenado por la Fotografía (por ciertas fotos) otra música se hace oír, de nombre estrafalariamente anticuado: Piedad” (195-196). Sostiene que ante las fotos que lo habían punzado, “iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir” (196).

Participar de un espectáculo yendo más allá de lo representado, ya sea en lo conocido y cotidiano o lo inerte, lo monstruoso, enfermo o loco, es obligación de la piedad, esa que involucra, tras lo anticuado, el amor hacia lo superior o sagrado, padres, maestros, dioses. Lo demencial de Barthes, alude a lo que él insiste no está; sin embargo, entra a la escena a sabiendas de que no habrá apuntador que señale algún rostro para la

---

<sup>22</sup> *Casanova*, dirigida por Federico Fellini, fue estrenada en 1976.

ausencia. Mucho no está para el lector de *El alienista* y *El infarto del alma*; jugarlo bajo la tutela de la muerte es un acto de piedad, una ética ante la encrucijada que parte del espacio de la *realidad* y representa *irrealidades* que ciegan. Algo como danzar tras abrazar al señor de los juegos, el que jamás estuvo para la ciudad y aun así, se repetirá en cada uno de sus rincones y mentes.

Barthes defendería lo demencial de la foto frente a la modernidad que estereotipa la imagen al punto de que, por ejemplo, quien protagoniza un acto porno sadomasoquista requiera, para el goce, construir la escena de la imagen ya establecida para tal etiqueta. “Un cambio tal [en el imaginario moderno] suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica (como ciertas personas declararon cuando el advenimiento de la Fotografía), sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo” (199).

Contiguarse, en lugar de santiguarse, contra los demonios de la imagen o el sueño, es conjuro que juega la locura contra la generalización y desrealización; en todas las irrealidades que puede barajar el juego, se *realiza* su seriedad. Ello sería vital en el Chile de finales del siglo XX –y seguramente el Chile y mundo de hoy–, donde la imagen del deseo amoroso admite pocos matices y se difunde como un signo más de la estabilidad y el éxito, así como en el Itaguaí colonial, donde el prestigio y las apariencias generan comparaciones en cadena, con la corona, metrópoli y primeras figuras del pueblo. La realización puede partir del mismo deseo de Bacamarte de ir más allá, porque “no le bastaba haber descubierto la verdadera teoría de la locura; no le satisfacía haber establecido en Itaguaí el reino de la razón [...] algo le decía que la nueva teoría llevaba en sí otra teoría, mucho más nueva [...] ‘veamos si llego, por fin, a la última verdad’” (Machado de Assis, 2011: 113). La contradicción entre haber

descubierto una *verdadera* teoría y el deseo de alcanzar la *última verdad* otorga, al Bacamarte que vacila, la ambigüedad que de Certeau sostiene puede abrir el encierro, “como si la delimitación misma fuera el puente que abre el interior a su otro” (ver p.62). Al lector le corresponde jugar la *última* verdad de manera *confinada* y, es de esperarse, reiteradamente.

Dejarse acontecer por la lectura conjunta y confinada de *El alienista* y *El infarto del alma*, logrando ver casas y muertes propias, puede hacer surgir la llana, pragmática y válida interrogante sobre la utilidad de los espacios dúctiles, figuraciones poéticas y danzas sacras ante el loco *irrefutablemente ahí*. Si se considera que lo lúdico es una evidente zona contigua entre arte y filosofía –por citar un ejemplo– y, de hecho, está en su conformación porque la cultura es jugada, habría que reconocer casi como un hecho, que no existiría ni artista ni filósofo –ni sociólogo, antropólogo, psicólogo o político– capaz de pensar en lo serio del juego mientras es agredido por el puñal de un familiar inmediato que experimenta un episodio psicótico. Por otra parte, Bacamarte encierra el 80% de itaguaienses, pero su decisión no se sostiene. Existe un mayoritario porcentaje de la población que no enfrenta la realidad más descarnadamente próxima de la locura pero precisamente en este, se hallan los que acompañan a los que sí la enfrentan en un cónyuge, hijo o progenitor. Se establecen así zonas de contigüidad ante lo irrefutablemente ahí. Y a esa mayoría, le significaría una indudable ventaja, concreta y eficaz, haber leído la locura de otra forma, quizás en los libros discutidos; tener esa otra noción lúdica facilita pensar que, como en ruleta rusa, se puede ser el próximo. ¿Y acaso ese principio no sustenta la idea de solidaridad de los más diversos códigos de ética occidentales y orientales? La práctica de los lugares descritos y surgidos en *El alienista* y *El infarto del alma* no se desliga de la práctica asociada a la realidad, en las zonas de contigüidad de la vida.

*A estas alturas de la vida*, parte de una charla de amigos en la terraza de un edificio de la ciudad: un burócrata anestesiado por las fórmulas anodinas de éxito y superación y un desempleado irónico e indiferente al orden de metas laborales y personales pero con un asombroso talento para las matemáticas.<sup>23</sup> La historia transcurre en su mayoría en ese espacio cerrado-abierto de la azotea para luego entretejerse con el edificio de enfrente y con las aceras urbanas donde pululan rostros y cuerpos. Una voz *en off*, de un inesperado personaje asesino, surge e inicia un monólogo ante el flujo de las aceras: “desprecio a todos sin discriminación” abre una larga lista que incluye tanto al que se regodea en los títulos profesionales como el que hace alarde de su vida sin sometimientos, al que saluda con aspereza y calumnia a todos como el que se afana en ser solidario. La enumeración se vuelve tan absurda como el empeño de clasificar de Bacamarte pero, ineludiblemente, el espectador se reconoce en alguna categoría, o en varias. Se da un traslado espacial, de la altura aislada y asfixiante de una terraza que, sumergida en agobio vital se torna encierro, hacia la calle apretada y su implícita peregrinación, donde fluye un desprecio que se desdice a medida que el espectador pasa, de cómplice de la mirada del asesino, a sentirse víctima de él.

Tras un apenas insinuado acercamiento entre las vidas de la terraza y la del asesino y la progresiva participación del espacio del edificio de enfrente, la cinta se cierra con el salto –literal– que los amigos dan hacia el edificio vecino. ¿Tal vez porque tras cálculos matemáticos, concluyen que los pocos metros no entrañan peligro? ¿Quizás para oxigenar la asfixia? Parecería un acto de locura. ¿O es una apuesta lúdica mortal por la contigüidad?

---

<sup>23</sup> *A estas alturas de la vida*, dirigida por Manuel Calisto y Alex Cisneros, fue estrenada en el 2013.

## Conclusiones

*El alienista* y *El infarto del alma* poseen una construcción espacial capaz de acercar sus textos disímiles. Tanto el espacio evidente como el velado revelan suficientes contigüidades para que el tránsito del lector pueda darse sin añadir referentes contextuales de las obras. Tanto la quietud como la movilidad propician ejes transversales: desde el espacio íntimo hasta el viaje. El espacio no visto de *El alienista* y el múltiple y a la vez ambiguo de *El infarto del alma* son materia que el lector reacomoda hasta, en última instancia, crear su propio espacio.

Los límites aparentes de lo que es capaz de sugerir la ductilidad espacial pueden franquearse a través de la convicción en lo lúdico. Si hasta el campo de juego más reglamentado admite variantes sorprendentes, el campo en el que se inserta el texto literario es capaz de resistir cierta negación de sus normas. Finalmente, en ambos casos, los campos terminan por reafirmarse a través de esas fugas. Los vínculos que la lectura que propongo establece entre ambos libros engendran un espacio-puente donde cabe un rango de acciones/caracterizaciones: de lo heroico al cliché (y lo serio del cliché de lo heroico), desde la libertad hasta el tejido de apariencias y poses (y la libertad de la pose) y del poder a la sumisión (y la resistencia en la sumisión).

La forma en que el lector habita el espacio creado por él mismo, sería una forma de jugar la locura, es decir de otorgarle variantes y, por ende, mover las nociones de esta. Recombinar esa gama constituiría un acto de justicia, ya que involucra a quienes la realidad no atribuye la riqueza de lo ambiguo sino su sinsentido, tampoco la humanidad de la contradicción sino su ilegibilidad.

El surgimiento de lo que podría llamarse una *tercera ficción*, a partir de la lectura comparada de *El alienista* y *El infarto del alma*, nos pone cara a cara con un privilegio de la llamada normalidad. De hecho, la práctica de la ficción es uno de sus privilegios más específicos y reales, que le permite entrar y salir a voluntad de lugares literales y simbólicos. De ahí que la gama de posibilidades mencionada se vuelve una necesidad ética si se quiere relativizar las nociones de locura vigentes. Recuperar los actos de lectura no sujetos a marco referencial alguno es una necesidad. Hacerlo a través del espacio se torna incluso representativo de la libertad física de la que suele gozar la cordura.

En *El infarto del alma*, Eltit declara explícitamente el interés estético con que ella y Errázuriz transitan el manicomio de Putaendo. Vale cotejar tal hecho con los cuestionamientos éticos –respecto a lo que se expone (¿exhibe?), incluyendo la estetización de la pobreza– que se erigen frente al ejercicio fotográfico que declara abiertamente una postura de compromiso con su función social y, por otra parte, con la evidencia de aceptación del trabajo de Errázuriz –reconocimiento en el que no incide lo expresado en *El infarto del alma*– como documento social. Estos detalles revelan los matices de la conocida dificultad de anclar criterios éticos ante el arte. Cuestionar la ética de la tercera ficción resultante de la lectura comparada de *El alienista* y *El infarto del alma*, sería comprensible, hasta podría decirse que fundado pero sin lugar a dudas, sería absolutamente innecesario.

La encrucijada espacial delineada en mi lectura y narrada a través de contigüidades, trasciende cualquier aparente encrucijada ética: leer el espacio como matriz de irrealidades es un acto de justicia para con la locura. Jugar la locura es algo artificial: no por constituir falsedad sino por involucrar –en lo lúdico– una construcción humana, como tantas de las estudiadas y descalificadas por la crítica literaria en sus diálogos con

las dinámicas históricas. Si estamos rodeados de ciertas construcciones en torno a la locura, cabe ejercer nuestro derecho –y acceso– al artificio que construye y reconstruye, como medio eficaz para calarlas.

## Bibliografía

- Acebrón Ruiz, Julián, “Abrió los ojos et sanctigósse. Santiguos y conjuros contra las asechanzas del diablo en la literatura medieval”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar editores, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, Madrid, Castalia, 2000.
- Ariès, Philippe, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Barthes, Roland, *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Benjamin, Walter, “Doctrina de los semejante”, en *Obras*, libro II/vol.1, Madrid, Abada, 2007.
- *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Cortázar, Julio, *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1987.
- de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.
- Eltit, Diamela y Errázuriz, Paz, *El infarto del alma*, Santiago, Francisco Zegers Ed., 1994.
- Hunefeldt, Christine, “El crecimiento de las ciudades: culturas y sociedades urbanas en el siglo XVIII latinoamericano”, en Enrique Tandeter director de volumen, *Historia general de América Latina. Tomo IV, Procesos americanos hacia la redefinición colonial*, Madrid, Unesco-Trotta, 2002.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000.
- Machado de Assis, J.M., *El alienista*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2011.
- Masters, Edgar Lee, *Spoon River Anthology*, New York, Collier, 1962.
- Pereira Das Neves, Guilherme, “Del Imperio Lusobrasileño al Imperio del Brasil (1789-1822)”, en Antonio Annino y Francois-Xavier Guerra coordinadores, *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Richard, Nelly, “Por amor al arte: rupturas críticas y fugas de imaginarios”, en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.
- Santarcangeli, Paolo, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 2002.
- Seissus García, Dionisio, “Modernidad, estilos de vida y consumo de televisión en Chile”, en Guillermo Sunkel coordinador, *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999.
- Siemens, William L., *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Vessuri, Hebe, “La ciencia en América Latina, 1820-1870”, en Josefina Z. Vázquez directora de volumen, *Historia general de América Latina. Tomo VI. La construcción de las naciones latinoamericanas, 1820-1870*, Madrid, Unesco-Trotta, 2004.

Weisz, Gabriel, *Rituales literarios*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2013.