



## *El guión como escritura comunitaria: Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld<sup>1</sup>*

por Mónica Barrientos

RESUMEN: La finalidad de este artículo es analizar el trabajo colaborativo de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld de *Dos guiones*, específicamente la obra “¿Quién viene con Nelson Torres?”. Se trata de una obra-instalación con piezas de videos de montaje artesanal que tiene como hilo conductor la fragmentación de una obra mayor. Al tratarse de las primeras incursiones visuales y textuales, se puede ver el inicio de lo que será la puesta crítica, teórica y estética que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld desarrollarán en el transcurso de los años en diversas propuestas de exhibición y trabajo en común. Este artículo elaborará una propuesta crítica de tres aspectos fundamentales para la crítica de la imagen y texto en “¿Quién viene con Nelson Torres?”. En primer lugar, se observará la politicidad de la imagen a través del montaje como forma política de aparición y exhibición. En segundo lugar, se analizarán aquellas figuras que quedan fuera de la partición para exponer a “los sin nombre” a través de una postura política y estética. Finalmente, se ingresará a los conceptos de espacialidad y comunidad en la obra para comprender el proceso de dislocación del espacio que es ocupado por una multiplicidad de singularidades que conformar una comunidad.

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha sido patrocinada por el FONDECYT de Iniciación N° 11170556 “Visualidad, imaginarios territoriales y cuerpos comunitarios: hacia nuevas prácticas textuales de escritoras chilenas contemporáneas”.



**ABSTRACT:** The purpose of this article is to analyze the collaborative work of Diamela Eltit and Lotty Rosenfeld from *Dos guiones*, specifically the play "¿Quién viene con Nelson Torres?". It is a work-installation with pieces of handcrafted video montage that has as its thread the fragmentation of a larger work. As these are the first visual and textual incursions, one can see the beginning of what will be the critical, theoretical and aesthetic setting that Diamela Eltit and Lotty Rosenfeld will develop over the years in various proposals for exhibition and joint work. This article will elaborate a critical proposal of three fundamental aspects for the critique of the image and text in "Who comes with Nelson Torres? Firstly, the politicization of the image will be observed through the montage as a political form of appearance and exhibition. Secondly, we will analyze those figures that remain outside the partition to expose "the unnamed" through a political and aesthetic stance. Finally, the concepts of spatiality and community in the work will be introduced to understand the process of dislocation of the space that is occupied by a multiplicity of singularities that make up a community.

**PALABRAS CLAVE:** Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; comunidad; visualidad; Chile

**KEY WORDS:** Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; community; visuality; Chile

El tiempo no es una cuerda que se pueda medir nudo a nudo, el tiempo es una superficie oblicua y ondulante, que sólo la memoria es capaz de hacer que se mueva y aproxime.  
(Saramago 142)

El trabajo colaborativo en el arte y la cultura tiene una larga historia de amores y desamores, polémicas y amistades, pero en general con grandes resultados. La dictadura chilena, a pesar de la crueldad y el horror practicado sistemáticamente durante su periodo, fue un momento de concreción de lazos de supervivencia entre artistas, escritores, trabajadores, de una gama variada de personas que intentaron sobrevivir y sobrellevar esos tiempos oscuros.<sup>2</sup> Hablar de memorias es hablar del

---

<sup>2</sup> Nelly Richard ha sido una de las investigadoras pioneras con su trabajo sobre la Escena de Avanzada en *Márgenes e Instituciones*. Sin embargo, desde la última década, hay un rescate de estudios sobre las comunidades que pudieron sobrellevar la dictadura, tanto en el exilio como el insilio. Quiero rescatar algunos de los más recientes que han puesto la mirada en el trabajo de redes literarias e intelectuales: *Archivo CADA. Astucia, práctica y potencias de lo común* (2019) de la Red Conceptualismos



presente. A pesar de los obstáculos que se han impuesto a su ejercicio, “ubicar temporalmente la memoria significa traer el espacio de la experiencia” al presente, que contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Jelin, *La lucha* 14).

En el proceso de construcción de la memoria, encontramos un ámbito bastante gris que ha sido doblemente suprimido por las políticas de la postdictadura. Me refiero a la participación de las mujeres y sus redes en los distintos ámbitos de lo social y cultural. Se trata entonces de un gesto de doble censura; por un lado, de la memoria oficial y por otro, de la participación política de las mujeres, teniendo como resultado, en cualquiera de los casos, la invisibilización de la condición de sujetos históricos. Por consiguiente, es necesario comprender que las memorias son procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales, simbólicas y en marcos institucionales, lo que implica necesariamente ingresar en el análisis de la dialéctica entre individuo/subjetividad y sociedad/pertenencia a colectivos culturales e institucionales.

Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld pertenecen precisamente a esta zona de redes omitidas en el campo cultural de la oficialidad y que han desarrollado una intensa labor para buscar nuevas interpretaciones del pasado. Su búsqueda ha sido un trabajo de la memoria que se inserta dentro de un fenómeno literario amplio que persigue inscribir el trauma y reactivar luchas en el debate cultural, porque el presente, como afirma Elizabeth Jelin, “contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (*Los trabajos* 46).<sup>3</sup> Esta construcción es lo que debemos “poner a trabajar” para promover el debate y la reflexión activa en todo el ámbito cultural, artístico y académico.

Eltit y Rosenfeld son artistas, intelectuales y escritoras con una vasta trayectoria en Chile y América Latina. Su colaboración y propuestas artísticas muestran que su compromiso político no queda sólo en la letra, sino también en la vida, como afirma Eltit sobre los inicios del trabajo colaborativo con Rosenfeld: “Ahí nos volcamos a pensar la relación entre arte y política a partir del diseño de una serie de intervenciones urbanas en las que se interrogaba críticamente tanto el soporte tradicional como, a su vez, la violencia infligida por la dictadura sobre el cuerpo chileno” (*Signos Vitales* 266). Esta relación entre arte y política tiene tres pilares que me parecen fundamentales y que analizaremos en este estudio, como son la politicidad de la imagen, la exposición de los “sin nombre” y la creatividad comunitaria.

---

del Sur; *Mayo feminista. La rebelión del patriarcado* (Faride Zerán, ed. 2019); *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)* (Nora Strejilevich, 2019); *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina* (César Zamorano, ed. 2018); *El relato testimonial chileno: 1973-1989* (Norberto Flores Castro, Adolfo Bisama Fernández, 2017), entre otros.

<sup>3</sup> Jelin sostiene que para evitar la fijación del recuerdo y separarse de esa búsqueda del objeto perdido, es importante entender la memoria como “trabajo”: elaborar y actuar en lugar de re-vivir: “Ello implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de distancia del pasado, “aprender a recordar”. Al mismo tiempo, implica repensar la relación entre memoria y política, y entre memoria y justicia” (50).



El trabajo colaborativo de Eltit y Rosenfeld tiene una larga data, iniciándose en el Colectivo de Acciones de Arte CADA<sup>4</sup> donde se encuentran sus trabajos más conocidos.<sup>5</sup> Sin embargo, también realizaron trabajos paralelos que no han tenido la misma recepción crítica como es el caso de *Zonas de dolor* (1980). Se trata de un trabajo más personal e íntimo que tenía como intención salir a la calle a recoger cierta “energía cultural y artística y estética” (Morales 164) que incluía, al igual que las acciones del CADA, fotografía, música y video. Nelly Richard, en su lectura de esta acción de arte, rescata la “resomatización de la palabra” que instala la voz, “exacerbada en el grito” como un desplazamiento de “la función comunicativa del signo a texturas no lingüísticas, llevando la palabra hasta su disolución fonética y gramatical” (85).

Junto a esta obra, las artistas elaboran otros trabajos que no han sido recogidos por la crítica. En el 2017, la editorial Sangría publica *Dos guiones* que incluye dos cortometrajes realizados en por Eltit y Rosenfeld: “La invitación, el instructivo”<sup>6</sup> y “¿Quién viene con Nelson Torres?”<sup>7</sup>. La publicación también contiene un texto de reflexión crítica que elabora Diamela Eltit para esta edición, donde se percibe la mirada dada por el tiempo y la insistencia política de la colaboración. En “La violencia sin fin” texto que acompaña a “La invitación, el instructivo”, la autora afirma que con en esta instalación ingresa al terreno de “la memoria trágica, aquella anclada en las víctimas de la dictadura chilena” (“La violencia” 37) que nos vuelve el recuerdo de nuestros muertos en la dictadura y la búsqueda de los nombres. La invitación a una cena es recibida por los personajes con terror y desesperación, ya que no se puede eludir. El mensajero insiste que deben asistir “con las manos limpias y vestimentas impecables, sentarse en el asiento que se les ha asignado y no hacer el menor comentario” (Eltit, *Dos guiones* 24). “¿Quién viene con Nelson Torres?” es un cortometraje sobre un joven adicto al neoprene y su madre que relata la infructuosa labor con su hijo. La instalación está atravesada por fragmentos de un *striptease* de una mujer madura, imágenes de saqueos, segmentos de ecografías de mujeres en estado de embarazo avanzado, una mujer sorda que lee frente

---

<sup>4</sup> No nos detendremos en la importancia del CADA en el arte chileno bajo dictadura porque amerita un análisis mucho más extenso. Sin embargo, es necesario destacar el trabajo de la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) que elaboró un registro online de su documentación. El archivo se encuentra en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos en plataforma digital en [www.archivomuseodelamemoria.cl](http://www.archivomuseodelamemoria.cl) y disponible para consulta en el Centro de Documentación. La mirada y la elaboración de este archivo se funda en la idea de *nociones comunes* como “la potencia del encuentro y la composición. Las múltiples composiciones forman a su vez un diagrama en el que se entrelazan los cuerpos, los afectos y los conceptos. Las nociones comunes componen y recomponen por tanto la comunidad” (84).

<sup>5</sup> Acciones de arte más conocidas son “Ay Sudamérica”, “Inversión de escena”, “Para no morir de hambre en el arte”, “No +”, “Viuda”, entre otros.

<sup>6</sup> Escrita en el 2000 mientras residía en Argentina e incluida en la instalación *Cuenta regresiva* dirigida por Lotty Rosenfeld en el 2006.

<sup>7</sup> Escrito en 1985 y presentado en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en el 2001.



a un micrófono fragmentos de la obra *Kaspar* de Peter Handke<sup>8</sup> y dos imágenes de pies desnudos en el agua. El video tiene una duración aproximada de quince minutos y se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en mayo de 2001. Según Rosenfeld fue pensado inicialmente como un proyecto que recogería a personajes y realidades sociales marginales.

Estas acciones de arte de Eltit y Rosenfeld muestran piezas de videos de montaje artesanal donde la fragmentación es precisamente el hilo conductor de una obra mayor. Por lo tanto, estamos frente a una acción de arte en dos niveles: la acción misma en la calle y la elaboración del video como una obra en devenir. Frente a estas acciones, nos preguntamos ¿de qué forma contribuyen al proceso de formación de una subjetividad que se resiste políticamente a la individualidad y deviene comunitario? La pregunta se dirige, por lo tanto, a la relación entre el lenguaje, el cuerpo textual, la estética de la marginalidad y el sentido comunitario como una posición política de “hacerse en las periferias”, puesto que observamos rostros marginales y un espacio residual que otorga un encuadre al paisaje derruido, pero también la concentración de sus rostros, la cooperación entre ellos y un montaje visual donde ya no hay cabida para la victimización.

## LA POLITICIDAD DE LA IMAGEN

*Dos guiones* son textos y propuestas visuales de videos de montaje artesanal donde la fragmentación es precisamente el hilo conductor de una obra mayor. A tratarse de las primeras instalaciones, podemos ver el inicio de lo que será la puesta crítica, teórica y estética que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld desarrollarán desde diferentes formas de exhibición de esa parte de la realidad que no desea ser mimética, sino creativa. Para este artículo, nos centraremos en el análisis de “¿Quién viene con Nelson Torres?”<sup>9</sup>, que viene acompañado por el texto “Una aventura sin contorno, interminable”, en el cual Eltit afirma que este guion fue escrito como una práctica literaria:

Ese era el espacio que me propuse: un guion planteado como escritura literaria. [...] Una obra que viajaba desde lo prelingüístico hasta el aprendizaje y la inclusión social, pero que también escenificaba lo opaco y la estela represiva de la pasión por clasificar, dominar y, especialmente, la necesidad de generar normativas naturalizadas a partir de la “verdad” de las codificaciones (“Una aventura” 79-80).

---

<sup>8</sup> Obra estrenada en Frankfurt en 1968, inspirada en Kaspar Hauser, un joven abandonado que aparece repentinamente en una ciudad alemana, sin poder hablar ya que, al parecer, fue criado sin contacto con los humanos.

<sup>9</sup> El cortometraje se puede ver en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/46079010>





El cortometraje está pensado desde su gestación como un movimiento desde lo corporal, con la inclusión de la ecografía materna, hasta la biopolítica médica en el tratamiento de un adicto. Las imágenes fragmentadas que conforman el video son una obra en devenir, haciendo del cuerpo una condición material y urgente para que la escritura toque al cuerpo por medio de artificios, generando un cuerpo lingüístico como resultado del exceso debido a la imposibilidad de representar el mundo en forma mimética. El abigarrado montaje de las escenas, así como el guion escrito, muestran una disposición que intenta desorganizar esa aparición como un “choque de heterogeneidades” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 77) que se muestra sólo desmembrando.<sup>10</sup> Al inicio del guión encontramos una clave: “La medida del tiempo es sólo una aproximación, una posibilidad entre otras” (Eltit, *Dos guiones* 45), advirtiendo que el movimiento y la politicidad de las imágenes tienen diversas formas, presentándose como el campo de una lucha siempre indeterminado en la pura inmanencia visual: la politicidad de la historia es siempre anacrónica y se desarticula en una complicada estratificación de tiempos en tensión imposibles de totalizar.



Fig. 1 Eltit, *Dos guiones* 76

<sup>10</sup> Didi-Huberman propone *dys-poner* las cosas como una forma de comprenderlas dialécticamente: “el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino de las “correspondencias”, [...] de la “afinidades electivas”, [...], de los “desgarros” [...] o de las “atracciones” (85).



Fig. 2 Eltit, *Dos guiones 77*

Como espectadores y lectores ¿qué observamos en las imágenes? En ambos registros –audiovisual y textual– vemos que las secuencias narrativas y visuales comparten el movimiento de las imágenes como deseo colectivo que conforma su carácter político, el cual se caracteriza por su estructura de aparición y la experiencia de lo singular.

Lo político como estructura de aparición es una forma de exposición. La imagen no se presenta para la mirada o el consumo pasivo, sino que acciona al lector/espectador que intenta seguir un hilo que ya está dislocado por el montaje mismo. La única secuencia que recorre todo el cortometraje es el *striptease* de la bailarina madura que se alterna por medio de movimientos rápidos con la ecografía, los saqueos y las figuras de Nelson Torres, su madre y una intérprete de señas. La instancia del aparecer o de la exposición se convierte en una experiencia singular, ya que enlazan lo político de manera intrínseca e inmanente con la estructura de la imagen y con la facultad de la imaginación que activa al lector/espectador. Lo político es el aparecer público de la acción, es el exponerse de la acción particular a su afuera, el darse a otro en el *médium* de la imagen, abriendo el espacio de la política como encuentro contingente y singular entre las vulnerabilidades expuestas en su reciprocidad. Por ello, el cortometraje mantiene la contingencia al exhibir el consumo en diferentes modalidades: el cuerpo de la mujer en el baile nudista, la ecografía como discurso ginecológico, el saqueo como metonimia de los cuerpos y la pobreza, la drogadicción de Nelson y el habla de la madre.

El carácter político se presenta no por la disposición explícita de las imágenes, sino porque su conformación estética es política, puesto que sugiere un modo distinto de



repartir el espacio sensible y de conformar una relación con el todo de la comunidad. Sin embargo, es necesario subrayar que la relación estético-política y la configuración de subjetividades no se desarrolla en un espacio de consensos, ya que siempre hay un lugar de enunciación que queda fuera, como son los espacios y subjetividades que se muestran en este guion y cortometraje que se representan por medio de la metáfora de los saqueos. A pesar de que las imágenes hurgan y visibilizan las ruinas y desperdicios de la sociedad, no pretenden integrar en forma protectora a los que quedan fuera del orden, sino más bien exponer a través de la materialización audiovisual la disputa como un espacio de ficción donde se cuestiona la forma de las distribuciones de lo sensible por medio de "un guion planteado como escritura literaria" (Eltit, "Una aventura" 79).

## LA EXPOSICIÓN DE LOS SIN NOMBRE

La literatura y el arte en general trabaja con retazos de lo real. Con espacios elaborados dentro de la técnica realista, como en el caso del guion trabajado en este artículo, y que expone en la representación audiovisual entrevistas, ecografías, imágenes de saqueos y la especie de testimonio de una madre y su hijo adicto. Son imágenes y escrituras que, a pesar de mostrar restos de lo real, no pretenden mostrar la realidad real desde un principio estructurante. Se trata de una obra que propone una noción de escritura que desarma la obra, la hiere, y además, cuestiona la posibilidad de contenerla. Es la persistencia de la escritura y la imagen que se expone a la mirada y la escucha de los otros, como sucede con la voz en off del texto de Handke que se inicia en la escena 4: "Otral...aquiz...quienor...severa...levo..." (Eltit, *Dos guiones* 48). La voz ha sido alterada y el significante dislocado para armarse lentamente, como un organismo vivo, hasta llegar a la formación de la frase. En la escena 5, la voz del texto Handke se reconfigura: "La frase realmente hiere y no te hiere porque todavía no sabes que la frase es la frase, pues no sabes que es frase y te hiere porque tú no sabes que es una frase y que te hiere" (49), mientras el encuadre muestra la cara de la madre de Nelson. La imagen entonces no convoca naturalmente al texto, sino que lo perturba. Se trata de un "campo de conflictos" en el que hay que resistirse al uso explotador de la lengua: "No abandonar al enemigo la palabra -es decir, la idea, el territorio, la posibilidad- de que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación" (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 20).

La aparición del rostro de la madre va y viene fragmentariamente en este montaje, junto a una situación prelingüística hasta llegar a una especie de testimonio o relato de la adicción de su hijo. En la escena 19, la madre de Nelson relata: "No sé señorita. Yo le he dado harto cariño, harto amor ha sido al que le he tenido más lástima. Y le converso al Nelson: yo me voy a morir y que vai a hacer si me muero primero. Y él llora y me dice: no mami, yo me voy a ir primero" (Eltit, *Dos guiones* 64). Las intensidades de los usos de la voz, como aquella de la escena 2 donde se escucha el grito altísimo de la voz de la





madre de Nelson: "Estaba en el Barros Luco yo"<sup>11</sup> (46), emergen abruptamente y están cargados de su sentido propio. Son casi como una vivencia paralela al texto donde la historia o situación junto al texto leído de Handke, se auto sustenta en la materialidad-cuerpo y se expande por el espacio llegando en forma de vibración a los cuerpos de cada uno de los "espectadores-oyentes" como algo anterior a "lo que se dice". Por ello, es necesario preguntarse ¿Cómo entendemos la exposición política de estos cuerpos y rostros en esta obra?<sup>12</sup> Didi Huberman nos da luces de una respuesta basándose en cuatro paradigmas de Hannah Arendt. El primero se refiere a la exposición de los rostros no como abstracciones, sino como cuerpos que hablan y actúan. El segundo se refiere a las multiplicidades como una sumatoria de singularidades;<sup>13</sup> la aparición de las diferencias en cuanto a comunidad y reciprocidad de seres diferentes; y finalmente, pensar el espacio político como una red de intervalos que empalman las diferencias<sup>14</sup> para conquistar, pese a todo, una "parcela de humanidad" (25).

Exponer los cuerpos, principalmente a aquellos sin nombre, ha sido una de las propuestas que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld se han planteado desde los orígenes de su trabajo. Se trata, como se ha mencionado previamente, de una postura política y estética, como afirma Eltit en una entrevista: "A mí me han interesado esas estéticas menos consensuadas y ahí sí hay un compromiso político, pero no en el sentido de tener que escribir desde una posición política determinada, sino que se trata más bien desde qué estética produces, ver el texto a qué estética te está afiliando. Eso es una posición política" (Solorza 157). Esta afirmación muestra uno de los aspectos esenciales de la propuesta artística de las autoras que es cómo representar las subjetividades marginalizadas, invisibilizadas a partir de su localización y no desde una mirada paternalista o sobreprotectora. Se trata de una multiplicidad de marginalidades que se encuentran atravesadas por la violencia, la enfermedad, la precariedad, como son la madre de Nelson que debe luchar por la atención en el sistema hospitalario para su hijo drogadicto, la bailarina madura que debe exponerse frente a mínimo público como modo de subsistencia, las imágenes de los saqueos a supermercados. Entonces, frente a este montaje de escenas nos preguntamos ¿Cómo "hacer hablar" a estas subjetividades?

La voz, junto a la exposición de múltiples imágenes, van conformando una interrelación de subjetividades que requieren de un continuo reconocimiento del sentido de interdependencia que nunca dejan de proliferar. Para Fred Evans:

---

<sup>11</sup> El Barros Luco es un hospital público de Santiago donde se atienden mayoritariamente gente de escasos recursos.

<sup>12</sup> Ver Figura 1.

<sup>13</sup> Esta idea está relacionada directamente con el concepto de singular/plural de Jacques-Luc Nancy y que veremos más adelante.

<sup>14</sup> "Ciertos hombres, ciertas mujeres se singularizan -en el ejercicio del arte, del pensamiento, de la historia o de la política- al hacer de los rostros, las multiplicidades, las diferencias y los intervalos su propia inquietud de *humanitas*". (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 24)



Voice also has the unique property of pointing simultaneously to the ethereal and the mundane dimension of our existence. On the one hand, voice is the conveyor of discourse, of our thoughts and dreams. The logic of a discourse, moreover, provides us with a trajectory. On the other hand, voice consists of sounds made by our bodies (61).

El concepto de “voz” se refiere a una idea múltiple que incluye a individuos, culturas y a la civilización completa (82), por lo tanto, la naturaleza heterogénea del ser humano se somete a un diálogo constante con él mismo y con los otros:

when we wake, we are already involved in an exchange that will continue throughout the body, switching interlocutors and topics, but always pulling us along in its train. To break from all dialogue would literally mean our disappearance as self-aware being, as existences ‘for ourselves’ (60).

Estas voces, que pueden ser individuales o sociales, siempre están interconectadas y producen lo que Evans llama “carácter elíptico de la identidad” donde el individuo “is always considered more than her/his mere present utterances” (145), ya que seguimos siendo arrojados a nuevas formas dialógicas, incluso cuando el discurso se interrumpe. Evans plantea la disrupción como un “discourse can affect what we do and are able to perceive, often opening up a space for new perception” (142). De esta forma, es necesario centrarse en la “disrupción” o la “disonancia” como partes constitutivas de la identidad y, por lo tanto, del discurso, como el grito agudo de la madre de Nelson en la escena 2, la lectura del texto en off de Hankle que se mantiene como fondo en toda la obra, el ruido de la ecografía, el baile nudista y los saqueos, que aparecen en forma intermitente y distorsionada. Esta secuencia vertiginosa finaliza en la escena 27, después de una pausa, un silencio:

- a) De pronto el cuerpo de la bailarina estalla, se destroza,
- b) Se destroza la cara de Nelson,
- c) Se destroza la cara de su madre,
- d) Se destrozan las panzas de las embarazadas,
- e) Se destroza la imagen de Carola Mujica.

Las únicas imágenes completas son los saqueadores corriendo. Se aísla la figura de uno de los saqueadores en movimiento.

- f) La ecografía rota copa la pantalla (Eltit, *Dos guiones* 73-74).

Volviendo a la pregunta de cómo se “hace hablar” a estas subjetividades en “¿Quién viene con Nelson Torres?”, una posible respuesta es que, a pesar del estallido de cada una de las series de imágenes, se exhibe la condición de humanidad de residuo expuesto que se niega a desaparecer. Aunque la imagen final quede destrozada, el encuadre congelado del saqueo en movimiento permite mostrar la resistencia, junto con la voz y los gritos histéricos de Nelson Torres. La imagen queda detenida para exponer a un personaje en movimiento que ha saqueado una tienda, por lo tanto, lo



que se expone es un lugar común donde el tiempo se paraliza y se reitera, ya que, como espectadores, identificamos esa imagen tan conocida en nuestra historia chilena y latinoamericana. Sin embargo, no se trata de mostrar un estereotipo para juzgar un acontecimiento, sino de subrayar una responsabilidad política por medio de la voluntad de la mirada para “no dejar languidecer el lugar de los común en cuanto cuestión abierta en el lugar común como solución prefabricada” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 99). Dicho de otra manera, la imagen no debe leerse desde “el sentido común” tan mal usado en contextos de crisis, sino de observar la sociedad desde una perspectiva “concreta”, como son los acontecimientos, para generar una actitud crítica y activa, siempre problemática, exponiendo los puntos críticos, los intersticios, los desórdenes.

## ESPACIALIDAD Y COMUNIDAD

La experiencia estética, en tanto situada en lo sensible, puede traducirse como tal en un ejercicio de construcción de subjetividad localizable en diversos órdenes de las prácticas sociales. También a la inversa, la estética primera de la política indica una instancia sensible, de reparto, visibilidad y decibilidad que solo se da en la comunidad. El pensamiento estético se refiere no tanto al objeto, como a la lógica de aprehensión y comunicación de cualquier objeto, siempre que estén situados en el orden de lo sensible, “el modo estético del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, ligada a una idea de división de lo sensible” (Rancière, *El desacuerdo* 8). Por ello, la exposición puede mostrar a los sin nombre y, por lo tanto, a la comunidad. Para Jean Luc-Nancy, la comunidad es entendida como algo que se revela al otro y que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro: “No es el espacio de los “mí-mismo” –sujetos y sustancias, en el fondo inmortales–sino el de los yo, que siempre son otros” (*La comunidad desobrada* 35). Entonces la “comunidad” es un “estar-en-común” no bajo una esencia, sino como un lugar desde donde comparecemos y nos exponemos al otro. Nancy afirma que *estar-en-común* es ser *plural/singular*, un lugar donde la inclinación hacia el otro<sup>15</sup> se produce no por sus características en común, sino por lo que les falta, lo que carecen, por lo tanto, los seres singulares están constituidos ocupan un espacio, es decir, están *espaciados* y definidos los unos a los otros por la dislocación.<sup>16</sup>

La coexistencia de las imágenes del guion de Eltit y Rosenfeld no tienen jerarquización, sino más bien son un tejido de voces que existen porque se presentan en la contigüidad del montaje para nuestra mirada. Esto es la comparecencia, la exposición compartida de la comunidad. Por esta razón el título nos apela como

---

<sup>15</sup> “Hace falta una inclinación o una disposición del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro” (*La comunidad desobrada* 17)

<sup>16</sup> “Estos ‘lugares de comunicación’ ya no son lugares de fusión, aunque se pase de uno a otro; están definidos y expuestos por la dislocación. Así, la comunidad de la partición sería esta dislocación misma” (*La comunidad desobrada* 51).



espectadores, ya que la respuesta a la pregunta ¿Quién viene con Nelson Torres? es nosotros, en singular y plural. El “con” conforma comunidad y allí estamos como copresencia, como un “ser-juntos” frente a la repartición de esos encuadres tan específicos y cercanos.

Lo poético del texto provoca una hendidura en esa puesta en escena. Esta grieta es la distancia necesaria de la que nos habla Jacques Rancière (*El espectador*) y que permite que el espectador se emancipe y se convierta en un sujeto activo. Y es en este punto donde se parodia la construcción estética de la imagen, ya que sus rostros no producen lástima, sino indignación de parte del lector/espectador, por lo que mirar es también actuar. Al tachar la mediación, el espectador se transforma en actor y el escenario se traslada a la calle en forma de protesta, como las imágenes que se congelan al final de la obra. Por ello, el cuerpo es el lugar donde dicha existencia acontece: “un cuerpo es estar expuesto. Y, para estar expuesto, hay que ser extenso” (Nancy, *Corpus* 109), es decir, pensar la extensión en su tensión de modo que ser-cuerpo es una forma de estar en el mundo, como se puede observar y escuchar en la escena 21 donde hay una toma de los pies en el agua, barrigas de embarazadas, fragmentos de ecografías en montaje y la voz en *off*, leyendo el texto de Handke: “Cuando al fin pude aprender a decir la palabra yo los otros me tuvieron que llamar durante mucho tiempo por la palabra yo porque no sabía que la palabra tú quería decir yo” (Eltit, *Dos guiones* 66).

Se trata entonces de pensar en nosotros de una forma paradójica, ya que ese “con” no significa buscar un sentido último a la comunidad, sino en la repartición de ese lugar común por medio de la cercanía de los cuerpos: “Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar.” (Esposito 31) La obra escrita y visual muestran justamente esas singularidades en común sin un fin teleológico, sino solo compartiendo un lugar en común en el momento en que se desarrolla la obra y que produce un corte en la cotidianidad plana, tanto de los lectores como de los espectadores. Esto es lo único común entre ellos, el espacio compartido.

Finalmente, la propuesta de “¿Quién viene con Nelson Torres?” provoca la desapropiación que se mencionaba previamente, ya que el potencial político no se encuentra en el mensaje, sino en las palabras, en “la frase que hiere y no te hiere”, para pensar otros modos de distribución por medio de este montaje que compila diversas formas de fragmentos y sonidos para que pueda aparecer el espacio como su fondo común. Se trata de producir una energía para la acción, pero fuera de la lógica de transmisión de un saber en que el sujeto, que es singular plural, traduce lo que observa para unirlo a su experiencia intelectual de vida que los vuelve semejantes a los otros, aunque perciban diferentes. Es por esto que nuestra propuesta de lectura de *Dos guiones* se aleja de la mirada victimizada porque se intenta cambiar la mirada de esos cuerpos marginales –torturados, hambreados, abyectos, locos– hacia un cuerpo creador, con ideas y no a la víctima esclavizada por el sufrimiento como objeto de



consumo. La imagen del rostro de Nelson Torres, de la madre, de la bailarina y las ecografías no son rostros individuales, sino una "comunidad de rostros" mostrando "la ambivalente gestión institucional de una paz social bajo control, que explota los cuerpos y censura la visibilidad de ciertos estados de vida marginados por su propio *pathos*" (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 51), como son el control de la vida, la adicción, la fragilidad social, la anormalidad en general. Por lo tanto, el valor político, tan modesto y radical como es la misma obra por su carácter experimental, es que el montaje de estas imágenes –en palabras de Didi-Huberman– *toman posición* sobre lo real modificando de manera crítica las posiciones correspondientes de los discursos, las imágenes y las cosas.

La imagen entonces como exposición da cuenta no solo de su descentramiento, sino también de su vulnerabilidad, de la fragilidad que la habita y que ella expone, dejando abierto su propia potencia. La comunidad del montaje se sabe sensible, es decir, tramada por una *praxis* que no es solo discursiva, sino que está traspasada de afecto, como afirma Eltit cuando reflexiona años después sobre esta obra: "Pensé en los saqueos producidos en Latinoamérica como un momento culminante de la expresión y la explosión social. Pensé en el desnudo como metáfora" (Eltit, "Una aventura" 82). Este afecto es lo que con-mueve a las artistas y las une en una comunidad para exponer el conflicto y encarar, así, mostrando los rostros, la resistencia como supervivencia. Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld se han fusionado en una comunidad en acto que está allí expuesta para que nosotros, los espectadores que podamos ver un espacio de humanidad: "En el territorio siempre activo de las asimetrías que porta el mundo cultural chileno y acaso latinoamericano, que somos dos mujeres que por décadas hemos colaborado, hemos persistido. Y hemos, especialmente, resistido" (81).

## BIBLIOGRAFIA

Archivo CADA. *Astucia práctica y potencias de lo común*. Editado por Carvajal, Fernanda, et al. Ocho Libros, 2019.

Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. A. Machado Libros, 2008.

---. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial, 2014.

Eltit, Diamela. *Dos guiones*. Sangría Editora, 2017.

---. "La violencia sin fin." *Dos guiones*. Sangría, 2017, pp. 37-40

---. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

---. "Una aventura sin contorno, interminable." *Dos guiones*. Sangría, 2017, 79-82

---. *Zonas de dolor*. Performado por Diamela Eltit. Video, Santiago de Chile, 1980.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003.





Evans, Fred. *Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of the Diversity*. Columbia University Press, 2008.

Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI, 2017.

---. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos-IEP, 2012.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Cuarto Propio, 1998.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.

---. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, 1996.

---. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 2007.

Saramago, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Alfaguara, 1998

Solorza, Susana Paola. "Una literatura no consensual. Cuerpo, lugares border y resistencia." *No hay armazón que la sostenga. Entrevista a Diamela Eltit*. Editado por Mónica Barrientos. Editorial Universidad de Talca-Chile, 2017, pp. 155-68.

---

**Mónica Barrientos** es docente investigadora de la Universidad Autónoma de Chile y miembro del Grupo de Investigación de Literatura y Escuela (LyE). Ph.D en Hispanic Languages & Literature de la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos y editora de *Catedral Tomada. Revista de Crítica literaria latinoamericana* de la Universidad de Pittsburgh y presidenta de la SOCHEL, Sociedad Chilena de Estudios Literarios. Entre sus publicaciones se encuentran: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019), LARC-LASA, *No hay armazón que la sostenga. Entrevista a Diamela Eltit*, Editorial Universidad de Talca. Actualmente trabaja en una investigación FONDECYT centrada en escritoras chilenas de la postdictadura.

[monbarrientos@gmail.com](mailto:monbarrientos@gmail.com)