



Dossier
*Escrituras de la enfermedad
y discurso decolonial en la literatura
hispanoamericana reciente*

Coordinado por Gabriele Bizzarri

ÍNDICE

Introducción. Modernidades otras y 'afectadas': la enfermedad como nuestra parte de noche

Gabriele Bizzarri p. 211

Paradoja inmunitaria

Lina Meruane p. 222

La opresión de la ceguera: mirada, memoria y poder en Sangre en el ojo, de Lina Meruane

Paola Susana Solorza p. 230

Cuerpos infectos: Copi, Perlongher y Evita

Lucía Caminada Rossetti p. 240

Un yo sin yo. Memoria y subjetividad en Desarticulaciones de Sylvia Molloy

Andrea Ostrov p. 257

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

209



- La enfermedad del susto: identidad y discurso crítico desde los Andes*
Paola Mancosu p. 268
- El verbo afectar: afectos y discreción en El verbo J de Claudia Hernández*
Emanuela Jossa p. 285
- En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de "El Hombre de la Pierna" de Giovanna Rivero y "La respiración cavernaria" de Samanta Schweblin*
Anna Boccuti p. 306



*Introducción.
Modernidades otras y 'afectadas':
la enfermedad como
nuestra parte de noche*

por Gabriele Bizzarri

“El cuerpo atravesado por la enfermedad es una de las metáforas más sugerentes para imaginar la realidad en que vivimos” (1), asevera Laura Scarabelli en las palabras introductorias al dossier mellizo que, en 2019, dedicaba a las enfermedades literarias latinoamericanas la revista *Orillas*. Pero los tiempos cada vez más ‘interesantes’ que estamos actualmente viviendo, a casi un año del primer estallido (tan lejos, en las más orientales de todas las Indias...) de la epidemia que, con todas las ambigüedades del caso, promete descubrirnos de vuelta ‘mundo’ (¿‘otro mundo?’), nos imponen mirar retrospectivamente a esa imagen como un indicador, tal vez, demasiado prudente. Imaginar a la altura de las circunstancias con las que la realidad de la afección nos obliga a confrontarnos en el día a día del contagio supone, de hecho, un esfuerzo de distanciamiento definitivo de la tradición especulativa del cuerpo atravesado, como letra y como figura, por ‘lo exterior’, desarmar de una vez el castillo de arena que siempre ha sido la reivindicación de *Esta parcela* (la ficción de un recorte *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*



territorializado, una 'zona' para mí, un *oikos* labrado coherentemente dedicado al monocultivo del producto inequívocamente 'de origen') y pasar a concebir (y concebirnos), en términos todavía y para siempre imprecisos, como tanteos de formas de vida embrionarias y difusas, huérfanas de sus fronteras, resignificadas sin tregua por la alteración del contacto necesario y las marcas de la degeneración. Las palabras enfermas de la chilena Guadalupe Santa Cruz (entre muchas otras) ya habían profetizado el naufragio último de las 'islas puras' y los 'cuerpos sólidos':

[...] la parcela que soy entre tantos volúmenes cambia de forma. Debo dibujar y escribir una y otra vez este cuerpo en estado de amenaza recorrido por sustancias desconocidas y expósito, expuesto al roce con artefactos ajenos a todo paisaje anterior, un antes enorme. Me muevo con todo lo que se mueve, mi parcela es una mancha. (Santa Cruz 7)

Al revés, la parafernalia física y retórica del 'estado de excepción' que tan brutalmente ha entrado a formar parte de nuestra gramática de lo cotidiano (cuarentena, distanciamiento social, dispositivos de protección individuales y colectivos), hipostasiando al paciente (pacientemente) 'en su lugar', no sólo alimenta la paradoja de un sentimiento de comunidad (obviamente sectario y no para todos) que se basa en la acotación exacta de la propiedad-burbuja (mi cuerpo, mi casa, mi nación, mi etnia, mi especie), sino que reafirma la centralidad de lo que 'pertenece' (lo que es de uno, lo que es pertinente) y la obligación de filtrar 'impertinencias' y tamizar impurezas en el altar de la perpetración luminosa de un paradigma (antes occidental, ahora global) que ha convertido la inmunología médica en su filosofía identitaria.

Mientras tanto, infiltraciones extrañas y negociaciones aberrantes acontecen cada día violando los umbrales de las definiciones, y la vida (siempre ajena a nosotros) repta y se enreda en las mallas de las contenciones, traicionando categorías en lugares y posiciones incomprensibles para el ojo vigilante, sintomáticos de nuestra integración desprotegida, volviéndonos (que lo queramos o no) especímenes mucho más complejos y contemporáneos de lo que nunca estaríamos dispuestos a admitir. Parafraseando a Donna Haraway, sin pretender fetichizar su feral festín posthumanista, nuestra única posibilidad de supervivencia en un "planeta infecto" pasaría justamente por la aceptación del contagio, por el franqueamiento biunívoco de los límites del *cuerpo en que nacimos* y la consiguiente gestación de parentescos extraños, hibridaciones monstruosas, ensamblajes multiespecie y con "otras fuerzas bióticas y abióticas":

Ninguna especie actúa sola, ni siquiera una especie arrogante como la nuestra, que aparenta estar formada por buenos individuos que actúan según el guion de la así llamada modernidad occidental. (Haraway 143. La traducción es mía)



El aire de ciencia ficción (ambiguamente en suspenso entre distopía y utopía) que reverbera del imaginario teórico de esta bióloga echada a perder, 'contaminada' – a bien pensar, toda una referencia anticanónica, provocadoramente excéntrica y ensuciadora, para acercarse al tema que aquí nos ocupa–, me ayuda a anunciar el que, como veremos, representa uno de los gérmenes específicos que este dossier se propone inocular en la proliferante bibliografía que, desde bastantes años ya, aúna literatura y enfermedad: en este caso, la perspectiva inédita (y alucinada) que proviene de la *speculative fiction* contemporánea, cuyos relatos de infección muy poco frecuentemente han pasado por el radar de la crítica especializada o se han estudiado bajo este prisma.

Todas las ficciones de enfermedad más complejas¹ son, más que nada y ante todo, "ficciones de la pérdida de identidad" en el sentido de Paul Ricoeur (brillantemente activado por Andrea Ostrov en su análisis de *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy): incluso los textos más angustiosamente testimoniales (autobiográficos, autoficcionales, en forma de crónica...), ahí donde prima acuciante el dolor de la pérdida (propia o ajena) y la nostalgia de la plenitud de la presencia, el afán desesperado de 'recuperar-se', el *planctus* del cuerpo dado, intacto, sólidamente habitado y 'para mí', vuelto otro (o de otro) por la devastación del morbo, llegan a ser, en la semiosis profunda, textos tormentosamente deconstruccionistas, que ponen impiadosamente en evidencia la operación cultural que construye la narrativa de la defensa del 'cuerpo natural' como templo de la identidad vuelta reliquia, textos que desautorizan la relación metonímica del yo con el cuerpo junto con la, metafórica, del yo con el espejo, llegando, en algunos casos, al *exitus* de una rearticulación extraña, en más de un sentido, 'innatural' (nominal, performativa, artificial, mera convención al desnudo) de ambos binomios.

Este aspecto resulta aún más pronunciado en las narraciones (a más alto gradiente imaginativo) donde la enfermedad, sin llegar nunca a convertirse en un mero pretexto teórico, sí se trabaja contra-intuitivamente como un poderoso dispositivo de insumisión que afloja el régimen de lo real (el tiempo, el espacio, la persona), un gatillo de descategorización de lo común, una posibilidad para ensayar arreglos identitarios inéditos (invisibilizados, escandalosos), un portal abierto hacia otras formas de vida posibles: es allí –donde un sinfín de variaciones alrededor del motivo del 'infarto' del ser (irrupciones, interrupciones, colapsos, cortocircuitos) desdicen, de manera morbosa y hasta sádica, el espejismo de la fundación del yo en un cuerpo-territorio por defender como un estado-nación– que a veces salta, imprevista, la chispa de la complicidad simbólica entre los 'enfermos' y los 'prodigios'.

Partiendo de estas bases, el presente dossier concentra su reflexión en un ámbito, el de la literatura latinoamericana, tradicionalmente, no sólo muy generoso en monstruosidades y aberraciones, sino directamente acostumbrado a relacionar con las más diversas articulaciones de lo patológicamente impropio, impuro y alterado el

¹ Citando la novela del cáncer de Julián Herbert *Canción de tumba, aparto de mí*, con esta expresión, el amargo cáliz de tantos pacientes-héroes y "leftovers de Patch Adams" (32).



relato de la identidad colectiva. La reflexión sobre el corpus latinoamericano infecto que aquí nos ocupa, entonces, reconoce su principal objetivo en la búsqueda de una intersección recíprocamente iluminadora entre el plano biopolítico –como es obvio, el más obsesivamente presente en los textos de la enfermedad– y otro, relativamente más inédito en relación con estas preocupaciones temáticas, que definiría como más exquisitamente geopolítico: si el pensamiento decolonial (casi siempre activado metafóricamente para aludir a la empresa de descolonización del cuerpo desviado que urge rescatar de la aculturación sanitaria) constituye un entramado teórico fundamental para los estudios de la enfermedad, lo que se pretende aquí es, tal vez, más específico, pues a los ‘trabajos’ identitarios del cuerpo afectado –a los deslizamientos que la falla simbólica abierta por el morbo produce en la percepción de sí y en la relación con la *res publica* del individuo particular diversamente integrado dentro del sistema comunitario coactivo de la Nación– se pretende delegar también la responsabilidad de reavivar la tradición de la resistencia latinoamericana a los proyectos de homogeneización cultural y neutralización de la diferencia vehiculados, si nos referimos a la más estricta actualidad, por esa corriente global que, con más fuerza cada día, se va revelando como el huésped perfecto para la última mutación del virus de la Colonia: esos cuerpos biopolíticamente desobedientes se prestan, entonces, a una segunda lectura, que los convierte en los significantes ideales de una condición periférica, en más de un sentido, ‘atravesada’.

Resulta, de hecho, muy tentador acercarse a la baja tensión identitaria que caracteriza al enfermo (la rarefacción dolorosa de su sentimiento de la presencia, la enajenación febril de su condición de buen sujeto) y la consiguiente, paradójica libertad con la que este “personaje nítido de la modernidad” (y sus contradicciones)² dibuja estrategias de supervivencia y rearticulación posibles (parciales, tentativas, débiles, espurias) justamente alrededor de la herida infligida al cuerpo flácido de las categorías sustantivas, con *la vieja y embustera historia* de la identidad hispanoamericana, las estudiadas flaquezas y las contaminaciones exhibidas que caracterizan los engendros culturales más emblemáticos de un sentimiento de autoctonía no sólo insensible a toda pretensión organicista y prurito higienizador, sino también directamente ilegible fuera de la dimensión relacional y constructivista que le es propia: la que, si quisiéramos explotar todas las posibilidades de la metáfora, por un lado, pone sediciosamente en entredicho la robusta contundencia –el exceso de salud aparente– de los absolutos provenientes del Norte y, por otro, activa el proverbial constructo de su hibridez, precisamente, dejándose ‘enfermar’ por el germen extraño de la importación y así pactando inéditos, mutantes equilibrios y devenires extraños.

² Es la expresión que Gabriel Giorgi en realidad utiliza para referirse al homosexual en su *Sueños de Exterminio* (25).



Identidades 'afectadas', diríamos, tomando prestado y haciendo sonar también colectivamente, empapándolo en trasnochados humores postcoloniales, el verbo polisémico que Emanuela Jossa va desglosando a lo largo de su lectura de la novela del sida de la salvadoreña Claudia Hernández.

Reanudando lo que ya venía anunciando, por otro lado (y tal vez no tan casualmente si consideramos los vicios de forma y automatismos más típicos de la tradición más reconociblemente local que parecen estar reactivándose con cierta urgencia en la producción narrativa del nuevo milenio), a esta apropiación latinoamericanista de la enfermedad y sus metáforas, se añade, en la selección de artículos que aquí reunimos, la idea de estudiar la representación del morbo en textualidades, o bien, explícitamente fantásticas, o bien, fruto de la producción de autorías, en sentido amplio, 'fantásticas', en todo caso, muy poco canónicas dentro de la nómina consagrada al monocultivo temático: si, como decíamos antes, a pesar de establecer relaciones incestuosamente complejas con la 'realidad' (la experiencia directa, lo autobiográfico...), en pocos casos la literatura de la enfermedad se deja aplanar y contener dentro del marco de un realismo imperturbable, como demuestran, para citar algunos casos, las enfermas-vampiras de Lina Meruane, los grotescos dobles de cuerpo de Diamela Eltit o los dementes zombificados de Roberto Brodsky, en virtud del ejercicio de contaminación genérica que aquí proponemos, esas prodigiosas criaturas tan evidentemente metafóricas podrían trabar una inédita y productiva amistad con quienes, del otro lado del espectro, nacen 'fantasmas' y se revelan o descubren, sin embargo, tan humanos, por la mediación de ciertos 'síntomas'.

Los dos ejes del dossier –enfermedad y localismo, enfermedad y otredad ontológica– se dan cita en el título que, tan obviamente, intertextualiza el de la gran novela de 2019 de Mariana Enríquez. En *Nuestra parte de noche*, la parafernalia gótica internacional que la escritora argentina reivindica con absoluta libertad aterrizando en un ámbito señaladamente propio, asimilándose, por un lado, a las extrañezas (no sólo culturales) de la frontera hispano-guaraní (dando así lugar a un *gótico de tierra caliente* hondamente vinculado con las raíces indígenas del territorio) y, por otro, interceptando alegóricamente los horrores de la historia patria, presa diputada en el castillo de los horrores cruzados de colonia y dictadura. El sentido de la operación estriba, me parece, en un ambiguo, a la vez doloroso y necesario, ejercicio de 'comprensión' de las sombras del contexto, una invitación a la inclusión de la cuota de oscuridad que *nos* pertenece, una aceptación creativa de *nuestra* exposición a la noche, una interiorización crítica de *nuestra* inherente barbarie, donde la primera persona del plural apela, sí, indudablemente, a la situación universal de quien, ingenuamente, dice 'YO' plantando banderas y recortando privilegios de casa solariega, pero también, de modo geoculturalmente específico, a la situación de ciertos territorios, cuyas gestiones identitarias tuvieron trágicamente que perpetrarse bajo la condición de una polarización axial castradora y el lastre de las oposiciones enfrentadas proveniente de la Colonia (europeo/indígena; propio/ajeno; yo/otro;



civilización/barbarie; día/noche) volvía sospechosa, por lo menos institucionalmente hablando, la construcción de significativos 'crepúsculos'.

Nada casualmente, el personaje clave de la novela es un enfermo (del corazón), una criatura fronteriza y señalada, cuyo don, el del médium que abre las puertas del 'Otro Lado' convocando 'La Oscuridad', se confunde, además que con su condición subalterna y explotada (su desarraigo de niño prestado, levantado en armas con su identidad confusa), crucialmente, con su continuo oscilar entre la vida y la muerte, con sus transiciones, intermitencias y arritmias, como si justamente el curso ondulatorio e imprevisible de su cardiograma, la costumbre de no tener resuelto y renegociar constantemente el privilegio de la salud (entre dispositivos de corrección perennemente a la mano y gozosas, visionarias escapadas más allá del confín), le diera la posibilidad de 'ver' la avanzada de lo exterior al acecho (por debajo de las categorías dentro de las que solemos empaquetar el orden de lo vivo) sin dejarse 'poseer' nunca por otro absoluto más, sin llegar a cruzar nunca a la otra orilla, manteniendo, en cambio, una inestabilidad reveladora que, casi proféticamente, anuncia un cambio de paradigma necesario, basado en el respeto y el culto de las 'medias luces'.

Abre el dossier, contaminando complejidad figural típicamente literaria con provocación teórica y robustas dosis de experiencia, según la que representa una de las marcas de distinción de su escritura, el texto valientemente 'impuro' de Lina Meruane: sus treinta y dos entradas para el diccionario cultural en construcción del virus (que ya parece haberle arrebatado el gusto de la antonomasia al de inmunodeficiencia adquirida) trazan un camino de continuidad, viral y viajera, con sus reflexiones sobre el SIDA literario latinoamericano, volviendo a concentrarse en la función reveladora del contagio, otra vez convertido en el *corazón delator* de un orden –el de la esfera neoliberal– que rueda y circula a espaldas y por encima del cuerpo 'paciente' de quienes están contruidos para no contar y se quedan para siempre 'confinados', al margen de la corriente que, imperturbable y obscenamente, sigue fluyendo sin percatarse de la fricción que producen. La paradoja de la falta de 'compromiso' comunitario de un mundo, en más de un sentido, inherentemente 'comprometido' (ininteligible excepto como *sistema* de interdependencias, afianzado en sus irremediables conexiones) aterriza, significativamente, en el 'caso' de la escritora chilena Alia Trabucco que, a partir de su diario londinense del Covid, Meruane adquiere, diríase, a su repertorio de personajes narrativos, casi transformándola en otra Lina-Lucina más, portabandera de la condición expuesta de la extraterritorialidad y de la sorprendente 'distancia' del cuidado (en un 'globo', aparentemente, cada vez más 'cercano'), según un mecanismo que, reiteradamente en su literatura, señala al sujeto migrante (incluso en la versión sin duda privilegiada de la migración académica) como el punto de caída oscuramente acabado de los despejados cielos de la 'neoliberalidad'.

Con gran oportunidad histórica, el texto de Paola Solorza vuelve a ocuparse, justamente, de la primera *hermanastra* de la serie imperfecta, la Lucina migrante y ocularmente infartada que da temblorosos pasos de avestruz por la metrópolis del orden global, volviéndola cuerpo colectivo local traumatizado, metáfora de Chile y su



memoria “asimétrica”, con la enfermedad que, en este caso, punza e irrita sin dejar tregua, estimulando la vigilia y el testimonio, apuntando con fuerza a una sanación urgente e, incluso, vengativa, que cierre definitivamente las cuentas con las desigualdades de una historia violenta: así, el personaje autoficcional arquetípico, el paciente cero de la narrativa de Meruane, desde una lectura retrospectiva que lo vuelve profético, se presta a amadrinar a las víctimas de las protestas callejeras chilenas del octubre de 2019, no sólo dando a sus mutilaciones físicas un referente simbólico ideal, sino también, en cierto sentido, devolviéndoles, por cirugía literaria, la mirada perdida.

El artículo de Lucía Caminada, imantado por la naturaleza en más de un sentido contracanónica de los textos considerados (cuyo *placer* estriba ostentosamente en la ofensa y el mal gusto), abandona el tópico de la escritura como cura (reconstrucción de una completitud sacrificada, cicatrización de una herida) y activa la cara gozosamente displicente de la misma moneda, la de “la escritura como tajo”, que politiza, justamente, el gesto de ir abriendo cortes y fisuras en la representación del ‘orden natural’, o mejor, de ir infectando las categorías sanas, no última la del sagrado cuerpo de la Nación, la santa identidad argentina que, a partir de Sarmiento, se disciplina moderna y europea desde la exclusión rigurosa de los elementos espurios: la imaginación del SIDA y la teatralización del cáncer terminal de una ‘loca’ cualquiera llamada Eva Perón son los dispositivos de desclasamiento que, acoplando enfermedad y sexodisidencia, Néstor Perlongher y Copi utilizan para relajar el deber ser identitario, reintroduciendo, hiperbólicamente y a la fuerza, por infestación escatológica e inmoral, el elemento bárbarico castigado.

Desde el cuerpo arrasado por la degeneración de Alzheimer observado como un objeto paradójicamente alienígena y cercano en las desarticulaciones textuales de Sylvia Molloy, Andrea Ostrov, tocando la médula de la experiencia especulativa que aquí nos ocupa, lanza la provocación de “un yo sin yo”, acompañando a la narradora en su dolorosa aventura por entre las ruinas de *lo que antes era un hombre* y rescatando entre líneas la ocasión de un aflojamiento (tal vez hasta) propicio de la construcción social que garantiza la membrecía a la clase, abriendo a la posibilidad de una rearticulación identitaria desasida y a-funcional, que no se deja fácilmente incorporar en el sistema de la (re)producción. Por otro lado, puesto que, más en general, todas las narrativas que se ocupan de enfermedad obligan “a repensar los términos en que nuestra cultura ha construido la noción de subjetividad”, la fuerte concentración de este tipo de narraciones en ámbito hispanoamericano sugiere la posibilidad de leer en la propuesta de una identidad que parpadea, de un ‘ser’ sin ‘estar’ (que no habita, no pertenece, ni se manifiesta firme y legítimo) –o de un ‘estar’ mudable y escurridizo que no tiene porque esencializarse en un ‘ser’– la marca rebelde de una diversidad cultural por recuperar y a la que aferrarse sin recato: la de los pueblos ‘condenados que tuvieron que ‘hacerse’ al margen y no obstante el festín del Gran Sujeto occidental, no sólo tanteando un yo sin Yo, sino también ensayando un afán de comunidad sin Estado y amañando una contemporaneidad sin Modernidad. Por esta vía, las desarticulaciones de ML, tematizando el vínculo memoria/lenguaje,



desautomatizando el *habitus* del habla que, como perro adiestrado, reconoce y ratifica 'realidades', podrían devolver el lector a la instantánea auroral de un mundo "tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (Gracia Márquez 79), bastante obviamente, a su alarmante precariedad (la que cifra el desconcierto de la aculturación forzada, con la imposición del olvido que convoca el "hechizo de una realidad imaginaria, inventada por ellos mismos"), pero también a su encantado posibilismo, con las *glíglidas* jitanjáforas de la demente, sus palabras fundadoras y *lejanas*, convertidas en maravillosos "huevos prehistóricos", estrenando otras, barbáricas realidades.

La alegorización cultural del cuerpo enfermo se activa, de modo explícito, en el texto "transgénico de corte experimental" "El Kamili" del indigenista-vanguardista peruano Gamaliel Churata, donde el paciente por curar es el cuerpo colectivo, el cuerpo comunitario, el cuerpo americano afectado por la colonización. El brillante artículo de Paola Mancosu, ampliando el catálogo patológico-literario al uso con el diagnóstico crítico del *susto*, una enfermedad 'periférica' específica del área andina, reivindicativamente incontenible dentro de las casillas del repertorio biomédico occidental, adopta una perspectiva decolonial para dar cuenta de las operaciones rituales con las que el curandero rezurce al cuerpo conquistado el alma originaria extraviada, activando la "metáfora de la resistencia activa de la parte social y cultural indígena": sin embargo, la lectura de una enfermedad tradicionalmente relacionada con "la inserción de cuerpos extraños en el organismo", cuya sanación pareciera tener que darse por purificación o restauración del estatus de inviolabilidad, productivamente se complica, de acuerdo con el indigenismo antiesencialista predicado por el autor, pues el yo americano al que el relato se propone dar voz, el resultado de la sesión chamánica, corrobora, al revés, la idea de una identidad movediza e inacabada, sensible a modulaciones y apagones, disponible a "prácticas", que se conceptualiza como un arreglo imperfecto y perennemente *in fieri*.

El aspecto mágico-mítico del relato de Churata sirve de perfecto viático para cruzar al otro lado de los géneros autorizando el derrame de la fenomenología literaria de la enfermedad más allá de la frontera de lo posible, activando así un diálogo con autorías y textualidades normalmente dedicadas a la representación de un escándalo que no (sólo) tiene que ver con la degeneración patológica del cuerpo-paradigma que se 'monstruosifica' y enrarece dentro del abanico de opciones –habrá que decir, cada vez menos claramente circunscribible– de lo biológicamente determinado, sino con manifestaciones que, al revés, la praxis sociolingüística al uso consigna sin titubeos al dominio de lo extra-humano y sobre-natural.

El artículo de Emanuela Jossa sigue la transición –que parece darse sin significativas cesuras, como un tránsito natural y discreto donde lo que prima es la continuidad en el movimiento– de la escritura de Claudia Hernández desde sus celebradas colecciones fantásticas a su novelística madura y más escuetamente realista, la que culmina, en 2019, con *El verbo J*, una entrada curiosamente tardía, fuera del tiempo crítico y productivo de la plaga, en el glorioso corpus latinoamericano del SIDA, a quince años de distancia de la publicación de los últimas obras seropositivas



mapeadas por Lina Meruane en sus *Viajes virales* (*La ansiedad* de Daniel Link y *Vivir con virus* de Marta Dillon, ambas de 2004).

Transformación y metamorfosis, pensadas desde el nomadismo de Braidotti, son las claves no sólo para entender a la protagonista, 'un hombre llamado Jasmine', quien, de sustantivo, se hace verbo, haciendo eslabón entre los pronombres y las determinaciones (de sexo, género, tiempo y lugar), entrando y saliendo por múltiples fronteras (México/Estados Unidos en cuanto cuerpo centroamericano migrante, masculino/femenino en cuanto cuerpo transgénero, salud/enfermedad en cuanto cuerpo alertado y puesto en marcha por un síndrome que, en la era post-cocktail, se ha vuelto reversible) rechazando, en todo caso, la hipótesis de un arribo definitivo; sino también para dar cuenta más en general de una poética, la de la escritora salvadoreña, que trata la infracción del principio de realidad y del de salud, lo fantástico y lo enfermo, como articulaciones posibles de la 'variación', ocasiones ideales para activar las opciones descartadas y dinamizar la dictadura de lo común.

Cierra el dossier el más atrevido de los experimentos de contaminación aquí reseñados, el de Anna Boccuti, cuyo artículo cruza bibliografías y literaturas con gran libertad, estableciendo un diálogo patológico a la distancia entre dos de las autoras más emblemáticas de la nueva ola fantástica: Giovanna Rivero y Samantha Schwebelin. Si, en ambos casos, *el sueño de la salud produce monstruos*, en el cuento "El Hombre de la Pierna" el momentáneo *black-out* del ojo biomédico sustrae a la protagonista al control de una disciplina (re)productiva (relacionada con los códigos patriarcales y las jerarquías del orden global) que, en más de un sentido, la coloniza, concediéndole un gozoso rencuentro prohibido con *su parte de noche* (su parte abyecta, su parte supersticiosa, su parte latinoamericana); al revés, en "La respiración cavernaria", un trastorno-que-podría-ser-Alzheimer provoca una des-familiarización de lo doméstico tan intensa que llega a la impresión del *cuerpo tomado*, creando la imagen terrorífica de la posesión a cargo de un agente monstruoso volátil y difuso que 'respira' al personaje afectado desde fuera de sus confines y que, activando algunas indicios recursivos y convergentes diseminados a lo largo de la narrativa de la escritora porteña, bien podríamos relacionar con la sustancia impalpable de la globalización, rociada capilarmente por los últimos reductos de la individualidad personal y cultural como un veneno invisible.

Escrituras de la enfermedad, pensamiento decolonial y discurso fantástico se dan característicamente la mano en este dossier, convocando la sugestiva imagen de una modernidad 'afectada', productivamente infectada con el germen desviado de lo periférico: una modernidad, diríamos, oportunamente latinoamericanizada.



BIBLIOGRAFÍA

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary feminist Theory*. Columbia University Press, 1994.
- . *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal, 2005
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004
- . *El género en disputa*. Paidós, 2007.
- De Toro, Alfonso, coordinador. *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Iberoamericana, 1997.
- Echeverría, Bolívar, coordinador. *La americanización de la modernidad*. Era, 2008.
- Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003.
- Fasano, Francesco. "Desaparecer en la nada y desaparecer en el todo: la enfermedad crónico-degenerativa más allá de lo humano en Sylvia Molloy y Lina Meruane." *Orillas*, núm. 8, pp. 19-29, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/02Fasano_rumbos.pdf. Consultado el 20 oct. 2020.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Cátedra, 1996.
- Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo, 2004.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzlogo. "Introducción. Fiebres del cuerpo – ficciones del texto." *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia, 2009, pp. 9-54.
- Haraway, Donna. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Nero, 2019.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Debolsillo, 2012.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega. Ediciones Huracán, 1984, pp. 47-54.
- Meruane, Lina. *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Amorrortu, 2006.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander. CLACSO, 2007, pp. 201-246.
- Santa Cruz, Guadalupe. *Esta parcela*. Alquimia Ediciones, 2015.



Scarabelli, Laura. "A modo de introducción. El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea." *Orillas*, núm. 8, 2019, pp. 1-4 http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/00Scarabelli_rumbos.pdf.

Consultado el 3 oct. 2020.

Sloterdijk, Peter. *Esferas 1*. Siruela, 2017.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas, El sida y sus metáforas*. Taurus, 1996

Vaggione, Alicia. *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Centro de Estudios Avanzados, 2013.

Gabriele Bizzarri es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Padua (Italia) y director de la revista *Orillas*. Su investigación se concentra en las representaciones literarias de la modernidad periférica y en las variaciones imaginarias de la postmodernidad y la globalización en América Latina. También ha estudiado las formas y los temas de la narración fantástica tanto en el siglo XX como en el nuevo milenio. En 2020 ha publicado el volumen *'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea* (Ledizioni, Milano).

gabriele.bizzarri@unipd.it



Paradoja inmunitaria

por Lina Meruane

We owe each other our bodies.
(Biss)

- I. Son tiempos de una contingencia viral crónica que se va volviendo crónica.
- II. Se ha extendido ya por meses la existencia en el encierro: separados pero juntos, este es el oxímoron que enarbolamos todos aunque desde nuestro distanciado confinamiento.
- III. Al principio, cuando el virus todavía parecía un dato lejano y ajeno, el encierro sólo lo reclamaban los especialistas en epidemia. Con una lentitud letal y muy a regañadientes (más preocupados por la salud del mercado que de los ciudadanos), se fueron sumando las mandatarias y los mandatarios del mundo. Algunos sin embargo continuaron desestimando o negando el peligro y mandando señales confusas a su ciudadanía. Confundidos ante señales contradictorias, hubo quienes de inmediato apelamos a lo que sabemos del contagio, y porque podíamos permitirnoslo nos recluimos mientras otros siguieron su camino por las calles y los parques, por las oficinas, los bares y restaurantes y las peluquerías, por el metro, por la noche y la madrugada, por la vida misma, desconfiando de la alarma que empezaba, lenta pero certera, a subir de volumen.
- IV. Se levantaron asimismo voces que no eran las del poder político, voces que careciendo de ese poder gozaban del privilegio que otorga, a algunos, el capital intelectual y la institución universitaria. Ese *otro* poder. Esas otras voces, las de los

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

222



filósofos públicos, que insistían en que el aislamiento sugerido por los médicos no guardaba proporción con el peligro de una gripe que, según agregaban, era como cualquier otra gripe. Así opinaban pensadores de la altura de Giorgio Agamben acudiendo a una tesis planteada con anterioridad en los libros que lo volvieron internacionalmente conocido y que describía otras situaciones de crisis, no esta. Agamben volvía a decirnos ahora que todo esto, toda esta propaganda pandémica, no era más que una escaramuza autoritaria para poner en práctica (o decisivamente fortalecer) mecanismos de vigilancia y de control, para imponer prohibiciones de circulación y de reunión a través de las fuerzas del orden que tan bien conocemos en el sur del planeta.

V. No es que esos filósofos libertarios hablaran sin motivo sobre los modos en que el poder aprovecha toda crisis para suspender garantías ciudadanas e impedir el despliegue de la población por los espacios públicos. Es solo que esos filósofos no parecían haberse percatado de que una parte de la ciudadanía se estaba guardando en casa *contrariando* el mandato de presidentes neoliberales que insistían en que volvieran a sus puestos de trabajo sin ofrecer ningún resguardo. La situación, entonces, era distinta de la descrita por Agamben: si algo querían los mandatarios del capital era que la ciudadanía no se encerrara porque el encierro no insta al consumo acelerado y desenfrenado que el mercado requiere, dicen, para sostenerse.

VI. Tal vez sea por eso que los libertarios hablan de la reclusión doméstica como si quedarse en casa fuera un castigo de abstinencia, como si el hogar fuera una celda de aislamiento penitenciario y no el espacio de protección que implica hoy para tantos ciudadanos.

VII. ¿Qué hacer ante este mal crónico o cóvidico, ante este virus respiratorio altamente infeccioso para el que no existe todavía tratamiento ni vacuna ni hospitales públicos suficientemente preparados para el despliegue de la emergencia colectiva? ¿Qué hacer ante la realidad de un contagio *exponencial* y de una mortandad que cunde y se aplaca momentáneamente para volver a desplegarse por todas las ciudades invernales del mundo? ¿Qué otra cosa hacer que protegerse cuando el sistema se lava las manos con nuestra salud, como si el contagio no fuera un urgente problema social, como si la vida de cada ciudadano no fuera *su* problema, *su* responsabilidad?

VIII. *Exponencial*. Me detengo en esta palabra activada en nuestro campo semántico cotidiano. Esa palabra repetida hasta volverla incomprensible. Ex-ponen-cial, pienso, separando las sílabas, examinándola con sumo cuidado como si esa palabra estuviera enferma. Exponencial no es solo esa gráfica pronunciada, esa línea empinándose en vertical hacia el borde superior de la página virtual; no solo refiere a ese contagio crónico que ya vuelve o volverá a elevarse. Ex-ponencial es lo que resulta de *ponerse más allá, ex*, de uno mismo, un ponerse fuera de sí, cuerpo a cuerpo en contacto con



otros. En otras palabras: lo exponencial es lo que surge del acto de abrirnos a los otros y compartir.

IX. Hay mucha gente que vive sola en sus casas o en sus departamentos o en sus cuartos y que, imposibilitada de salir a encontrarse con otros sufre de atrofia física y social, de soledad, de ansiedad, de no poder distraerse y descansar del trabajo ahora que el hogar es, además de todo, una oficina permanente; pensando en ellos, los solos, olvidamos que es mucha más la gente que vive en compañía de sus parejas o de sus hijos o de sus padres o de toda la familia extendida, a veces peligrosamente hacinada. Y olvidamos también que algunos han combatido el aislamiento abriendo sus casas a quienes antes sólo accedían de puertas afuera.

X. Cuando se decretó la necesidad del encierro, Tania cerró su departamento y partió con su hijo a la casa del novio que antes había preferido verla sola y solo los fines de semana. A riesgo de suspender las citas, Isadora se mudó con su nueva pareja. Andrea y Carlos invitaron a Ana a acompañarlos en la casa y en la cama. Jacinta aceptó darle otra oportunidad al padre de sus hijos de quien se había separado hacía meses. Eliana se fue a pasar una temporada con la familia de su sobrino. Y quienes continuaron solos consiguieron un perro o un gato, o un canario o dos, un loro conversador, y activaron sus redes virtuales y sus teléfonos antes silenciosos: se pusieron en contacto.

XI. Cabe preguntarse por qué tantos declaran que la pantalla nos separa en vez de juntarnos. Comparado con verse y con tocarse, tal vez, pero la comparación es con no verse ni en pantalla. Con no poder oír la voz de los otros con sus titubeos, sus exclamaciones, su calidez. Y es cierto que la pantalla cansa precisamente porque en esos encuentros mediatizados la vista y el oído deben suplementar a los demás sentidos que, sin que lo sepamos, sin que hayamos reparado en su función sinestésica e hiperestésica que complementa la percepción, ahora exclusivamente visual y oral, de lo que sucede a nuestro alrededor.

XII. Observo el rostro de Judith Butler algo pixelado en mi pantalla. Pixelada ella, a ratos, pixeladas las paredes de su casa californiana mientras yo la miro conectada desde mi departamento en Nueva York. La filósofa está explicándole a la escritora Alia Trabucco Zerán, que está en una pieza, en Chile, a ratos congelada en mi pantalla, que resulta una contradicción hablar de individualismo en sociedad. La aparente autonomía de un individuo no es más que una construcción identitaria auspiciada por el sistema capital, explica Butler –yo la escucho desde mis audífonos, yo tomo nota de lo que dice, yo ahora la parafraseo–, y continua diciendo que el individuo autónomo es una ficción que lo hace el sujeto preferente del capitalismo. Ese modelo del *self-made man* que el sistema celebra porque se “hace a sí mismo”, sin pedir ayuda a un Estado que el capitalismo ha drenado de recursos y debilitado. En varios de sus escritos Butler se ha referido a la equívoca figuración de esa figura vigorosa, masculina, blanca, esa figura independiente, supuestamente autosolvente, para señalar que sus logros, en



aparición fruto de su esfuerzo, son efecto de políticas estructurales anteriores que hoy están en extinción o de relaciones familiares, sociales y raciales culturalmente favorecidas. Es un producto de su entorno. La realidad es que todo individuo existe – insiste Butler, yo completo sus frases a mi modo sintonizando con ella– en su vínculo con otros desde la infancia. El individuo se mueve entre otros, con otros, se define *con* e incluso *contra* esos otros que aun a pesar suyo lo constituyen. Porque incluso aquellos que incitan el individualismo más radical, dice Butler ahora tentado una sonrisa, promueven sus ideas *con* otros individuos que *comparten* esa ideología excluyente.

XIII. Algunas ideas peligrosas se replican velozmente, se vuelven contagiosas, pandémicas, letales.

XIV. Si el virus salta de una especie a la nuestra, y de un cuerpo humano a otro, es porque hay escasa distancia entre ellos. (Sobre todo la distancia entre especies se ha estrechado.) Y si el virus muta de una especie a otra y de un humano a otro es porque el virus ya habitó un cuerpo que lo incubó y le opuso resistencia y lo sobrevivió, o no; para seguirse reproduciendo ese virus (que se dice muerto pero se reproduce como un vivo) tuvo que variar su estructura y estrategia: saltar hacia otro cuerpo cercano.

XV. “Si ella se enferma, me enfermo yo; si yo me enfermo, se enferma ella”, escribió todavía en Londres la escritora chilena Alia Trabucco Zerán. Sin haberse recuperado de los duraderos efectos provocados por el virus, la escritora contó en “Me olvido de todo menos de mi cuerpo” cómo ella y su compañera sentimental cayeron en cama “con los brazos y las piernas adoloridas, con jaqueca”, “con el pecho aplastado por un peso que no se ve”, con una fiebre que, a la vez que compartían, vigilaban mutuamente.

XVI. Vigilar “las mutuas señales de alerta” es la frase que usa la chilena en su crónica, porque todo se comparte: el contagio, la enfermedad, el cuidado.

XVII. Leyendo esta crónica me detengo en el uso de la palabra “alerta” con la que la escritora chilena rehúye, sin duda intencionadamente, las metáforas de la guerra, de la invasión externa y del terrorismo que ya tantos críticos han señalado como perniciosas. En un repaso de esas metáforas Roberto Esposito se pregunta si ese lenguaje adversarial es el único posible para describir el sistema inmunológico, si no será posible pensar en una formulación más cercana a la comunidad. Esposito halla una teoría inmunitaria que habla de un “sofisticado sistema de alarmas detonado por una serie de mensajes positivos y negativos producidos por la extendida red de los tejidos del cuerpo” (165); se trata de un “vocabulario de reconocimiento” de señales más o menos legibles a las que el cuerpo responde como la escritora y su compañera responden, la una a la otra.



XXVIII. Compartirlo todo es lo que distingue al mal viral. Esa reciprocidad como condición que distingue la mera enfermedad de la enfermedad infecciosa.

XIX. Cuando arreciaron las bubónicas pestes medievales las fuerzas del orden tapiaban las puertas y ventanas de los hogares contagiados impidiendo la diseminación del mal fuera de los confines de la casa pero asegurando su aciaga propagación entre cuatro paredes, condenando a todos sus residentes a compartir la mismas mortíferas bacterias.

XX. Por vivir en sociedad, por compartir los espacios, por respirar el mismo aire. Ochenta millones de muertos por la peste medieval. Cincuenta millones de muertos por la influenza a inicios del siglo xx. El mismo aire, aunque ensangrentado, tosido, dispersado por pulmones tuberculosos recortaría la vida de uno en cada siete habitantes de la Europa moderna. La alada gripe aviar y el síndrome respiratorio agudo grave de hace algunos años y las epidemias hemorrágicas también ocurren por proximidad.

XXI. El aire nuestro de cada día es un aire sin fronteras que lo envuelve todo, que atraviesa nuestra historia social.

XXII. *Mutatis mutando*, este virus crónico o cóvidico remite a otro que aún se replica entre nosotros: el de la inmunodeficiencia adquirida. Aunque el VIH no usa el aire como dispositivo de diseminación (su dispositivo son los fluidos corporales), el VIH es otro virus viajero que atraviesa territorios y entre los múltiples males que provoca se cuentan al menos dos emblemáticas enfermedades respiratorias: la neumonía y la tuberculosis.

XXIII. En la pandemia del sida que ya cumple cuatro décadas también hubo pensadores rebeldes como Michel Foucault, un disidente sexual que moriría de sida tras negar la existencia de ese virus. Habiendo vivido en la deriva de la represión heteronormativa, Foucault prevendría, a quien quisiera escucharlo, que el miedo era un instrumento de coerción social al que era imperativo resistirse. Pero entonces, como ahora, los mandatarios aprovecharon la trágica circunstancia, se cruzaron de brazos y condenaron la libertad del contacto y del coito mientras celebraban la libertad del consumo y de los mercados desregulados. Esos líderes de entonces se lavaron sus manos homófobas y dejaron a la comunidad de enfermos desasistida porque, desde una lectura moralista (tan propia del capitalismo patriarcal), todos ellos eran unos 'degenerados' que merecían morir, y porque desde una lectura individualista (propia del capitalismo salvaje) quienes se habían enfermado por sus 'malas prácticas' debían sufrir las consecuencias sin generarle gastos a los inocentes, los meritorios, los viriles, los productivos ciudadanos ejemplares del Estado neoliberal.



XXVI. Desde la lógica neoliberal, los cuerpos enfermos, los cuerpos contagiosos, los cuerpos (inmuno)deprimidos, es decir, tanto los enfermos como los enfermables y los enfermantes, no eran cuerpos valorados para la producción de capitales sino cuerpos débiles (feminizados en su debilidad) que incurrieran en el dispendio de los recursos: era mejor tratarlos como cuerpos desechables y dejarlos morir –*dejarlos*, que es lo mismo que *hacerlos* morir. Ante el total abandono, los disidentes se organizaron políticamente como comunidad para exigir los cuidados que requerían, exigiendo que el Estado se hiciera cargo de su función custodial sin discriminarlos del debido cuidado. En otras palabras, la disidencia se activó y *viralizó* su estrategia por todo el planeta para asegurar su sobrevivencia.

XXV. Esa esa sobrevivencia la que estamos peleando hoy ante la radical falta de insumos en hospitales desbaratados por el sistema capital, ante los infradotados hospitales públicos cuyos médicos se ven obligados a elegir entre a quienes tratar y a quienes dejar morir.

XXVI. Estamos viendo que la vida tiene un valor relativo, ha dicho Judith Butler. Estamos ante la relativización de su valor y es por eso que debemos insistir en que los Estados aseguren vidas valoradas, vidas vivibles, para todos.

XXVII. Alia Trabucco Zerán recuerda que las llamadas al precarizado sistema de salud pública de Inglaterra no rindieron los resultados esperables: pasarían semanas de fiebre y de tos y de jaquecas y de mareos sin asistencia sanitaria, sin que se les diera cita, sin que se les tomaran exámenes. Sin pronóstico. “Esa noche recaemos y la enfermedad toma rumbos distintos en nuestros cuerpos. Siento los pulmones irritados, las costillas delicadas y adoloridas. A P. le sube la temperatura, se siente ahogada, el pecho cerrado. Esas, creo, son las señales de alarma. Llamo al 111, el número destinado al virus. La voz, serena, emprende el interrogatorio de rigor”. Quien atiende “escucha, anota, no cree necesario ir al hospital. *Manténgase alertas*, dice, *seguramente han tenido neumonía y tardará semanas en sanar*. Es el *peak* en Inglaterra, así lo advierten las ambulancias y también su urgencia por cortar. Quiero que nos vea un médico. Que nos cuiden los que cuidan. Quiero que nos saquen radiografías y como Hans Castorp en la *Montaña mágica*, que alguien me mire y diga: *Estoy viendo tu corazón*”.

XXVIII. Ningún médico mirará esos dos corazones enfermos de virus. Esos pulmones destrozados. Esos cerebros sumergidos en una bruma que es más que inglesa. La escritora deberá contentarse con confiar en la extensión de la comunidad del cuidado en cada una de las personas que las acompañan en la distancia: la vecina que deja aspirinas sobre el felpudo, el amigo que trae chocolates, la traductora que manda un ramo de flores para alegrarles la penosa convalecencia, la conocida que sugiere ejercicios respiratorios, los familiares que preguntan por ellas a médicos de ciudades distantes. A falta de especialistas ahí está esa comunidad cercana y remota



auxiliándolas como puede mientras los hombres de un supermercado cercano les traen bolsas con comida, cada semana.

XXIX. Semana tras semana Alia Trabucco Zerán observa que a ellos, a esos hombres que las alimentan a costa de su propia salud, “aun no les entregan mascarillas”.

XXX. Está muriendo mucha gente y va a morir mucha más afectada por este virus ante el que carecemos de inmunidad comunitaria; van a morir sobre todo quienes están más expuestos o son más vulnerables, y eso a veces se sabe de antemano pero a veces no.

XXXI. Los epidemiólogos hablan en su lengua de “sistemas inmunitarios comprometidos”, pero ¿qué implica “comprometido”? Es una extraña torsión, un sistema comprometido es un sistema extremadamente vulnerable al contagio. Estar comprometido es ser constitutivamente débil, es estar a merced del contagio.

XXXII. Paradoja inmunitaria. a. Comprometerse con otros implica aceptar la debilidad propia. b. Vivir en comunidad implica la posibilidad de enfermarse pero también contar con asistencia. c. Entrar en contacto con otros implica recibir, para mejor, para peor, lo que el otro porta en sí, aquello que el otro nos comparte y nos contagia, nos enferma y, si no nos mata, es porque pudimos adaptarnos y asegurar la sobrevivencia. d. Pero la pureza absoluta, la absoluta falta de contacto con lo ajeno, la absoluta inmunidad es una promesa segura de muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. “Coronavirus: La invención de una epidemia.” *Ficción de la razón*, 2 Mar. 2020. <https://ficcionalarazon.org/2020/02/27/giorgio-agamben-la-invention-de-una-epidemia/>. Consultado el 15 oct. 2020

---. “Una pregunta.” *Ficción de la razón*, 13 Abr. 2020. <https://ficcionalarazon.org/2020/04/14/giorgio-agamben-una-pregunta/>. Consultado el 15 oct. 2020.

---. “La medicina como religión.” *Revista Santiago*, núm. 10, Agosto 2020, pp 46-49.

Biss, Eula. *On Immunity. An Inoculation*. Fitzcarraldo Editions, 2015.

Butler, Judith. “Capitalism has its limits.” *Verso*, 20 mar. 2020. <https://www.versobooks.com/blogs/4603-capitalism-has-its-limits>. Consultado el 12 sept. 2020.

---. “Sin miedo: Una conversación.” *Festival de Autores*, Corporación del Libro y la Lectura, 2020.

Esposito, Roberto. *Immunitas. The Protection and Negation of Life*. Polity Press, 2011.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

228



Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Trabucco Zerán, Alia. "Me olvido de todo menos de mi cuerpo." *Revista Anfibia*. Sin fecha, Sin página. <http://revistaanfibia.com/cronica/me-olvido-de-todo-menos-de-mi-cuerpo/?fbclid=IwAR0U6jlpebEF109kOP3VfHL2ccPrAxG6iH84N9JUBLeaL5IhX1NjG5yZ9oM#content>. Consultado el 15 oct. 2020.

Lina Meruane es una de las representantes más notables de la literatura chilena e hispanoamericana contemporáneas, profesora de Culturas Latinoamericanas y responsable de un taller de Escritura Creativa en lengua española en la Universidad de Nueva York (NYU). Autora de una colección de cuentos, cinco novelas, una obra dramática y tres libros de ensayo, Lina se hace responsable de una reflexión compleja y multifacética sobre nuestra contemporaneidad en la que enfermedad, migración, feminismo, sexodisidencia y otras minorías encontradas se cruzan e interactúan levantando la voz en contra de los poderes fuertes. Su ensayo *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012) y sus dos novelas *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) se han convertido en otras tantas referencias obligadas para el tema que aquí nos ocupa. La precariedad que comparten el cuerpo enfermo, el cuerpo migrante y el cuerpo femenino constituye probablemente la verdadera brújula de su narrativa, en la que resuena, además, un fuerte componente autobiográfico: diabética desde la infancia, *latina* sin hijos en Estados Unidos, Meruane pone en evidencia incesantemente la violencia de los membretes de identificación, confundiéndolos en las envolventes volutas de sus auto-terapias discursivas.

amonline@unimi.it



La opresión de la ceguera: mirada, memoria y poder en Sangre en el ojo, de Lina Meruane

por Paola Susana Solorza

RESUMEN: El presente artículo propone una relectura de la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, retomando la perspectiva de la teoría y crítica de la memoria, y su relación con la historia más reciente de Chile. La enfermedad que padece la protagonista se transforma en una *ceguera ideológica* que da cuenta de la desmemoria o del *olvido inducido* que ha sufrido el cuerpo social con respecto a los abusos de poder perpetrados por el régimen pinochetista. Al continuar replicando la impunidad y la injusticia, el sistema actualiza constantemente el trauma dictatorial. En este sentido, *Sangre en el ojo* puede ser leída incluso en clave simbólico-anticipatoria de los sucesos acaecidos a partir del 18 de octubre de 2019, con el denominado *Despertar de Chile*, durante el cual la represión ejercida por el Estado ha recurrido a una programática mutilación ocular para desalentar las protestas. Este trabajo explora los orígenes de esa ceguera/desmemoria y la lucha por recuperar una mirada/memoria alternativa y disidente.

ABSTRACT: This article proposes a re-reading of Lina Meruane's novel *Sangre en el ojo* (2012) from the perspective of the theory and criticism of memory, and its relationship with Chile's most recent history. The disease that affects the main character becomes an *ideological blindness* which accounts for the forgetfulness or *induced oblivion* that

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



the social body has suffered with regard to the abuses of power perpetrated by Pinochet's regime. Replicating impunity and injustice, the system is constantly updating the dictatorial trauma. In this sense, *Sangre en el ojo* may even be read as a symbolic anticipation of the events that occurred from October 18th, 2019, with the so-called *Chilean Awakening* where State repression focused on a programmatic eye mutilation in order to discourage protests. This work explores the origins of blindness/forgetfulness and the struggle to recover an alternative and dissident gaze/memory.

PALABRAS CLAVE: Ceguera; Memoria; Poder; Lina Meruane; Despertar de Chile

KEY WORDS: Blindness; Memory; Power; Lina Meruane; Chilean Awakening

Hay tensiones irresueltas en la historia y la memoria de los pueblos, que inevitablemente regresan, un pasado que irrumpe en el presente, el eterno retorno de un relato discontinuado o silenciado que, en muchos casos, es preciso volver a contar. La literatura chilena, desde los años setenta hasta la actualidad, está en gran parte atravesada por representaciones vinculadas al Golpe militar de 1973 y sus consecuencias socio-políticas. El crítico Grínor Rojo sugiere que, en efecto, las obras literarias posteriores al 11 de septiembre de 1973, se encuentran "signadas a fuego por la dictadura [...] y por la postdictadura (o sea, por el post Estado de excepción) en que los ciudadanos de este país nos debatimos hace más de cuarenta años" (9).

En este sentido, dentro de la denominada *literatura de los hijos*, compuesta por escritores y escritoras que nacieron y/o transcurrieron su infancia en dictadura, se produce una actualización y ficcionalización de las consecuencias traumáticas del Golpe, a través de "ideas-imágenes sociales y culturales mediadas del pasado, que se expresan estéticamente en murmullos, ruidos, sueños y pesadillas, y que se articulan, con más o menos ilación y continuidad [...]" (Franken Osorio 189).

Siguiendo esta línea, la novela *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane,³ podría ser entendida como un intento por narrar esos *restos* que por momentos se tornan inenarrables, la metáfora misma del trauma que forma parte de la historia de Chile, atravesada por la violencia genocida y la impunidad. Nelly Richard, retomando sagazmente una idea benjaminiana, afirma que "la continuidad de la historia es la de los opresores mientras la historia de los oprimidos es una discontinuidad [...]" (28). Son, por lo tanto, estas discontinuidades, estos *blancos* o *puntos ciegos* de la memoria, los que en términos freudianos deberían volverse conscientes para cancelar las amnesias y lograr así, superar el trauma. Un trauma colectivo que hoy atraviesa

³ Nacida en 1970 en Santiago de Chile, Lina Meruane es una de las escritoras cuyas obras la crítica ha incluido dentro de la mencionada *literatura de los hijos*.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



nuevamente a la sociedad chilena,⁴ despierta, combativa, y en contra de una *normalización* democrática que ha banalizado a largo plazo la tensión histórica entre recuerdo y olvido.

El objetivo del presente trabajo es analizar la dialéctica memoria-desmemoria y su relación con el poder, a partir de la metáfora de la ceguera. En *Sangre en el ojo*, la protagonista de la historia padece una enfermedad inducida por una patología de base, la diabetes, que hace que sus vasos sanguíneos se inflamen y debiliten, ocasionándole lo que se conoce en términos médicos como una *retinopatía diabética*, que empieza a generarle gradualmente problemas de visión hasta terminar desembocando en la ceguera:

[...] y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca. La más inaudita. La más espantosa [...] (Meruane 13)

Ya desde la primera consulta médica se vislumbra un juego metafórico a partir del cual la enfermedad es representación de algo más, una clara indignación simbólica. Lucina se pregunta: “Y de todos modos qué podría decir él [el médico] que yo no supiera ya, ¿qué tenía litros de rencor dentro del ojo?” (Meruane 15). Como afirma Chacón en una entrevista a la autora, también “el título es deliberado” (1), ya que alude, sin duda, a la conocida frase popular que simboliza no solo la rabia sino el deseo de venganza: “quedarse con la sangre en el ojo”, lo que anticipa una suerte de bi-polaridad en la génesis del personaje de Lucina, que encarnará, además del lugar de víctima de una enfermedad que se le presenta como incurable, el de victimaria (Fallas). La misma Meruane afirma que “no piensa a [...] [su] personaje desde la pérdida sino desde el modo en que ella trama qué hacer para evitarla” (Chacón 3).

La enfermedad se desencadena mientras la protagonista vive en los Estados Unidos, dos meses antes de la conmemoración del primer aniversario del ataque a las Torres Gemelas, “fecha pretexto –como afirma Fallas– para recordar el nefasto 11 de septiembre [pero] de 1973” (4). Poco después, Lucina se trasladará a Chile, intentando buscar una solución a su problema de salud. La trayectoria que emprende, paralelamente a las visitas médicas, es un recorrido por la historia de su país y, a través

⁴ En octubre de 2019 varios grupos estudiantiles iniciaron en Santiago de Chile una serie de manifestaciones que tuvieron como motor inicial el aumento de las tarifas del Metro. Las protestas se realizaron mediante actos de evasión masiva en las estaciones del Metro de Santiago, pero a partir del 18 de octubre un descontento generalizado de la población acrecentó la intensidad de las manifestaciones, con un férreo rechazo a la clase política dirigente y a la progresiva precarización de la vida. Esta gran movilización descentralizada se propagó rápidamente a lo largo de todo el territorio chileno, y fue catalogada como uno de los peores malestares civiles desde el fin de la dictadura de Pinochet. Gracias a la resistencia popular, el 15 de noviembre de 2019 se firmó un acuerdo transversal entre el Gobierno y el Congreso con el objetivo de impulsar la convocatoria a un Plebiscito Nacional en el que los ciudadanos y ciudadanas puedan decidir si aprueban o no la redacción de una Nueva Constitución Política para la República de Chile, que reemplace la heredada de 1980.



de Ignacio, su pareja, que se transforma en una especie de lazarillo en la ciudad de Santiago, redescubre un presente de pobreza:

[...] gente sacando la comida putrefacta de la basura. Pero no solo la gente que por siglos había sido miserable y que era también más resistente a la desgracia y a la dificultad, sino [...] toda la gente de clase media arribista, que le entregaba con disciplina su dinero al banco para quedarse de pronto sin un centavo [...] (Meruane 82)

Se trata de uno de los primeros indicios que la llevarán a mirar “con otros ojos”, es decir, los ojos de Ignacio, las consecuencias nefastas que ha provocado en el aparato social, un sistema neoliberal implantado y promovido por el régimen dictatorial.

Toda la novela se encuentra estructurada desde una dialéctica en la que aparecen dos polos irreconciliables: la derecha y la izquierda, entendidos claramente como ideologías en pugna por el poder o la verdad. Desde esta brecha ideológica resulta casi inevitable, así como lo hace Ricoeur en la introducción a su obra, *La memoria, la historia, el olvido*, preguntarse: “¿de quién es la memoria?” (19) o bien, quién puede arrogarse el poder de detentar una verdad con respecto al pasado. Sabemos que hay diversas formas de abordar la memoria: memoria como testimonio, imagen, monumentalización, pero la que nos interesa particularmente a los fines de este trabajo es la definición de memoria como una forma de “configuración narrativa” (Ricoeur 572). De acuerdo con ello, Ricoeur advierte que

el recurso al relato se convierte [...] en trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico... se utiliza aquí una forma ladina de olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos. (572)

En definitiva, se incurre en lo que podríamos denominar una “ceguera ideológica” o un modo “constitucional” de olvido (578). En este sentido, no es casual que en Chile ejerza aún su dominio la Constitución de 1980, gestada en dictadura. El proceso de desmemoria ha sido un hecho formalmente planificado, sobre todo si tenemos en cuenta el Decreto de Ley de Amnistía N° 2191, dictado por la Junta Militar y publicado en el Diario Oficial el 19 de abril de 1978, a partir del cual se establece

el *imperativo ético* que ordena llevar a cabo todos los esfuerzos conducentes a fortalecer los vínculos que unen a la nación chilena, dejando atrás odiosidades hoy carentes de sentido y fomentando todas las iniciativas que consoliden la reunificación de los chilenos.⁵

Esta ley se encuentra en abierta contradicción con el derecho internacional “que estipula que los crímenes de lesa humanidad no son amnistiables ni prescribibles”

⁵ Extraído de: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=6849>. Última consulta: 31 de enero de 2020.



(Fischer 15), puesto que violan la conciencia moral y las bases de la convivencia democrática.

Para Ricoeur, la amnistía crea impunidad y, por lo tanto, injusticia, tiene “como [única] finalidad la reconciliación entre ciudadanos enemigos” (578), algo que, a pesar de todo, en Chile nunca ha sido posible, pues la práctica de un olvido inducido no ha logrado erradicar la brecha ideológica. Como hemos ya mencionado, esta brecha se manifiesta de manera recurrente a lo largo de la novela; Lucina afirma, deambulando junto a Ignacio por las calles de Santiago: “[...] acá solo hay diarios de oposición, es decir, de derechas. No hay diarios de izquierda” (Meruane 86).

La tensión entre la izquierda y la derecha surge nuevamente cuando Lucina debe seleccionar a un médico para que le realice la cirugía oftalmológica, con la esperanza de mejorar su visión. Contrariamente a lo que sus padres -ambos médicos- le recomiendan: un oftalmólogo que de manera inevitable le genera reminiscencias autoritarias, de “precisión militarista” y al que tilda de “agresiva eminencia chilena” (62), ella elige a Lekz, un “doctor post soviético” (67), mucho más abierto al diálogo médico-paciente y con quien, por lo tanto, se siente más a gusto. La oposición derecha/izquierda aparece incluso reflejada en los ojos de la propia Lucina al momento de la cirugía:

Lekz se aclara la garganta para agregar que cuando por fin pudo extraer la viscosa gelatina de sangre que era el vítreo encharcado, cuando pudo por fin examinar cómo había quedado el ojo derecho, sintió un escalofrío. Pero se dijo [...] que debía aprovechar la adrenalina y se lanzó de cabeza al ojo izquierdo; trepanó, cortó, se salpicó, cauterizó y aspiró meticulosamente el fondo del ojo [...] pero no se atrevía a emitir ningún veredicto [...] (134-135)

Si bien ninguno de los dos ojos evoluciona positivamente luego de la operación, el ojo derecho es el más complicado, con el que Lucina únicamente ve una luz blanca aturdidora sin ninguna “sombra, ni un matiz, ni un mísero objeto” (139). Fallas coincide en que esta “recapitulación de Lekz sobre el ojo derecho e izquierdo reitera el juego con las ideologías [...]” (14), el ojo derecho persiste fuertemente en su negación a ver mientras que en el izquierdo se abre una pequeña luz de esperanza para resistir a la ceguera.

La ceguera es síntoma de desmemoria, esto se vuelve evidente, ya que a medida que Lucina va perdiendo la visión, afirma: “Mi memoria era otro apagón” (Meruane 80). Asimismo, para Lekz la retina es el lugar en el que se inscribe el conjunto de hechos que conforman la historia, individual y colectiva: “nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos, una superficie perfectamente pulida que vamos dedicándonos a estropear a lo largo de nuestras existencias” (39). En este punto resulta interesante traer a colación la etimología del verbo *ver*, un verbo cuya definición implica percibir algo a través de los ojos y, por extensión, también de la



inteligencia. En griego antiguo, el verbo *ver*: *ἰδεῖν* (antes **weid-*)⁶ tiene la misma raíz etimológica que el verbo latino *vidēre* del que finalmente deriva el español *ver*. La forma perfecta de *ἰδεῖν* es *οἶδα*, que debería significar: he *visto o tengo visto*, pero que curiosamente significa: *sé*, del verbo *saber* en presente. En la Antigua Grecia se consideraba que, como consecuencia de haber visto algo, *se sabía*, estableciéndose así, un paralelismo y una asimilación entre la percepción a través de la vista y su internalización a través de la inteligencia, lo que se relaciona claramente con el testimonio y la memoria. A modo de ejemplo, si recordamos el *Edipo* de Sófocles, cuando Edipo se da cuenta de que se encuentra en una relación incestuosa con su madre, se saca los ojos. En esta tragedia *ver* y *saber* aparecen estrechamente vinculados y, en un intento desesperado por tratar de *des-conocer* lo que de todos modos ya sabe, Edipo se cega. Es interesante retomar esta referencia simbólica de la tragedia porque precisamente la metodología que en Chile utilizan las fuerzas represivas es en términos de Kusnetzoff, la del *perceptidio*, es decir, una muerte de la percepción de la ciudadanía con fines negacionistas, “dejando inermes, paralizados, ciegos y mudos a casi todos los pobladores del país” (Kusnetzoff 96), con una clara incitación a la desmemoria: “nadie había visto nada, [y, por lo tanto,] nadie sabía nada [...]” (Fischer 22).

Por otra parte, aunque en estrecha relación con lo detallado anteriormente, entre los métodos de tortura en los que incurrió la dictadura de Pinochet, se encontraba también el de arrancarles los ojos a los prisioneros antes de matarlos, así lo manifiesta el poeta chileno Raúl Zurita (Alemian 19). Esta metodología la hemos visto *actualizarse* a partir de los hechos ocurridos desde el 18 de octubre de 2019, con las diversas manifestaciones que han dado lugar al llamado *despertar de Chile*, y el lamentable saldo de una programática mutilación ocular perpetrada por las fuerzas represivas del Estado. Como afirma Jiménez González:

[...] el Estado rechaza la posibilidad de ser visto. El observado no puede ver a quien lo controla [...] Entonces, el despertar dio paso a ojos apaleados, perforados, extraviados y cerrados [...] [el] espectáculo sangriento de la mutilación ocular del cuerpo social. (2)

Con la mutilación se pone en práctica un *castigo ejemplar*:

una política no declarada, altamente eficiente que le dice nuevamente a la población y, sobre todo a las nuevas generaciones, que en Chile está prohibido despertar (abrir los ojos) [...] que el costo de querer hacerlo implica un sacrificio demasiado alto, que hay que estar dispuesto a poner el cuerpo. (3)

En este sentido, en el capítulo “mutilada” de *Sangre en el ojo*, la ceguera progresiva que sufre la protagonista es comparada por su madre con la mutilación corporal de una estudiante de medicina a raíz de un accidente en tren, lo que da lugar

⁶ En griego, el fonema /w/ (digamma / representado por /v/ o /u/ en latín), a comienzo de palabra tiende a perderse (es decir, apocoparse), es el caso del verbo *ἰδεῖν*.



al paralelismo ceguera/mutilación: “[...] no me cuentes más –exclama Lucina– No quiero saber. ¿Cómo se te ocurre pedirme que compare mi suerte con la suya?” (Meruane 153)

La simbología de la mutilación no implica solo una pérdida corporal, sino que se convierte, paralelamente, en la anulación de una parte de la subjetividad de la protagonista. Lucina no siempre es Lucina, a veces es Lina, alter ego de la autora: “¿no eras tú la escritora?” –le pregunta su médico–, lo que la lleva a reflexionar: “[...] me había quedado un momento pensando en la palabra escritora junto a un verbo puesto en pasado, en el pasado de los libros que había escrito y que ya no estaba segura de poder seguir escribiendo” (114). Sabemos que Lucina/Lina ha dejado atrás, además, una tesis interrumpida en el programa de posgrado que cursaba en los Estados Unidos y es su directora de tesis, Silvina, quien le insistirá que se aferre a la continuidad: “¿Vos te das cuenta de que estás haciendo desaparecer a Lina Meruane? Y yo, sin titubear, le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista” (151).

La escritura deviene acá sinónimo de memoria, interrumpida, discontinuada, mutilada,⁷ que lucha, sin embargo, por resurgir. La protagonista agotará todas las posibilidades para superar el obstáculo de la ceguera: “¿Quizás pensaban que sin ojos no era posible pensar? [...] yo no hacía otra cosa que leer en los largos días de ceguera. Cada semana recibía libros en cinta, libros por kilos, por correo. Me agarraba a la ficción como a Ignacio” (149).

La voluntad de Lucina por recuperar a Lina y, por lo tanto, el relato/la memoria la lleva incluso a adoptar una posición maquiavélica, en la que el fin justifica los medios; se transforma, en palabras de Ignacio, en “una ciega peligrosa” (29) o en victimaria, un rol al que ya se ha hecho alusión más arriba retomando la intencionalidad intradiegetica en una entrevista a la autora. De esta manera, Lucina afirma: “lo que quiero son ojos, ojos recién nacidos, nada más que eso” (92). Su obsesión por encontrar una *cura* al trauma que la aqueja la lleva incluso a pedirle a Ignacio una prueba sacrificial, que le done un ojo: “Solo te pido uno. No me sirven los lentes, no me van los vidrios de colores [...] Si no puedes comprometerte a darme lo que te pido, mañana no regreses” (168-169). No es casual, en este sentido, que el epígrafe de la novela aluda también a una figura sacrificial, tratándose de un fragmento del cuento “Los ojos de Lina”, del escritor peruano Clemente Palma:

Levanté la cabeza, horrorizado, y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles. Una sonrisa, entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia.

⁷ En consonancia con las discontinuidades en la memoria y el rasgo estilístico fragmentado que se pone de manifiesto a lo largo de toda la novela, cabe destacar la particularidad del uso de conectores gramaticales seguidos de un punto final de frase, por ejemplo: “[...] por eso incluso sonreí, porque, a pesar de todo.” (Meruane 21); “[...] me quedaría sin seguro, y entonces.” (113) Estos conectores, en lugar de vincular información, o bien agregar una acción o (contra-)argumento, devienen inconducentes, puesto que cortan la tensión narrativa generando *puntos ciegos* en el relato cuyo contenido el lector se ve obligado a recuperar. (El subrayado es mío).



Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano. –Qué has hecho, desdichada.
(Meruane 9)

Si en el cuento de Palma es la mujer la que, por amor, accede al sacrificio y se quita los ojos para dárselos a su futuro marido, una clara muestra del poder que ejerce sobre ella; en *Sangre en el ojo*, el procedimiento es inverso: un personaje femenino del mismo nombre intentará compensar esa pérdida, incluso a costa del sacrificio de su pareja, tratando de convencer a su médico de que la única opción para recuperar la vista es el trasplante, aunque todavía “no había bancos de ojos porque nadie donaba ojos muertos” (171).

El final abierto de la historia: “No se mueva, doctor [...] yo le voy a traer un ojo fresco” (171) lleva el relato “a un tratamiento desde el género fantástico y de terror” (Ramos Romero 6), que incita a la reflexión, sobre todo en lo que respecta a la historia reciente de Chile. Si bien, como sabemos, la novela ha sido publicada en el año 2012, podría ser leída en clave simbólica como uno de los tantos casos en los que la literatura se adelanta a los hechos, o los anticipa. Pues lamentablemente, la relación entre la memoria política y el motivo de la ceguera se ha transformado en un símbolo trágico del estallido social chileno: las estadísticas al 4 de enero de 2020 ya daban cuenta de 360 víctimas de trauma ocular a nivel nacional (Bastías).⁸

El camino hasta aquí recorrido apunta a la esperanza de una reconfiguración de la memoria política del país, aunque sobrevuela todavía un gran interrogante, sobre todo en tiempos de incertidumbre global:⁹ ¿Acaso el sacrificio de estos cientos de jóvenes, que han perdido en mayor o menor grado su capacidad de ver, habrá contribuido en algo a cambiar el rumbo de la historia?

La ciudadanía no parece querer dar marcha atrás y sigue en gran parte dispuesta a rechazar el silenciamiento de un falso consenso, promovido históricamente desde las altas esferas del poder. De modo que, ya sea a mediano o largo plazo, se espera que la lucha continúe, como la de Lucina, que negándose a tener “una cara huérfana” (Meruane 165), sin ojos, y en su afán de reencontrar a la que era, quizás vuelva finalmente a ser Lina, la que escribe, para recrear, así, una memoria alternativa y

⁸ Al encontrarse entre los afectados varios estudiantes de la Universidad de Chile, dicha institución se comprometió a donar “prótesis oculares para las víctimas de violencia de Estado”, prótesis que tienen como única finalidad una reconstrucción estética, sin compensar del todo la pérdida. (Declaración extraída de la página de la universidad, publicada el miércoles 13 de noviembre de 2019: <https://www.uchile.cl/noticias/159186/universidad-de-chile-pone-a-disposicion-protesis-oculares>).

⁹ Un logro importante del *estallido* del 18 de octubre de 2019 fue la aprobación de la ley de reforma constitucional N° 21.200/2019, que incorporó un nuevo título al capítulo XV de la Constitución vigente: “Reforma de la Constitución y del procedimiento para elaborar una nueva Constitución de la República”, algo sin precedentes en la historia de Chile, ya que esto permitiría que la ciudadanía pudiera elaborar un texto constitucional a través de sus representantes, optando entre dos modalidades: la *Convención Mixta Constitucional*, integrada en partes iguales por miembros elegidos popularmente y parlamentarios/as en ejercicio; o la *Convención Constitucional*, conformada exclusivamente por miembros elegidos por el pueblo. Las votaciones estaban previstas para el 26 de abril de 2020, pero la acelerada diseminación del coronavirus Covid-19, y el consecuente confinamiento social para evitar más contagios, produjo el aplazamiento de las mismas hasta el 25 de octubre de 2020.



disidente, en términos de Richard “una memoria-sujeto” (34), activa, opuesta a la memoria pasiva de los poderes dominantes, que, de una vez por todas, logre dar voz a los oprimidos.

BIBLIOGRAFÍA

Alemian, Ezequiel. “Zurita interpreta los sueños de la tierra.” *Revista Ñ*, núm. 28 diciembre 2019, p.19.

Bastías, Margarita. “Hay 360 víctimas con trauma ocular.” *Ansa Latina*, 3 enero 2020, http://www.ansalatina.com/americalatina/noticia/chile/2020/01/03/360-victimas-con-trauma-ocular-desde-18-o_2752b955-eec3-4706-bb5d-3413c85ef66b.html. Consultado el 4 feb. 2020

Chacón, Pablo. “Entrevista a Lina Meruane sobre su novela *Sangre en el ojo*.” *Revista Ñ*, 2 abril 2012, pp. 3-4.

Fallas Arias, Teresa. “Sangre en el ojo: Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona.” *Revista Estudios*, núm. 29, 2014, pp. 1-24.

Fischer Rodríguez, Jorge. *Consecuencias del trauma vivido en Chile en la Dictadura Militar en tres generaciones familiares según el testimonio de nietos de víctimas y de terapeutas de PRAIS. Un abordaje psicoanalítico a la temática de transmisión del trauma*, agosto 2013, <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/146260?show=full>. Consultado el 10 ene. 2020

Franken Osorno, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente.” *Revista Chilena de Literatura*, núm. 96, 2017, pp. 187-208, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952017000200187>. Consultado el 27 feb. 2020

Freud, Sigmund. “XVIII Conferencia: La fijación al trauma, lo inconsciente”. *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) (1916-1917)*, vol. XVI, Amorrortu, 1991, pp. 250-261.

Jiménez González, Bosco. “¿Mutilación ocular o la orgía sangrienta del poder?”. *Resumen Latinoamericano*, 13 noviembre 2019, <http://www.resumenlatinoamericano.org/2019/11/13/chile-mutilacion-ocular-o-la-orgia-sangrienta-del-poder>. Consultado el 20 dic. 2019

Kusnetzoff, Juan Carlos. “Renegación, desmentida, desaparición y perceptidio como técnicas psicopáticas de la salvación de la patria (Una visión psicoanalítica del informe de la Conadep).” *Argentina, psicoanálisis, represión, política*, editado por Oscar Abudara et al. Kargieman, 1986, pp. 95-114.

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*, Eterna Cadencia, 2012.

Oreja Garralda, Nerea. “Sangre en el ojo: Reflexiones en torno a la enfermedad, la (post)memoria y la escritura.” *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría, Crítica*, vol. 9, núm. 18, 2018, pp. 80-97.

Palma, Clemente. “Los ojos de Lina.” *Cuentos malévolos*, Arsam, 2018, pp. 77-90.



Richard, Nelly. "Rupturas, memorias y discontinuidades." *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Cuarto Propio, 2000, pp. 13-40.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, F. C. E., 2004.

Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?*, LOM, 2016, vol. I.

Paola Susana Solorza es Licenciada en Letras y Profesora de Español como Lengua Segunda y Extranjera por la Universidad de Buenos Aires. En 2009 obtuvo la beca Erasmus Mundus para realizar el Máster Internacional GEMMA en Estudios de las Mujeres y de Género, del cual egresó en 2011 con doble titulación, por la Universidad de Bolonia (Italia) y la Universidad de Oviedo (España). Ha sido también becaria del Programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la actualidad se encuentra finalizando su tesis doctoral en torno a las relaciones de poder, opresión y resistencia en la narrativa de Diamela Eltit, desde una perspectiva interseccional. Paralelamente participa de otros proyectos de investigación, entre ellos un UBACyT sobre enfermedad y biopolítica en la literatura latinoamericana, y es adscripta al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires con un proyecto en literatura chilena reciente. Cuenta con publicaciones en revistas especializadas de Argentina, Chile, Italia, España y Costa Rica.

learningspanishba@hotmail.com



Cuerpos infectos: Copi, Perlongher y Evita

por Lucía Caminada Rossetti

RESUMEN: El cuerpo infecto que se construye a partir de los años 80 en el imaginario de la literatura argentina coincide con la emergencia del sida en el escenario social y las metáforas médicas en torno a lo contagioso. La propuesta en este artículo, desde un análisis biopolítico, parte de la lectura de *Eva Perón* de Copi (1970) y *Evita Vive* de Néstor Perlongher (1989) en torno a la enfermedad y la sexodisidencia. Consideramos que por un lado, al escribir desde el cuerpo portador del virus del sida -que en los '80 estaba cargado de sentidos de muerte, contagio y promiscuidad- los autores deconstruyen el discurso del sexo y la enfermedad desde el cuerpo de Eva Perón; en consecuencia, por otro lado, el gesto que se identifica en la destrucción del mito de la mujer-madre-santa Eva Perón la transforma y ficcionaliza en un personaje histórico, drogadicto, asociado con la prostitución o enfermedad, instalando de este modo, narrativas corporales desde una gestualidad y sensibilidad *camp*.

ABSTRACT: The infected body that is constructed, from the 80s, in the imaginary of Argentine literature coincides with the irruption of AIDS in the social scene and the medical metaphors around the contagion. This article, based on a biopolitical analysis, aims to study *Eva Perón* by Copi (1970) and *Evita Vive* by Néstor Perlongher (1989) focusing on the topics of disease and sexual dissidence. On the one hand, I consider that, in the act of writing from their AIDS-infected body -which in the 80s was

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



synonymous with death, contagion and promiscuity- both authors deconstruct the common discourse of sex and disease using Eva Perón as a vehicle; consequently, on the other hand, the destruction of the myth of the woman-mother-saint Eva Perón transforms her into a hysterical character and a drug addict (associated with prostitution and disease), thus installing a new 'body narrative' for the Nation, based on gesture and imbued with a camp sensibility.

PALABRAS CLAVE: Perlongher; Copi; corporalidad; biopolítica; enfermedad; *camp*

KEY WORDS: Perlongher; Copi; corporality; biopolitics; sickness; camp

INTRODUCCIÓN

El cuerpo se ubica en el centro de los debates sobre las políticas de la sexualidad en Latinoamérica particularmente a partir de los años '80 porque "toda política es, también, una política de la sexualidad" (Perlongher 19). Las políticas de la sexualidad asociadas con la enfermedad y lo viral, desde este período, se ligan estrechamente a cuestiones del cuerpo-Estado, cuyas metáforas, alegorías e imágenes se van resemantizando según las experiencias sociales y vivencias históricas. Esto coincide con momentos de resistencia contra las dictaduras, las oposiciones a gobiernos homofóbicos y proyectos estatales heteronormativos, por un lado; por otro lado, a nivel global, la enfermedad del SIDA y la visibilización de la diversidad sexual, así como la militancia sexodisidente ponen de manifiesto el cuerpo 'infecto' en la escena pública. Asimismo, el cuerpo infecto, promiscuo, perverso e inseguro frente al modelo de cuerpo sano asociado a la estabilidad de un núcleo familiar protegido por el Estado, conforman la tensión de discursos sociales, formas de vida, prácticas culturales y la literatura misma.

La literatura retoma estos eventos de la corporalidad y los reescribe a modo de ficción, de crónica, de testimonio, obras de teatro, poesía o ensayo. El cuerpo enfermo en la tradición literaria se asocia con la figura de la otredad, lo extranjero, lo ajeno, incluso estigmatizado como invasor. En cuanto ocupante, el virus o enfermedad es una "presencia ajena que irrumpe en la intimidad de lo privado, lo separado, lo individualizado. El enfermo es, en consecuencia, el sujeto de un cuerpo tomado, expropiado; la curación será la restitución de una propiedad puesta en cuestión" (Giorgi, "Después de la salud" 14).



Por eso, frente al enfermo cuyo cuerpo es expropiado del sistema, la escritura como cura o la escritura como tajo, al modo perlongheriano, habilita el discurso que traspasa todo límite de lo decible y de lo representable. El cuerpo infecto, pensado en esta dirección, es el cuerpo rechazado y fuera de la comunidad. La infección del cuerpo político es el tumor, el cáncer terminal, es el SIDA, es el virus. Tratable, curable o crónico, el hecho de que existe algún tipo de identificación del propio cuerpo con una enfermedad infecciosa o un virus significa encarnar lo ajeno que es contagioso. Evitar el contagio –es decir, el contacto con ese cuerpo enfermo– es mantenerse en el lugar seguro, higienizado y sano.

Ahora bien, hay una larga tradición de lecturas de ficciones somáticas (Nouzeilles) y sueños de exterminio (Giorgi, *Sueños*), de médicos, maleantes y maricas (Salessi) en el imaginario cultural argentino. Las fantasías punitivas o sentimentales que se construyen en torno a las metáforas de la enfermedad están estrechamente ligadas a estereotipos de orden de lo nacional. La literatura resulta ser el terreno más fértil para poner en funcionamiento la maquinaria de sentidos que arroja la enfermedad a los baldíos de lo inmundo y lo impuro y, en consecuencia, las estigmatizaciones en torno a lo propio y lo ajeno se leen en la escritura del cuerpo biopolítico.

En Argentina, las metáforas del cuerpo enfermo se construyen desde que la literatura nacional empieza a buscar las formas de lo propio y, por ende, de lo que representa al Estado, la sociedad y lo nacional. El gran cuerpo-Nación de Sarmiento se edifica sobre la base del eje civilización/barbarie que asimismo dará lugar a la instalación de la norma que habilita el discurso de lo excluyente y lo incluyente de la comunidad. Civilizar organiza las actividades orgánicas del cuerpo, claramente está vinculado con lo cerebral, con lo intelectual, con el saber. Barbarizar desordena los sentidos, contamina e invade el cuerpo social; en este sentido, estaría vinculado con lo visceral, con los órganos reproductores, con lo pulsional. Los textos que conforman los relatos sociales fundacionales de la literatura argentina permiten visibilizar los cuerpos sanos y enfermos, aquellos que entran en la comunidad y quienes están destinados a desaparecer.

Particularmente durante el período higienista cuyo punto álgido es 1880, es cuando de la mano de la campaña de Julio Argentino Roca, se lleva adelante un violento plan de instauración de un modelo blanco para la Nación. De esta manera, “el higienismo y su modelo de análisis de lo salubre / insalubre, que imaginó las enfermedades epidémicas como un nuevo enemigo que amenazaba a todas las facciones anteriores sin discriminar entre banderías políticas, reemplazó el modelo de análisis anterior” (Salessi 14).

El estigma de la otredad, se encarna entonces en indígenas, esclavos y gitanos que son los blancos a exterminar. La metáfora del cuerpo enfermo, pensándolo a este como la Nación, es decir, cuerpo-Estado, que encarna el mal a extirpar, la enfermedad a curar, se ve claramente en los escritos de la generación del 80 (Cambaceres, Antonio Argerich, Eduardo Wilde, Lucio V. López, Manuel Podestá, etc). La sangre contaminada, la agonía, la dolencia y la monstruosidad, dan cuenta de los mecanismos de



representación de la Nación impura, cuyo mérito de cura sería pasar por un proceso de purificación y recomposición.

Al pensar en el eje de colonial/decolonial en relación con el de salubridad/insalubridad, el virus coloniza un cuerpo, lo invade, lo enferma, lo degrada y finalmente lo mata (o lo extermina, en palabras de Giorgi, *Sueños*). Lo decolonial puede leerse en la resistencia que el cuerpo expone al ser analizado desde el paradigma social de la alteridad. Exterminio es una de las formas más extremas para nombrar este proceso de borramiento y negación de los cuerpos otros.

La comunidad regula el cuerpo social inserto en la vida política de una cultura y, por ende, habilita el discurso que estigmatiza los cuerpos inmunes, colocándolos fuera de la vida de la sociedad. La biopolítica opera descolonizando las regulaciones y dominios pero asimismo no deja de ser otra herramienta de control. La vida de una comunidad en la cual circula determinado virus o enfermedad hace que el mecanismo para el funcionamiento de la sociedad se ordene de acuerdo a determinados sujetos, lenguajes y grupos.

Las fantasías punitivas de la sociedad penetran los cuerpos, generan sueños, proyectan una comunidad ideal. A su vez, lo físico y lo mental tornan aún más interesante la enfermedad porque la ponen en juego con valores como la salud mental, lo psiquiátrico y la voluntad (este último concebido como valor moral). En esta dirección, emergen algunas premisas: por un lado, que "cualquier forma de desviación social puede ser considerada como una patología" (Sontag, *Enfermedad* 32). Por ejemplo, un homosexual, al igual que un delincuente, puede tenerse en cuenta como un enfermo que, además de castigar, habría que analizar en su anormalidad, es decir, tratarlo o curarlo. En otras palabras, según esta lógica de eliminación, habría que encauzar su desviación, modificando –o forzando– su estado hacia una normalidad. La segunda premisa que sostiene Sontag es que toda patología puede ser enfocada psicológicamente. Cualquier enfermedad se convierte en un factor psicológico; en esta dirección, la voluntad dominaría el cuerpo: el paciente se enferma porque quiere y puede curarse con el mismo movimiento de voluntad. (32).

En las lecturas de *Eva Perón* de Copi y *Evita vive* de Néstor Perlongher hay dos propuestas o miradas que giran en torno a la enfermedad y los cuerpos infectos sexodisidentes: por un lado, Copi y Perlongher escriben desde el cuerpo infecto, el cuerpo portador del virus del SIDA que en los '80 estaba cargado de sentidos de muerte, contagio y promiscuidad. Desde estos cuerpos infectos, Perlongher y Copi dicen lo que quieren y cómo quieren, permitiéndose deconstruir el discurso del sexo, el deseo y la enfermedad desde el cuerpo de Eva Perón; por otro lado, el gesto que se identifica en la destrucción del mito de la mujer-madre-santa Eva Perón, transformándolo en un personaje histérico, una drogadicta, puta y enferma terminal, instala en las narrativas de la corporalidad una forma no solo disidente, sino irreverente. En términos de Foucault, la biopolítica alternativa que instauran los textos excede toda posibilidad de lo que se puede ver y escuchar, es decir, de lo que se puede mostrar.



POLÍTICAS DE LA SEXUALIDAD Y CUERPOS POLÍTICOS I

Copi (Raúl Natalio Roque Damonte) nace en 1939 en Buenos Aires y muere en París en 1987. Durante el peronismo su familia migró a Uruguay y luego a Francia. En 1970 publica la obra *Eva Perón* en francés y la estrena el mismo año en el teatro de *L'Épée de Bois* en París. Tras el estreno, el teatro se encuentra pintado con la frase *Vive le justicialisme*, es decir, claramente la obra fue recibida como un golpe bajo al peronismo. La crítica argumenta que es una pieza escandalosa, irrespetuosa y absurda (cabe recordar que el personaje de Eva es encarnado por un actor que se traviste de Eva). No es sorprendente entonces el hecho de que se le negara la entrada a Copi a la Argentina hasta 1984. *Eva Perón* no solo fue censurada en Argentina, sino que recién en el 2000 Jorge Monteleone la traduce –lo cual significa que se lee en español a partir de ese momento– y en el 2017 se estrena en Buenos Aires.

Néstor Perlongher nace en la provincia de Buenos Aires en 1949 y muere en 1992 en Brasil. Pionero de la estética neobarrosa en la poesía rioplatense, ensayista, antropólogo y militante de la disidencia sexual (en los años 70 encabezó el *Frente de Liberación Homosexual* de la Argentina) y de la izquierda del peronismo hasta identificar tintes homofóbicos en el partido. Residió en Brasil durante su período de producción más importante, lugar también donde realizó sus estudios sobre antropología de la noche y sobre el deseo acechante en los espacios de clandestinidad urbanas.

Copi y Perlongher mueren de SIDA. Ambos vivieron fuera de Argentina (Copi en París, Perlongher en San Pablo) desde donde sin pudor pudieron hacer y decir lo que quisieron. Fueron censuradas sus obras vinculadas a la figura de *Eva Perón* hasta mucho después de la pos-dictadura militar en Argentina. *Eva Perón* (1970) de Copi se estrena en París seguida de una serie de escándalos ya que, además de travesti, Eva se ve en su versión caprichosa e histérica, transitando los últimos momentos de su enfermedad. *Evita vive* (1989) queda como una obra relegada de la prosa plebeya y la poesía neobarrosa de Perlongher. Ambos recurren a una figura femenina legitimada en la sociedad que a ellos los discriminó por tanto tiempo. Evita aparece entonces como una *star* política con doble cara: santa y devota y, por otro lado, odiada por la oposición. En los textos, sus ficciones giran en espacios de la noche, marginales, o en la escenificación *camp* de su agonía. Hablar de Eva dentro de las políticas de la sexualidad transforma el cuerpo político de la figura histórica y lo convierte en el cuerpo *camp* por excelencia.

Dentro de las lentejuelas y tules de la estética *camp*, la deconstrucción del cuerpo que encarna la sexodisidencia (Perlongher) o la escenificación del final de la enfermedad (Copi) trasladan, desde mi lectura, los sueños de exterminio del fin de la homosexualidad que caracterizan el pacto social a la pesadilla de vivir con la diferencia, en lo marginal, en lo otro. Y ese pasaje de una política normativa, punitiva e higienizante hacia una realidad sexualizada, diversa y sucia, lo hacen desde el cuerpo infecto y enfermo de Eva Perón. Evita funciona así como la *super star* que puede ser



llevada a cualquier espacio para despertar en un lugar donde lo fálico no rige lo social y donde se exhibe todo sin pudor en cuerpos degradados.

Al trazar una resumida trayectoria del posicionamiento de los autores en el campo literario latinoamericano en el momento de producción de sus obras, notamos con claridad que las condiciones de producción estaban bastante censuradas por una doble causa: por quienes escriben y por lo que escriben. En este sentido, la sociedad se vuelve biopolítica cuando el paradigma inmunitario rige la lógica de un Estado para controlar o proteger de la vida. Giorgi ("Después de la salud") siguiendo la línea del filósofo italiano Roberto Espósito, analiza la oposición entre inmunidad y comunidad a partir de su referencia recíproca al *munus*, entendido como la condición de la vida en común. En este sentido:

Roberto Espósito nos enseña que toda biopolítica es inmunológica: supone una definición de la comunidad y el establecimiento de una jerarquía entre aquellos cuerpos que están exentos de tributos (los que son considerados inmunes) y aquellos que la comunidad percibe como potencialmente peligrosos (los demuni) y que serán excluidos en un acto de protección inmunológica. Esa es la paradoja de la biopolítica: todo acto de protección implica una definición inmunitaria de la comunidad según la cual esta se dará a sí misma la autoridad de sacrificar otras vidas, en beneficio de una idea de su propia soberanía. (Preciado)

Si tenemos en cuenta las condiciones de producción desde el paradigma biopolítico que regula los discursos y las prácticas, la censura de los textos y la posición que ocupaban en el campo literario como en el ámbito intelectual (y militante en el caso de Perlongher) en el momento de circulación y recepción de las obras, notamos una clara irreverencia en los discursos que hablan desde el sexo y desde los órganos que viven en los cuerpos infectos. Lo que dicen Copi y Perlongher en esas obras es indecible, no es aceptado y no por un tiempo, sino por años, décadas (si es que las condiciones de aceptabilidad y legibilidad se consideran batallas de lectura ganadas).

Si entendemos la enfermedad como práctica discursiva y desde esta perspectiva identificamos la construcción de un imaginario del SIDA (Kottow), notamos que el cuerpo infecto dialoga con las metáforas que circulan en la emergencia viral en los años ochenta. Con esta enfermedad epidémica, el siglo XX "retorna con renovadas fuerzas el miedo frente a virus y bacterias, frente a contagio y contaminación desde la presencia del SIDA" (Kottow 249).

Ahora bien, como es sabido, el VIH es un virus crónico pero tratable, lo cual significa que para que la enfermedad se manifieste puede haber un largo proceso; de este modo "redefine de manera única la temporalidad de la vida y el paso de la muerte" (Giorgi, "Después de la salud" 15). En los 80 las fantasías acerca de los modos de contagio y la carga del cuerpo homosexual como potente portador del virus no solo instauraron una metáfora de la enfermedad, sino que además alzaron un muro en la comprensión de las políticas de la sexualidad.



En los años noventa, la crisis del sida se da junto con los albores de política *queer* de la disidencia y se produce “un retorno al discurso patologizante y normativo” (Gasparri 63) que “obligó a afirmar la isla identitaria”. Como notamos desde el título de obras como *La guerra de las marcianas* (1982), *Les vieilles putes* (1977), *Le monde fantastique des gays* (1986), *El homosexual, y la dificultad para expresarse* (1971) de Copi, o los ensayos de Perlongher (cualquier de ellos, basta citar “Matan a un marica”, “La política de la sexualidad” etc), queda claro que resistir a cualquier modelo identitario establecido *ad hoc* se lee como provocación, generando irreverencias discursivas. Igualmente, el hecho de colocar a Eva Perón en el centro de su literatura implica un posicionamiento político en las formas de mirar y hablar del cuerpo y la sexualidad, del deseo y de la enfermedad.

Resulta pertinente destacar que en *Sueños de exterminio* (2004), Gabriel Giorgi parte de dos premisas: la primera sostiene que la homosexualidad se construye alrededor de ficciones normativas que regulan lo “indeseable”. Esto ofrece a la imaginación cultural una iconografía de cuerpos terminales donde se cierran relatos de historias colectivas. Con un mecanismo similar, la homosexualidad se visualiza a partir del siglo XX, en el horizonte del exterminio, es decir, imaginando el fin. La segunda hipótesis propone la imaginación y los lenguajes de exterminio como guerra interna e higiene social conformando “una zona entre el lenguaje y la vida, entre la cultura y el cuerpo” (Giorgi, *Sueños* 10)

Al igual que el cuerpo homosexual, los cuerpos de la Eva de Copi y Perlongher se representan como existencias estériles, es decir, no entran en el mecanismo de productividad de lo humano, o sea, también como reproducción (Eva madre de la Nación con una maternidad postergada), lo cual, a través de la ficción del cuerpo político, sobresale en la enfermedad terminal, en lo extremo y en los itinerarios lúmpenes. En este sentido, a través de la enfermedad, comportamientos de degradación o prácticas sexuales, se visibilizan mecanismos de exclusión en relación con el deseo.

POLÍTICAS DE LA SEXUALIDAD Y CUERPOS POLÍTICOS II

La Confederación General del Trabajo (CGT) argentina -que es la central histórica sindical- se funda en 1930 como resultado de la hermandad entre diversos partidos de izquierda. El Consejo Directivo de la central obrera, el 30 de octubre del 2019, le envió una carta al arzobispo para avanzar con su campaña de beatificación de Evita. El pedido se fundamenta en “que nuestra Iglesia acompañe el sentir popular y la coloque en los altares oficiales para felicidad de nuestros fieles y santos”.

Los requisitos que exige el Vaticano para la beatificación –entre sus varios momentos del proceso– incluyen el imperativo de que la figura de la mártir debe morir de forma violenta o por asesinato, por lo tanto, la muerte que se manifiesta por causa de una enfermedad (como es el caso de Eva Perón) complica esta solicitud. Sin



embargo, es interesante este último punto que nuevamente coloca la metáfora de lo impuro a dialogar con la enfermedad. Pese a la aclamación popular y los sacrificios realizados en nombre de la Patria, el estatuto de santa o mártir no incluye la posibilidad de la degradación natural del cuerpo.

Resulta pertinente destacar que el fetichismo en torno a Eva se instaura por los años noventa en la crítica y tanto en la cultura visual como en la escrita, se produce una mitificación de su figura. La génesis de su institución como mito se remonta a la importante influencia que tuvieron ciertos géneros populares masivos como el melodrama y la radio. A esto se suma la invención¹⁰ de sí misma (recordemos su diario y los escritos que dejó Eva, así como la pronunciación de sus discursos públicos de gran alcance popular). Esto genera una suerte de verosímil melodramático que se vincula a la biografía de santos (Cortés Rocca y Kohan).

Gran parte de la construcción de la imagen viviente de Eva tiene que ver con una preservación del archivo fotográfico. El archivo visual permite trazar una genealogía desde la infancia, la vida de actriz, su rol político e incluso su enfermedad. En cuanto documento, la fotografía permite que la historia personal de Eva sea parte de la serie ideológica de la historia nacional. Siguiendo en la misma línea de lectura, lo corporal vive en la iconografía latente del cuerpo registrado en los dispositivos visuales y por eso la “visibilidad a través de la imagen de Eva inscribe la corporalidad en la zona del discurso político y opera un pasaje desde lo íntimo de la feminidad hacia la esfera de lo público” (32).

De este modo, Eva instala una imagen en el escenario de la historia nacional caracterizada por la presencia corporal. Basta pensar en los retratos de Eva o en las fotografías que testimonian su pasado como actriz, es decir, su vida previa a ser la esposa de Perón. Cabe recordar además que sus documentos autobiográficos complementan su iconografía, revistiéndola en cierto modo con cierta emotividad compartida con el sentir del pueblo.

Es posible diferenciar los momentos de representación y de nombramiento de Eva. En cuanto a la presencia corporal, su iconografía se separa en: la actriz, que abarca la década de 1935 a 1945; la mujer pública en escena, que va desde el 1946 al 50; y la enfermedad y la muerte, último momento entre 1951-52 (Cortés Rocca y Kohan). El momento clave que evocan las obras de los autores se identifica con los momentos de reconocimiento público de Eva, es decir, cuando claramente ya es una figura pública y su cuerpo es político (Perlongher) y la última etapa de su vida, la enfermedad y la agonía (Copi). En cuanto a la designación, si Eva Perón o Evita, el primero alude al personaje político y Evita, recargado de afectividad, designa la forma de alusión simpatizante de su figura (Link, *Lógica*). Las obras de Copi y Perlongher utilizan ambas nominaciones en distintos momentos, pese a que Copi llama a su obra Eva Perón y luego quien habla en la pieza teatral claramente se distingue como Evita.

¹⁰ En *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política* Paola Cortés-Rocca y Martín Kohan analizan en detalle la iconografía de Eva Perón a través de una serie de fotografías que la consagran en el imaginario popular. El cuerpo-político adquiere en torno a su figura una serie de relaciones y significados en la sociedad construidos entre su vida pública y privada.



El cuerpo-político que encarna la protagonista, pese a su decadencia, se destaca por ser un cuerpo *camp*. El *camp* se define como una sensibilidad (Sontag) o lo que designa un gesto (Link, *Suturas* 523) y en Latinoamérica de la posvanguardia deviene una gestualidad política (Amícola, *Camp y posvanguardia*) que involucra la sexualidad y se expresa mediante el recurso de la parodia, la exageración y el kitsch. El gusto por lo artificial y todo lo vinculado con los ornamentos se ve claramente en las preocupaciones de Eva, que si bien, a simple vista se presenta como mera frivolidad, entra en la maquinaria de la sensibilidad *camp*: “tenía las uñas largas muy pintadas de verde -que en ese tiempo era un color muy raro para uñas” (Perlongher, “Evita vive” 25); el tema del color de uñas se repite en ambas obras, resaltando lo cursi y lo kitsch: “EVITA: la historia de las uñas la hice a propósito. El color de las uñas” (Copi 66). Toda la estética que reviste la apariencia rodea los diálogos y configuraciones de lo femenino que claramente sobresale en la obsesión por los vestidos y las joyas en *Eva Perón*, cuya frase de apertura es: “Mierda ¿donde está mi vestido”. La apariencia ocupa un lugar clave de lo corporal y se traspapela con el cáncer todo el tiempo, identificándose así una alternancia moda-enfermedad: “EVITA: El de encaje rojo, que me queda un poco grande. Tomá. Llévalo. Te lo doy. Cuidado. Podés combinarlo con el chal dorado”.

En Copi, además de lo ornamental kitsch, lo exagerado se relaciona con la risa que funciona como herramienta analítica y gira en torno al *camp* y a la estética trans: transexual, transnacional, translinguística, es decir, trans entendido como el pase de lo imaginario a lo real (Link, *Lógicas* 7). Por eso la *superstar* Eva escenifica hasta su muerte como una diva: “EVITA [...] Hasta mi muerte... hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola [...]” (Copi 81).

Lo que interesa rescatar de la corporalidad desbordada del cuerpo infecto es cómo, siendo ante todo una estética, el aspecto *camp* nos concede una mirada exagerada y con humor sobre la enfermedad y la muerte, por un lado. Por otro lado, el hecho de que hayan elegido a una mujer que es reconocida en todos los planos de la sociedad argentina y la esfera pública nos permite pensar también distintas corporalidades de lo femenino: “Las mujeres del Camp son el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino. Es una forma ideológica en la cual se origina una percepción gay” (Amícola, “Followers” 167).

El *camp* exhibe las distintas poses de Eva: en la obra de Copi “su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita hartó demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer” (Aira 107). Asimismo, esta gestualidad acompaña manifestaciones *queer* así como la reflexión intelectual en torno a la noción de *gender*. El travestismo de Copi y Perlongher enviste una sensibilidad *camp* y una gestualidad política a la vez:

El Camp nace, entonces, como un guiño del ghetto homosexual que aún la parodia de la idea de lo femenino según aparece en la mente masculina, con la entronización de un gusto nostálgico del pasado (en busca de la imagen de la Madre), y con un Kitsch consciente de sí, según podía darse en los espectáculos nocturnos donde un travesti imitaba con sus gestos a una diva. (Amícola, “Followers” 170)



La obra de Copi y Perlongher generaron una herida en el imaginario social que pondera el cuerpo sagrado de Eva. Meterse con una figura política que genera una afectividad y provoca una sensibilidad, para gran parte del pueblo argentino, significó meter el dedo en la llaga, ahí donde más duele. Además, argumenta Link, la obra hiere de muerte dos imaginarios: el político y el de su novela familiar (Link, *Lógicas*).

COPI: CUERPO ENFERMO, CÁNCER E HISTERIA

Eva Perón, como hemos destacado, es aún una obra cargada de una corporalidad irreverente y de un tono fuera de lugar, tal vez por eso, recién 47 años después de su publicación, Buenos Aires la estrena -con entradas agotadas- en el Teatro Nacional Cervantes. La *Evita* de Copi se corresponde con la última etapa de su vida: la de la agonía y la enfermedad.

Politizar la agonía pone en marcha el mecanismo de inmortalización de Eva y el martirio el de la espiritualización de la carne (Cortés-Rocca y Kohan); asimismo, expresa el movimiento que construye la iconografía de la latencia de su imagen. Rendirle inmortal, en este sentido, eterniza el cuerpo político: “*Evita vive*” y vivirá para siempre. En consecuencia, embalsamar su cuerpo se vincula a su preservación, es decir, con la presencia corporal y con la eternidad hecha carne: “*IBIZA: Creen que todo ya pasó hace varios días y que se espera la limpieza, el rellenado y el embalsamamiento antes de la exposición del cuerpo*” (Copi 49).

Hay un plan nacional tramado sobre su cuerpo que responde a la inmortalidad (del pueblo y de la justicia social) y Eva no puede arruinarlo. Su cuerpo tiene una función social, por lo que el dolor y el capricho no se estipulan como posibilidades de auto-complot contra la programática de santidad. Eva debe hacer un sacrificio por el pueblo y por este motivo, su enfermedad y su personalidad se configuran como rasgos egoístas y caprichosos:

IBIZA: [...] Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, *Evita* virgen María. No destruyas tu propio plan. Quedate tranquila. ¿No te das cuenta del estado en que estás? ¡*Evita!*... (33)

El cáncer es una enfermedad caprichosa e inentendida (Sontag, *Enfermedad*) vivida como una invasión despiadada y secreta. Células mutantes y extranjeras entran en el cuerpo, se expanden, lo someten a tratamientos; las células nuevamente lo invaden. Y así vive el cuerpo hasta morir, con un huésped complicado, luchando contra su invasión. Por eso, el cáncer invade el cuerpo y en torno a este se despliegan metáforas de guerra y una posible imagen podría ser la mutación. Los cargos que se le atribuyen a la sociedad, en la obra de Copi viven con la infección del cuerpo político de Eva, reforzando la metáfora patológica del cuerpo infecto, del tumor que mata.



EVITA: Perón puso veneno en las inyecciones ¡Cobarde! ¡Dejénme! ¡Y vos sos su cómplice! ¡Eso resultó ser mi cáncer! ¡Siempre supe que era eso! ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo! ¡Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! ¡Cuando me muera me va a pasear en los desfiles! ¡Cobarde! ¡Va a gobernar sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Cobarde! ¡Dejenmé! ¡Cobarde! (Copi 63)

La enfermedad de Eva adopta algunos estereotipos de la representación del cáncer –siguiendo la lectura de *La enfermedad y las metáforas del cáncer* de Susan Sontag– como la autocomplacencia (Sontag, *Enfermedad* 45) y la degradación del yo (53), legitimándose como la enfermedad de la geografía del cuerpo, allí donde lo que habita es ajeno a lo propio y, a su vez, una invasión inevitable. En este sentido, la metáfora del cáncer es la del absurdo en la obra de Copi, no solo porque simplifica lo complejo: “EVITA: Me voy a morir. No tengo tiempo de escuchar la radio” (Copi 38), sino porque además exhibe esa degradación de Eva en forma de histeria y exageración “EVITA: Me voy a morir como una bestia en el matadero” (77).

Las teorías psicológicas de la enfermedad ejercen un poder directo sobre el paciente (Sontag, *Enfermedad*) que recae verticalmente atravesándolo con la culpa: “IBIZA: sin el cáncer ella hubiera tomado el poder” (Copi 55). En esta culpabilización, el discurso se construye sobre la explicación que las causas de la enfermedad de alguna manera se vinculan con el comportamiento o el modo de vida que se llevaba, “por lo que se le está haciendo sentir que bien merecido lo tiene” (Sontag, *Enfermedad* 8). Otra de las transgresiones de Copi apuntan hacia ese lado: “¡Qué harta que estoy de este cáncer de mierda, carajo! El cáncer es tu culpa. O culpa de Perón, culpa de ustedes dos, pero no culpa mía” (Copi 80). La Evita de Copi sabe que nadie, ni su madre ni su marido, pueden culpabilizarla por su enfermedad.

Es interesante notar cómo la existencia de la enfermedad se pone en cuestionamiento: el enemigo invisible que habita el cuerpo de Eva puede ser una fantasía mental de la enferma. La enfermedad como invención es uno de los reproches que aparecen: “MADRE: ni siquiera está enferma. Es una de sus artimañas políticas. La conozco bien. ¡Qué turra! Y sí: es una turra” (31). El cuerpo infecto de Eva en la obra teatral escenifica la enfermedad no solo como el cáncer que produce la invasión de organismos extraños en este, sino que además está invadido por el mandato socio-político de un plan nacional:

EVITA: Me volví loca, loca, como aquella vez en que hice entregar un auto de carrera a cada puta y ustedes me lo permitieron. Loca. Y ni vos ni él me dijeron que parara. Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi muerte, debí hacerla completamente sola. Sola. Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta (81)



Las defensas del cuerpo se ponen en movimiento por medio de recursos *camp*, identificando una gestualidad ligada estrechamente a la histerización del cuerpo de Eva. Desde la lectura de Foucault:

Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la "mujer nerviosa", constituye la forma más visible de esta histerización. (Foucault, *Historia* 62)

La caracterización de la histerización del cuerpo de la mujer de Foucault posee rasgos idénticos en el cuerpo enfermo de Copi: "EVITA, *mientras se viste*: ¡Tengo cancer! ¡Y estoy harta de las migrañas de Perón! ¡Un cáncer no se cura con una aspirina! ¡Voy a morirme y a vos te importa un pito! ¡A nadie le importa! ¡Están esperando el momento en que yo reviente para heredarme!" (Copi 22). En las últimas horas de su muerte, Eva está fuera de sí: tiene pavor por el interés de su madre por su dinero, su superficialidad se hace evidente cuando reclama joyas y vestidos y se pone en cuestionamiento todo el sistema político peronista.

PERLONGHER: LOCA, PUTA, REVENTADA

Empecemos con operaciones discursivas que traducen la enfermedad del sida y la figura del *michê* en claves normativas y de ficciones somáticas. Es notable cómo particularmente dos obras de Perlongher se interpretan de la lengua original (portugués) al español desde políticas de la sexualidad: el estudio antropológico *O negócio do michê: a prostituição viril* (1987) que se traduce como *La prostitución masculina* primero y, luego, bajo el título *El negocio del deseo*, y *O qué é o AIDS* de 1987, que se publica un año más tarde en Buenos Aires como *El fantasma del SIDA*.

En el primer libro, Perlongher proyecta lo residual y lo desbordante en relación con la corporalidad, el deseo y la escritura. Para esto se hace referencia a la figura del *michê* (el prostituto masculino) que opera como la imagen del cuerpo exhibido a los mecanismos de la clandestinidad y la noche brasileña dentro de circuitos transitados de modo deambulante. En la segunda traducción notamos cómo de una operación explicativa "Qué es el SIDA" el pasaje se realiza bajo la mirada estigmatizadora, es decir, desde su metáfora de la enfermedad más espiritual: el fantasma. De esta manera, el fantasma opera en la "nueva regulación discursiva de la sexualidad que vuelve a instalar una otredad peligrosa" (Gasparri 63).



En este contexto, *Evita vive* se redacta en 1975 y recién se publica en 1985 en inglés y en 1988 en Buenos Aires en la revista *Cerdos y peces*. Si partimos de la idea de que toda la obra perlongheriana nace de la “voluntad de transgresión como valor cultural” (Gasparri 54), podemos decir que ese valor, además, posee un espesor simbólico que va más allá del extremo de la transgresión. Desde ese más allá, Perlongher promueve políticas culturales irreverentes y sobrepasa todo espacio de lo posiblemente decible. Una identidad que se instala en una zona de confort es, para Perlongher, un motivo de sobra para tomar posición desde su trinchera -y de ahí también su barroco de trinchera- y combatirlo.

Ahora bien, a fines de los 80, cuando publica *Evita vive*, permanece dentro del circuito de lecturas periféricas y marginales. La gestualidad que choca es aquella que el mismo Perlongher definía como rasgo de la poética neobarrosa: la escritura como tajo, esa marca del deseo que hiera. Por eso mismo, elegir a Eva como figura de su relato encaja en esta lógica: Eva, santa, la mujer más pura para la Nación, símbolo del pueblo trabajador, impulsora de la educación y además esposa del presidente Domingo Perón, es el blanco ideal para poner en cuestionamiento el poder fálico y los cuerpos clandestinos (enfermos, reventados, drogadictos, sexualmente discriminados).

Elegir una figura legitimada en el imaginario nacional como personaje de la vida lumpen porteña tiene mucho sentido desde el lugar *camp*¹¹ donde se enuncia:¹² “Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife” (Perlongher, “Evita” 29). Debido a la fascinación que Perlongher tenía por todo modo del extremo, Eva, como figura de exceso, pone en juego la moral de transgresión de la identidad sexual y nacional y la coloca en el meollo de un problema político, es decir, la politiza.

En el relato de Perlongher, encontramos el cuerpo de la loca, de la reventada y la drogadicta. La enfermedad, en estos cuerpos, es la del cuerpo infecto cuyos valores insalubres son adjudicados por la sociedad a través de una serie de operaciones y mecanismos que otorgan el valor de lo infeccioso a lo simbólico. En las políticas del cuerpo monstruoso y consumido por la droga, entran en juego elementos médicos como las anfetaminas que se complementan con artefactos de biopoder como las

¹¹ En *Evita vive*, la gestualidad y la corporalidad se configuran en torno al exceso y el *camp*. En este sentido, el exceso se piensa en la dinámica del lenguaje y de la experimentación estética, encarnado en un cuerpo abandonado a la alerta sexual. La corporalidad deseante expuesta ante la gestualidad de la entrega desplaza de este modo lo subversivo a la esfera sexual.

¹² Susana Romano en *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)* agrega que el personaje de Eva en el relato de Perlongher realiza una operación textual jugando con las condiciones de posibilidad de la mitología peronista: “Si para los relatos nacionalistas, la patria reclama para sí el sacrificio de sus hijos (Eva, abanderada de los humildes), en el relato de Perlongher el desafío parece ser poner en contacto dos zonas históricamente separadas: la del deseo y la de la política. Y para ello elige el mito por excelencia del nacionalismo argentino: Eva Perón [...] Eva es, como Perlongher, una marginal, una lumpen” (Rosano, *Rostros* 201).

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



jeringas: “ella empezó a sacar *joints y joints*, el flaco de la droga le metía las manos por las tetas y ella se retorció como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello” (27).

En la lógica de eliminación, como en toda guerra social, se opone contra algo, que en este caso, son los cuerpos infectos. Aparecen nuevamente metáforas militares para posicionarse contra la droga, contra la prostitución, contra la perversión. Recordemos que la guerra se lleva a cabo para sanear ese territorio impuro, invadido, habitado por lo otro. La perversión sexual en la época de publicación de la obra –auge del sida– está claramente vinculada con la enfermedad infecciosa.

El cuerpo infecto se presenta ‘afectado’ por el entorno social y en su representación (al igual que la metáfora del cáncer o del sida), la cuestión de la voluntad como escudo inmunológico deja ver los cuerpos degradados o enfermos en los márgenes de toda práctica o espacio: “ella decía que había que drogarse porque se era muy infeliz” (29). Así se construye la doble condición (médica y moral) de la “afección de lo infecto” que poderosamente puede contagiar. En relación con esto Gasparri argumenta que la emergencia del sida obligó a afirmar la isla identitaria como modo de salvarse (la imagen estereotipo del gay saludable) y, por otro, hizo que la trinchera tuviese que reinventarse para sobrevivir: sexualidades y afectividades (en ambos casos relaciones) se transformaron mediante diversos modos de redefinición a fuerza del exceso vital o intensidad (Gasparri 63).

Por eso, Evita se liga a la imagen de la loca perlongheriana que se construye como la prostituta femenina (travesti, transexual, en todas las acepciones de la exhibición de lo femenino): “Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha y guardé el cuarto para el marica, que, la verdad, se lo merecía” (Perlonger, “Evita” 28). En este sentido “emerge el cuerpo de la loca, como cuerpo residual en el que se lee un orden social y sexual: es un revés que verifica y expone lógicas de la violencia y el deseo” (Giorgi, *Sueños* 16). La loca, en la lógica normativa de la homosexualidad, se identifica con un cuerpo a exterminar y, por ende, aparece como cuerpo enfermo sobre el cual se inspiran los sueños sociales de borramiento de personas contagiosas. En este imaginario de exterminio, la figura de la loca desde su liminalidad se lee como sujeto a curar o perseguir.

En el primer relato, cuando Evita levanta su mirada luego de tener su “cabeza entre las piernas del negro” y se dirige hacia la marica mala (narradora) de la historia, hay una instancia que concilia enfermedad, sexo y reconocimiento: “Como, ¿no me conocés? Soy Evita”. “¿Evita?”- dije, yo lo podía creer-. “¿Evita, vos?”-y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillante, brillos, y las marchitas del cáncer por abajo, que-la verdad- no le quedan nada mal” (Perlonger, “Evita” 24). En otro relato, en cambio, se la identifica como reventada, “una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete” (27).

El doble movimiento de configuración entre lo político y sexual se provoca por la violencia que produce la ruptura de un mito femenino reconocido en el imaginario cultural argentino: “ella entretanto le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera



era como más gozaba" (26). La imagen de Eva representa aquí un Estado-Nación popular y vehiculizado por una mujer cuyos rasgos se reconocen en un campo intelectual y social: "Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados" (29). Desde la lógica foucaultiana, el cuerpo-Estado está atravesado por las relaciones de poder, es inmanente a las fuerzas que lo penetran y, en este sentido, estaría encarnado en el relato por la figura de Eva: "Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita por el pasillo. La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: Evita, Evita vino desde el cielo" (32).

El *camp* perlongheriano no deja de tener un toque de trinchera para la sensibilidad y otro tanto de tajo para la gestualidad. La Evita de Perlongher se presenta como cuerpo *camp*, perverso y drogadicto, reconocido dentro espacios clandestinos. Allí, la Santa Eva forma parte de lo que transgrede lo meramente popular o marginal: entramos en el universo lumpen de las sexodisidencias, territorios de la vida plebeya, de los restos y excesos. En estos itinerarios entre cuerpos infectos, siguiendo la lógica biopolítica de la convivencia de los cuerpos en la sociedad, lo visible e invisible se conectan con lo que se enuncia y se calla, con las palabras y las cosas, es decir, con la alianza entre lo que se dice y lo que se muestra (Foucault, *Nacimiento*).

Para cerrar el artículo, retomo reflexiones de Michel Foucault en el primer tomo de *Historia de la sexualidad*, cuando pregunta y responde: "¿De qué se trata en esta serie de estudios? De transcribir como historia la fábula de las Joyas indiscretas" (Foucault, *Historia* 95). Esta cita abre el capítulo sobre el dispositivo de la sexualidad y, en el caso de los cuerpos infectos que se construyen en el diálogo Perlongher, Copi y Evita, quien se coloca en el centro de la fábula de las joyas indiscretas en estas historias teñidas de corporalidad es la misma Eva Perón. El cuerpo escrito de la figura femenina que es un mito en el imaginario popular argentino opera como la materialidad sobre la cual se transcriben las políticas de la sexualidad y lo social en forma de enfermedad. Podríamos decir que se transcribe la fábula de las joyas indiscretas como historia de la corporalidad infecta, disidente y biopolítica. De alguna manera, la invitación que subrepticamente se traza en las obras de Copi y Perlongher es aquella de mostrar las joyas indiscretas ya que el cuerpo infecto y *camp* habla por sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Beatriz Viterbo Editora, 1991.
Amícola, José. "Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización." *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, núm. 14, 2002, pp 167-175.
---. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós, 2000.
Copi, *Eva Perón*. Adriana Hidalgo, 2000.
Cortes Rocca, Paula y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón cuerpo y política*. Beatriz Viterbo, 1998.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



Foucault, Michel. *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI, 2004.

---. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1998.

Gasparri, Javier. "Perlongher: sexualidad y saber. Búsqueda ensayística y emergencia intelectual." *La manzana de la discordia*, vol. 8, núm. 2, Julio-Diciembre 2013, pp. 49-69.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.

---. "Después de la salud: la escritura del virus." *Estudios 17*, núm. 33, Enero-Junio 2009, pp. 13-34.

---. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo, 2004.

---. "Sueños de exterminio-Perlongher." *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 9, 2003. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/giorgig.html#6>. Consultado el 24 Ago. 2020.

Kottow, Andrea. "El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios." *AISTHESIS*, núm. 47, 2010, pp. 247-260.

Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Eterna cadencia, 2017.

---. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia, 2015.

Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo, 2000.

Ostrov, Andrea. "Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel." *CONFLUENZE*, vol. 3, núm. 2, 2011, pp. 145-155.

Perlongher, Néstor. *Los devenires minoritarios*. 2016. <https://diacasa.files.wordpress.com/2016/01/los-devenires.pdf>. Consultado el 24 ago. 2020.

---. "Evita Vive". *Prosa plebeya*. Colihue, 1997, pp. 23-33.

---. *La prostitución masculina*. La Urraca, 1993.

Preciado, Paul. "Aprendiendo del virus." *El País*, 28 de Marzo de 2020. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html. Consultado el 11 sept. 2020

Rosano, Susana. *Rostros y máscara de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)*. Universidad Nacional de Rosario, 1982.

---. "Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia." *Lectures du genre*, núm. 4, 2008, pp. 32-40. www.lecturesdugener.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html. Consultado el 29 ago. 2020.

Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*. Beatriz Viterbo, 1995.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Debolsillo, 2008.



---. "Notas sobre o camp." *Contra la interpretación*, L&PM, 1987, pp. 355-376.

Succi, Brunela. "Copi camp: parodia, política y disidencia sexual en la pieza teatral Eva Perón." *Urdimento*, vol.1, núm. 26, Julio 2016, pp. 92-107.

Lucía Caminada Rossetti es actualmente Profesora Titular por concurso con Dedicación Exclusiva de Literatura Argentina II en la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia, Argentina. Asimismo concluyó en CONICET la Beca Pos doctoral de Repatriación en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) en el Instituto de Humanidades (IDH) y el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-CONICET). Es co-directora del proyecto de Investigación de Ciencia y técnica de la Universidad Nacional del Nordeste que dirige Silvio Mattoni titulado "Manifestaciones y narrativas interdisciplinarias en Argentina: literatura, artes y cultura". Es doctora en *Cultural Studies in Literary Interzones* por el Programa de Becas de la Unión Europea Erasmus Mundus Joint Doctorate, en la Università degli Studi di Bergamo, Italia; Universidade Federal Fluminense, Brasil y Université Paris X Nanterre, France. Igualmente, por el mismo programa completó su Master "Crossways in Literary Narratives and Humanities" en Santiago de Compostela (España), Université de Perpignan Via-Domitia (Francia) y Università degli Studi di Bergamo (Italia). Como Visiting Professor dictó seminarios y cursos en JNU (Delhi), Doon University (India), Università degli Studi di Perugia y Università degli Studi di Bergamo (Italia), Universidad de Deusto en Bilbao y realizó una estancia de investigación entre el 2017 y el 2018 en la Universidad de París 8, Francia. Entre sus publicaciones recientes se destacan los libros *La mirada dislocada* (2020, Prometeo) y *Literatura impenetrable* (2020, Eudene).

lucia.caminada@gmail.com



Un yo sin yo *Memoria y subjetividad en* *Desarticulaciones de Sylvia Molloy*

por Andrea Ostrov

RESUMEN: Toda subjetividad se configura como un entramado dinámico de experiencias, hábitos, conductas, deseos, afectos, recuerdos, mandatos y valores que se articulan entre sí y producen un efecto de relativa estabilidad. La 'memoria de sí' en tanto elemento articulador y unificador del yo constituye un factor determinante para la re-producción y estabilización de la subjetividad en el tiempo. El texto de Sylvia Molloy que me propongo analizar en esta oportunidad explora precisamente la desarticulación subjetiva que la pérdida de la memoria desencadena; reinstala la pregunta por la identidad para proponer la función del recuerdo como condición de posibilidad de la estabilización –siempre precaria– del sujeto, a la vez que indaga en las estrechas vinculaciones entre memoria, subjetividad, cuerpo y lenguaje. El título mismo del libro condensa los diversos sentidos de la pérdida que el proceso de desubjetivación pone en juego: los *artículos* que ML y S escribían a dúo –garantes del vínculo con el/la otra–; la *desarticulación* del propio cuerpo que empieza a no reconocerse y el colapso de la doble *articulación* del lenguaje que cancela toda posibilidad de significación.



ABSTRACT: All subjectivity presents itself as a dynamic network of experiences, habits, behaviors, desires, affections, memories, mandates and values that are inherently connected with each other and produce the effect of a relative stability. 'Self-memory' as an articulating and unifying element of the Self constitutes a determining factor for the re-production and stabilization of subjectivity over time. The text by Sylvia Molloy that I intend to analyze here explores precisely the disarticulation of subjectivity that the loss of memory triggers; it reinstates the question of identity in order to propose the function of memory as a condition for the –always precarious– possibility of stabilization of the subject, while also investigating the close links between memory, subjectivity, body and language. The very title of the book condenses the different senses of the loss that the process of desubjectivation brings into play: the articles that ML and S wrote as a duo; the disarticulation of the body that begins not to recognize itself and the collapse of the double articulation of language that erases the possibility of meaning.

PALABRAS CLAVE: Subjetividad; Memoria; Lenguaje; Cuerpo; Articulación

KEY WORDS: Subjectivity; Memory; Language; Body; Articulation

El estudio de los cuerpos y las corporalidades, que cobra un notable impulso teórico a partir de las últimas décadas del siglo XX, sustrae definitivamente el cuerpo del dominio de la 'Naturaleza' para proponerlo como un entramado simbólico y material complejo, histórica y culturalmente construido y atravesado por múltiples determinaciones sociales, políticas y económicas. La postulación social de un modelo corporal legible y legitimado por los poderes político-económicos y los saberes científicos plantea reconocimientos y exclusiones que respectivamente in-corporan y expulsan cuerpos y subjetividades en función de su obediencia o de su resistencia a las políticas de normalización. Al mismo tiempo, se vuelve incontestable el papel que el cuerpo adquiere en la construcción de identidades sociales y en la configuración de subjetividades más o menos funcionales al sistema económico de producción y consumo globalizado. Ahora bien, cuando una enfermedad o discapacidad se apropia de un cuerpo, la disfuncionalidad –momentánea o definitiva– en tanto marca diferencial respecto del modelo corporal instala una dimensión de opacidad que paradójicamente ilumina los presupuestos sobre los cuales se configura la normalidad. En este sentido, las narrativas que se ocupan de la temática de la enfermedad instalan

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

258



una pregunta que, en última instancia, obliga a repensar los términos en que nuestra cultura ha construido la noción de subjetividad.

En los últimos años, la literatura latinoamericana ha sido muy prolífica en relatos en los que el cuerpo enfermo adquiere una dimensión protagónica, fundamentalmente a partir de la irrupción del SIDA, que obtiene carta de ciudadanía en la literatura de los 90. La epidemia ha dado lugar a un vasto corpus dentro del cual se encuentran textos fundantes como *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) de Pedro Lemebel; *El desbarrancadero* (2001) de Fernando Vallejo; *Un año sin amor* (1998) de Pablo Pérez; *Vivir con virus* (2004) de Marta Dillon; *Salón de belleza* (2000) de Mario Bellatin, entre muchos otros. A partir de la huella habilitada por el SIDA, otras enfermedades como el cáncer y el Alzheimer se hacen presentes en la escena literaria. No me refiero simplemente a la existencia de personajes enfermos en estas narrativas, lo cual por cierto no representaría una novedad significativa respecto de la tradición literaria, sino al hecho distintivo de que el cuerpo y el proceso de deterioro concentran en gran medida el foco de interés narrativo. En las novelas que abordan la enfermedad de Alzheimer –entre las que se encuentran *En la laguna más profunda* (2011) del colombiano Óscar Collazos y las españolas *Ahora tocad música de baile* (2004) de Andrés Barba; *Desde una rama* (2012) de Celia Álvarez Fresno y *La sinfonía de las neuronas* (2014) de Óscar Gutiérrez Ojeda– la pregunta por la subjetividad se presenta de forma más acuciante en la medida en que la presencia de los personajes afectados vuelve evidente su propia ‘ausencia’.

En *Desarticulaciones* (2010) de Sylvia Molloy, la narradora en primera persona que se autodenomina S. relata la progresiva aniquilación de la subjetividad de una amiga querida, ML. La dedicatoria, “Para ML., que todavía está”, y el párrafo inicial que presenta el relato condensan la urgencia y necesidad de una escritura que se plantea desde el comienzo como imperativo ético: “Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras” (Molloy 9). Este des-hacerse, esta des-integración paulatina será narrada en la forma de una suerte de diario sin fechas, en pequeñas entradas en las que S. registrará los vaivenes, los matices y oscilaciones de la enfermedad que se apodera de la memoria de ML., pero también los interrogantes, las perplejidades, sentimientos y cuestionamientos que le suscita ser testigo de dicho *proceso*. Una serie de preguntas atraviesan el texto: ¿en qué consiste, o dónde reside la subjetividad? ¿Qué permanece cuando los recuerdos y las palabras se borran, cuando se pierde la posibilidad de reconocer(se)? ¿Hasta qué punto se ve interpelada la categoría de lo ‘humano’ si humanidad y lenguaje se presuponen mutuamente? Si el fundamento de la subjetividad se halla en el ejercicio de la lengua puesto que, en términos de Émile Benveniste, “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque solo el lenguaje funda [...] el concepto de ego” (Benveniste, *Problemas I* 180), “¿cómo dice yo el que no recuerda [se pregunta la narradora], cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?” (Molloy 19). Así,



lenguaje, memoria y subjetividad resultan dimensiones mutuamente constitutivas cuyas desarticulaciones exhiben a lo largo del relato el proceso deconstructivo de la identidad.

La desarticulación del lenguaje conlleva por definición la ruptura del signo, la completa escisión de significado y significante: "Hace tiempo que inventa palabras [...]. Ayer cuando la fui a ver repetía *jucujucu*. Le pregunto qué significa; nada, me dice, es una palabra que inventé" (40). La pérdida de la significación adquiere aquí la forma de un puro significante que, por añadidura, debe organizarse de acuerdo con leyes específicas, ya que a ML. le preocupa que las cuatro sílabas que conforman *jucujucu* no coincidan con la cantidad de los dedos de la mano. En otra oportunidad, por el contrario, es la cosa la que no puede ser nombrada porque el significante se ha borrado: "le señalo el dibujo del alfajor en la caja y reconoce, alfajor, qué rico, dice [...]. A los diez minutos, señalando la caja, me pregunta qué es. [...] En vano le señalo el dibujo del alfajor, no sé qué es, me dice" (64).

Ante la progresiva pérdida del lenguaje, S. se sorprende de la persistencia de ciertas capacidades que ML. conserva intactas, como la traducción: "ML. es incapaz de decir que ella misma ha sufrido un mareo, o sea, es incapaz de recordar que sufrió un mareo, pero es capaz de traducir al inglés el mensaje en que L. dice que ella, ML., ha sufrido un mareo" (18). Del mismo modo, se muestra capaz de recordar fragmentos de Aristófanes en griego, poemas de Darío, frases de Borges, así como de repetir cumplidos y expresiones de cortesía como "Qué suerte despertar y ver caras amigas" o "[estoy] bien porque te veo" (13). "Creo que no le costaría corregir el estilo de un texto, aun cuando no entendiera nada de lo que dice" (20), concluye la narradora. Los ejemplos mencionados demuestran que la estructura de la lengua se preserva en determinados casos precisamente porque en ninguno de ellos ML. es el verdadero sujeto de la enunciación: ella únicamente cita, re-cita o reproduce los enunciados de L., Aristófanes, Darío o Borges. Si la enunciación es, en palabras de Benveniste, un acto de apropiación de la lengua por parte de un locutor individual, que en ese mismo acto moviliza la lengua por su cuenta y la pone en funcionamiento (Benveniste, *Problemas II* 83-84), en otras palabras, si la enunciación es "el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado" (85), se comprende que ML. conserve la capacidad de reproducir enunciados pero no de producirlos. Por otro lado, la situación enunciativa insta la dimensión temporal, señala el tiempo presente en virtud del cual se ordena el resto de las categorías temporales, de manera que la temporalidad misma es producida en la instancia de la enunciación. Por consiguiente, la imposibilidad de constituirse como sujeto productor de un acto enunciativo conlleva un desdibujamiento de la linealidad temporal que estructura la existencia (Ricoeur, *Texto* 53) y clausura, en virtud de esto, toda posibilidad de relato como modo de dar cuenta de la propia vida. En efecto, en tanto narración, la forma-relato configura un eje temporal en el que se sitúan y ordenan los acontecimientos; y en tanto relación, reúne la diversidad de episodios de una vida en una trama significativa que confiere (id)entidad a un sujeto. El relato impone un orden –una forma– a la vida misma que resulta entonces una unidad inteligible (Arfuch 6-7). De acuerdo con Paul Ricoeur, es el



relato de sí mismo lo que posibilita a un yo reconocerse en el haber-sido (*Texto* 85). Es decir, no hay yo sin relato, pero tampoco hay relato sin memoria del tiempo que habilite la recuperación del propio pasado. La memoria de sí resulta entonces el factor cohesivo de la identidad que garantiza el auto-reconocimiento y la continuidad a través del tiempo de un yo “[capaz] de dirigirse a acontecimientos lejanos y [...] reconocerse a sí mism[o] como agente o paciente de lo rememorado” (Sánchez Rodríguez 29).

El nombre propio que se atribuye a cada ser humano al nacer inaugura el lugar que en tanto sujeto le corresponde en el orden simbólico y se revela como lo más propio de todo ser hablante en tanto lo designa e identifica. Es la palabra que ‘resume’ y señala la identidad de un sujeto determinado pero que –de acuerdo con Jacques Lacan– debe reinscribirse en *nombre propio*, es decir, en tanto “invención” que sutura el propio desgarramiento y produce un efecto estabilizador de la subjetividad. En la entrada titulada “Identikit”, ML. responde “Petra” cuando en el hospital le preguntan cómo se llama. La sorprendente respuesta es inevitablemente interpretada por los demás en un esforzado intento por restaurar la coherencia subjetiva: “Una de las personas que estaba con ella vio la respuesta como signo de que todavía era capaz de ironía” (Molloy 19). A su vez, la narradora piensa: “se trata de una de esas ironías que llaman tristes. ¿Petra, piedra, insensible, para describir quién se es?” (19). Sin embargo, me atrevo a arriesgar otra posible interpretación, avalada por el entramado mismo del texto, a partir de la insistencia de una serie significativa con la cual la palabra “Petra” hace sistema: me refiero a Juan Rulfo y a su novela *Pedro Páramo*. En efecto, en varias oportunidades la narradora recuerda un pasado en el que ambas, ella y ML., escribieron juntas un par de artículos sobre esa novela (48). Un pasado pleno, de productividad intelectual y comunicación amorosa: “Al releer la novela [...] me sorprendió la nitidez con que recordaba nuestras conversaciones de entonces; lo que había dicho yo de tal escena de la novela, lo que había dicho ella, como si no pudiera leerla ahora sino a través de aquella vieja lectura que hicimos juntas” (47). Teniendo en cuenta esto, ¿no es acaso Petra, femenino de Pedro, una alusión a ese pasado compartido, en el que ML. se encontraba en completa posesión de sus facultades? Por añadidura, el recuerdo al que alude S. se refiere precisamente a la escritura conjunta de *artículos*, es decir textos que desde su misma clasificación tipológica contrarrestan las múltiples des-articulaciones que tienen lugar en el presente y testimonian que ML. “una vez estuvo” (41). No resulta casual entonces que en lugar de la consabida fotografía que preserva la imagen del rostro amado, el resto material o la *reliquia* que se guarda ante la pérdida del ser querido consista en este caso en “pedacitos de escritura”, “una ficha con un título, o una nota que acaso sirvió para algún artículo que escribimos juntas” (41), puesto que aún no se trata de recubrir la ausencia física de ML. sino la subjetividad que (se) ha partido y ha dejado solo al cuerpo.

En el capítulo titulado “Fractura” la narradora se rompe una pierna en un accidente y pasa unos días en el hospital. Durante su internación recuerda “que ML. se había roto el fémur unos años atrás y que la estaba en el hospital la había desquiciado más de lo habitual” (61): no creía “que la pierna operada y [...] vendada fuera suya, la



miraba y más de una vez preguntó de quién era" (62). Claramente, es ahora la imagen especular como garante de la completud del yo la que ha sido alcanzada por la desarticulación. La fragmentación del cuerpo propio lo vuelve ajeno, irreconocible, *impropio*, también en el sentido de *inapropiado* puesto que ha olvidado su elemental funcionamiento: "A veces, tampoco sabe lo que es comer: me cuentan que se olvida de cuándo tiene que masticar y cuándo no, que a veces traga pedazos de comida enteros y otras masca el yogur" (51).

Cabe señalar, como estrategia narrativa, la vinculación entre las desarticulaciones registradas en el relato y la fragmentariedad como principio constructivo del propio texto. En ocasión de la presentación de *Desarticulaciones* en Buenos Aires, Nora Domínguez sugirió que la misma fragmentación de los recuerdos por efecto de la enfermedad reclama el fragmento "como si no hubiera otro modo de narrar el Alzheimer sino [...] este discurrir fraccionado" (Domínguez 1). Pero a la vez, resulta productivo considerar esta disgregación textual e identitaria a partir de ciertas especulaciones teóricas propuestas por Paul Ricoeur. Según este filósofo, la identidad puede ser considerada desde una perspectiva doble, en función de la existencia de dos pronombres latinos para referirse al "sí mismo": *idem* e *ipse*. El primero (*idem*) alude a la mismidad, a la permanencia de ciertas marcas identitarias que vuelven reconocible a un sujeto a través –y a pesar– del tiempo. Se trata, en principio, del carácter, al que define como "el conjunto de las disposiciones adquiridas y de las identificaciones-con sedimentadas" (Ricoeur, *Sí mismo* 170) que configuran los "signos distintivos que permiten identificar a un individuo como siendo el mismo" (113). El segundo (*ipse*) refiere al sostenimiento de sí mediante el cumplimiento de la promesa, el compromiso ante la palabra dada y la responsabilidad para con el otro. Es decir que la ipseidad insta la dimensión ética como modo de permanencia en el tiempo. Al mismo tiempo, todo relato biográfico o identitario se construye bajo la premisa de la mismidad del sujeto, en el sentido de que se requiere la continuidad de un *mismo sujeto* como agente y paciente de los acontecimientos. Por consiguiente, la subjetividad se despliega *entre* la mismidad y la ipseidad en la medida en que a lo largo de la vida un sujeto determinado enfrenta situaciones y acontecimientos que pondrán a prueba su compromiso ético mediante el sostenimiento de la palabra dada. El relato de sí, entonces, la memoria narrativa de la propia vida se instala en el intervalo entre estas dos dimensiones de la identidad.

Si tenemos en cuenta las consideraciones de Ricoeur, no resulta casual que la novela comience con un interrogante sobre la responsabilidad ética de ML. En la primera entrada, titulada "Desconexión", ML confiesa haber desconectado siendo niña la máquina que mantenía con vida a una parienta vieja, en ocasión de una visita al hospital. La multiplicidad de sentidos que irradia el título permite tanto una lectura literal de este íncipit –la desconexión de la máquina y la consiguiente muerte de la persona internada– como una alusión a las desconexiones o *desarticulaciones* que se pondrán en escena a lo largo del libro. Pero, además, el episodio puede comprenderse a la luz de la distinción entre mismidad e ipseidad introducida por Ricoeur. En primer lugar, no resulta posible comprobar la veracidad del episodio ni el grado de conciencia



moral de ML. al respecto, por lo cual la narradora concluye: “No lo sabremos nunca, claro está, porque ya ha olvidado esta historia” (Molloy 12). De este modo, se plantea también una nueva *desconexión*, ahora entre *idem* e *ipse*. Si tal como propone el filósofo, el relato de una vida se despliega en la tensión entre los dos modos de permanencia del yo en el tiempo, entre la mismidad del sujeto y los desvíos que los acontecimientos y peripecias vitales le imprimen, ¿hasta qué punto puede reconocerse una correspondencia entre ambas instancias del yo en el caso de ML? Dicho en otros términos, ¿es lícito presuponer acá un *mismo* sujeto, una continuidad identitaria o, en palabras de Ricoeur, un “recubrimiento del *ipse* por el *idem*”? (*Sí mismo* 116). Si la identidad del sujeto en tanto permanencia reside entre estas dos instancias a la vez que garantiza la conexión entre ambas (puesto que el yo se configura en virtud de la memoria de la propia experiencia y de la continuidad de los predicados que en tanto sujeto presupuesto le corresponden), nos encontramos frente a un relato que instala una *desconexión* entre las dos instancias constitutivas de la subjetividad. Aquí, el personaje no se configura en virtud de una trama narrativa en la que se despliegan sus experiencias; por el contrario, el quiebre subjetivo de ML. interrumpe la continuidad temporal de la identidad y suspende toda posibilidad de predicación: “Los únicos sentimientos de los que puedo dar cuenta [son] los míos; los de ella ya son casi imposibles de leer [...]. Yo me quedé melancólica; ella no creo que se haya quedado nada” (Molloy 29). La clausura de la predicación vuelve imposible el relato, que solo puede desplegarse en el plano de la conjetura. En última instancia, es un *anti-relato* el modo de bordear ese agujero en la significación, ese interrogante que recubre un yo ahora inaccesible.

Precisamente, de acuerdo con Ricoeur, las ficciones de la pérdida de identidad conllevan al mismo tiempo una ruptura en el plano narrativo: “A medida que el relato se acerca al punto de anulación del personaje, la novela pierde también sus cualidades propiamente narrativas. A la pérdida de identidad del personaje corresponde [...] la pérdida de configuración del relato y, en particular, una crisis de la clausura del relato” (Ricoeur, *Sí mismo* 148-149). Dicho en otros términos, el cierre de la trama narrativa en el sentido de anudamiento o resolución solo sería congruente con la presuposición de la mismidad/ipseidad de un sujeto reconocible. Quizás por esta razón, *Desarticulaciones* no plantea un *final* sino una “Interrupción”, tal como se titula el último capítulo de la novela: “Siento que dejar este relato es dejarla, que al no registrar más mis encuentros le estoy negando algo, una continuidad de la que solo yo, en esas visitas, puedo dar fe” (Molloy 76). En la medida en que la identidad del personaje como mismidad es condición de posibilidad del relato, entendido como sumatoria de predicados alrededor de un sujeto; en la medida en que las peripecias de la ipseidad – del ser ético y responsable– solo resultan inteligibles bajo el presupuesto de la continuidad en el tiempo de un mismo yo, la novela que se propone narrar a ML. bordea su propia imposibilidad, ya que la única continuidad posible es la de quien escribe:



Al escribirla me tiento la idea de hacerlo como era antes [...], de recomponerla en su momento de mayor fuerza y no en su derrumbe. Pero no se trata de eso, me digo, no se trata de eso: no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba. (38)

La ficción subjetiva entonces alcanza su límite en la disolución de la mismidad, cuya cifra es, en última instancia, el cuerpo propio. Las variaciones imaginativas sobre la mismidad/ipseidad presuponen, como dijimos más arriba, una continuidad identitaria que, en última instancia, tiene anclaje en la corporalidad.¹³ La condición corporal en tanto soporte de la identidad es entonces lo que, a pesar de las múltiples pérdidas, permitiría eventualmente restablecer o reconocer la continuidad de ML. Pero, ¿se trata efectivamente del mismo cuerpo? Ricoeur hace referencia a las ficciones tecnológicas, en las que la pérdida del soporte corporal de la identidad se produce por efecto de las manipulaciones cerebrales que *alteran* la mismidad en el sentido más literal: la vuelven otra. Evidentemente no se trata en esta novela de un caso de ciencia ficción; por esto mismo, la desarticulación de ML. resulta aún más inquietante, en la medida en que no surge de una intervención externa sino de un movimiento interno: es el sí mismo el que pierde su propia mismidad.

No resulta en absoluto sorprendente entonces que la des-identificación de ML. se traduzca en la ausencia de nombre propio: "ML. pierde su nombre completo junto con su memoria, con su enfermedad, con su conciencia como sujeto", sostiene Silvia Barei (132). Sin embargo, *todos* los nombres propios han sido desplazados, *todos* los personajes del relato, incluida la misma narradora, son señalados con iniciales a modo de deícticos. De este modo, la completud imaginaria del yo sostenida por el nombre cede ante una precariedad identitaria que se propone como denominador común a todos los sujetos del lenguaje: la borradura del nombre desnuda a los personajes en su condición de meros lugares enunciativos inestables y contingentes. Pero además, es posible encontrar a lo largo del texto otros indicios de precariedad subjetiva que no resulta únicamente privativa de ML. Inevitablemente, S. también se ve afectada en su constitución como sujeto por las desarticulaciones de su amiga. En este sentido, la imposibilidad de evocar recuerdos compartidos vuelve más inciertas las propias vivencias en la medida en que "no quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo" (Molloy 22). A su vez, la inestabilidad en el uso del lenguaje que exhibe ML. pone en jaque la identificación de la misma narradora, su propio reconocimiento. Cuando en ocasión de un llamado telefónico ML. le habla de tú y no de vos –como lo hace habitualmente– esta sustitución pronominal hace tambalear el lugar simbólico de S.: "Sentí que había perdido algo más de lo que quedaba de mí" (37). Y con la pérdida de las palabras compartidas, cargadas de complicidades, alusiones y reconocimientos, se esfuman ciertos tiempos y lugares del

¹³ "Las ficciones literarias [...] siguen siendo variaciones imaginativas en torno a un invariante, la condición corporal vivida como mediación existencial entre sí y el mundo", sostiene Paul Ricoeur (*Sí mismo* 149).



pasado: "Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos" (73).

En el capítulo "Fractura", ya mencionado, en que S., desde su cama de hospital, rememora la internación de ML., resulta significativo el paralelismo entre ambas situaciones: las dos amigas sufren fracturas en la pierna, y la internación produce efectos perturbadores no solo en la identidad dañada de ML. sino también en la narradora: "No me acuerdo de nada", dice, "ni con quién hablé por teléfono ni qué les dije a los que me vinieron a visitar" (61). En otra oportunidad hace referencia a las listas de cosas por hacer que su amiga empieza a redactar al darse cuenta de que iba perdiendo la memoria. Y concluye: "Eran, sobre todo, listas que ML. se olvidaba de consultar. Lo sé por experiencia propia. Hoy, [...] pasé por la farmacia para recoger un par de cosas que le quería llevar. Solo al llegar a casa me acordé de que me había olvidado de algo, es decir, solo entonces miré la lista" (34-35). Sin duda, las coincidencias que se van entretejiendo entre ML. y S. culminan en la entrada titulada "Premonición", donde esta última refiere un sueño angustioso vinculado con barrancas y caídas imposibles de detener que le produce un gran desasosiego:

Pero ese día fue como si el sueño [...] continuara en la vigilia, como si mi mente, independiente de mí, pasara de una cosa a otra, intentando captar un desasosiego concreto, una angustia por algo ominoso que estaba a punto de ocurrir [...], algo que yo no podía formular mentalmente ni mucho menos poner en palabras. [...] [E]ra como si de pronto tuviera un agujero en el cerebro por el que se desbordaba algo [...] que yo no podía recordar. (69-70)

Así, resulta evidente que el quiebre subjetivo de ML. actualiza para la narradora el fantasma de su propia disolución. El agujero en la memoria que hace trizas la identidad de ML. constituye al mismo tiempo un espejo en el cual S. también se identifica. La borradura ya consumada en una de las dos amigas se presenta como amenaza de la pérdida de sí, en la medida en que el olvido se propone como una dimensión de lo común: "el común olvido".¹⁴

La pregunta por la imbricación entre subjetividad y lenguaje que la novela plantea remite, en última instancia, a la articulación entre el lenguaje y el mundo, esto es, a lo que Aristóteles denomina la ontología primera. En la lectura que realiza del *Libro de las categorías* del filósofo griego, Giorgio Agamben traza una genealogía de la subjetividad a partir del concepto de sujeto como categoría gramatical. Lo define como una existencia singular, individual y única (Agamben 227), que se expresa en el lenguaje a través de un nombre propio o un pronombre demostrativo (226), que necesariamente se presupone y yace debajo –tal como expresan los términos *sub-jectum* e *hypokéimenon*–, y sobre la cual se dice lo que se dice, es decir se *predica*. Esto implica que toda predicación *su-pone* al sujeto como verdaderamente existente en la estructura misma del lenguaje. El verbo *ser* interviene en la producción de este efecto de existencia en virtud de su doble acepción, a la vez predicativa y existencial.

¹⁴ *El común olvido* es el título de otra novela de Sylvia Molloy, publicada en 2002.



Paralelamente, la existencia de algo o de alguien supone la *presencia* y esta imbricación entre existencia y presencia se manifiesta en el uso diferencial de los verbos ser y estar. En la entrada titulada precisamente "Ser y estar", la narradora discurre sobre la diferencia de uso entre estos dos verbos en español, que pone de manifiesto la connivencia entre la norma lingüística y una determinada concepción del sujeto como existencia supuesta y *presencia*, ya que no es posible decir "ella es ausente" (Molloy 58). Sin embargo, ante la disolución subjetiva de ML., S. se ve obligada a aceptar la desarticulación de esta norma: "Pero sí puede decirse, me digo pensando en ML. Ella sí que es ausente" (58).

En su ya clásico ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag plantea un imaginario de la enfermedad donde ésta es sistemáticamente concebida como invasión o ataque por parte de un agente por definición externo, ajeno al sujeto; situación ante la cual el cuerpo despliega todo su arsenal defensivo para neutralizar al invasor y recuperar las zonas ocupadas. Este imaginario respecto de la enfermedad es congruente con una concepción cartesiana del sujeto como idéntico a sí mismo, autónomo, dueño de sí, consciente de sí mismo, diferenciado en su individualidad del mundo y de los otros, puesto que la irrupción de la dolencia supone la alteración de un determinado orden y equilibrio que, independientemente de su restauración, es garantizado por el sujeto mismo. Es decir, más allá de las posibilidades concretas de curación, el sujeto en tanto tal, aún en la muerte, permanece. Por el contrario, *Desarticulaciones* pone en jaque las certezas identitarias en la medida en que deconstruye la premisa de la mismidad del sujeto; exhibe la condición inestable y precaria de una subjetividad abierta y en proceso; y cuestiona la supuesta interioridad del yo al subrayar su constitución fundamentalmente lingüística: su única permanencia radica –siguiendo a Paul Ricoeur– en la continuidad del relato que el sujeto hablante hace de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. "Historias de vida: subjetividad, memoria, narración." *Diploma Superior en Lectura, escritura y educación*. FLACSO Virtual, 2005. www.virtual.flacso.org.ar. Consultado el 9 Oct. 2020

Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo, 2017

Barei, Silvia. "Retóricas del cuerpo/retóricas del género. Desplazar-nombrar-habitar." *Cuadernos del CILHA*, núm 19, año 14, 2013, pp.127-135

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general, vol.I*. Siglo XXI, 1971

---. *Problemas de lingüística general, vol.II*. Siglo XXI, 1977

Domínguez, Nora. *Desarticulaciones*. 2010. Texto inédito, gentileza de la autora

Lacan, Jacques. *Seminario 9 "La identificación"*. 1961-1962. <https://www.dropbox.com/s/6ycc2sqjepr2l7r/Seminario%209%20-%20La%20identificaci%C3%B3n%20%28RRP%29.pdf?dl=0>. Consultado el 9 Oct. 2020

Molloy, Sylvia. *Desarticulaciones*. Eterna Cadencia, 2010

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

266



Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Andrés Bello, 1983

---. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, 1996

Sánchez Rodríguez, Cristian Camilo. "Acontecimiento y desplazamiento de la memoria. La vida de una víctima convertida en relato." *Versiones*, núm. 9, Enero-Junio 2016, pp.12-43

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Taurus, 2003

Andrea Ostrov es Profesora de *Problemas de Literatura Latinoamericana* en la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Independiente de CONICET. Es autora de los libros *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (Alción, 2004) y *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana* (Eduvim, 2014). Editó además *Alejandra Pizarnik/León Ostrov: cartas* (Eduvim, 2012) y coordinó el volumen *Cuerpos, territorios y biopolíticas en la literatura latinoamericana* (NJ, 2016). Dirigió varios proyectos de investigación financiados por la Universidad de Buenos Aires y sus principales líneas de trabajo se refieren a la representación de las corporalidades y a las vinculaciones entre cuerpo, género, escritura, espacio y poder en la literatura latinoamericana contemporánea.

andreaostrov@gmail.com



La enfermedad del susto: identidad y discurso crítico desde los Andes

por Paola Mancosu

RESUMEN: Este artículo indaga cómo el escritor Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda, 1897-1969) conecta la enfermedad social andina conocida como “susto” con el colonialismo y el llamado del *ajayu* con una reivindicación de tipo identitario, a través del análisis de “El Kamili”, publicado en 1928 en el *Boletín Titikaka* (1926-1930). La enfermedad del susto adquiere una carga metafórica que vehicula la imagen de un cuerpo social enfermo, el de América, y denuncia la urgencia del regreso de su alma indígena. La literatura como terapia, entonces, que se concreta a través de un discurso crítico que tiene la finalidad de indagar los síntomas de la patología del ser social y de sus causas. La vivencia de la enfermedad, individual y colectiva, se vuelve herramienta para dar voz a un yo americano que se reapropie de su identidad social. El discurso del autor consigue desestructurar las jerarquías de poder que se van reproduciendo en el seno de las Repúblicas post-coloniales.

ABSTRACT: Using “El Kamili”, published in 1928 in the *Boletín Titikaka* (1926-1930), as a case study, this article explores how the author Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda, 1897-1969) connects the Andean social disease known as *susto* with colonialism and the call of the *ajayu* with an identity claim. *Susto* acquires a metaphorical value that reflects the image of a sick social body, the American one, and denounces the urgency of the return of its indigenous soul. Literature as therapy, then, materializing in a critical discourse that aims to explore the pathological symptoms of the social being and its causes. The experience of the disease, both individual and collective, becomes a tool to re-establish the American self. The author’s discourse succeeds in deconstructing the hierarchies of power within the post-colonial Republics.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

268



PALABRAS CLAVE: Susto; Enfermedad; Identidad; Andes; Churata; El Kamili

KEY WORDS: Susto; Illness; Identity; Andes; Churata; El Kamili

INTRODUCCIÓN

La enfermedad social conocida como “susto” representa, en muchas áreas hispanoamericanas, una grave patología (Rubel et al.). A raíz de un fuerte espanto, la persona puede perder su alma, llegando a enfermarse gravemente. La pérdida de los componentes anímicos del individuo, en cuanto disociación (temporánea o permanente) de la identidad en relación a su cuerpo, puede conducir, si el diagnóstico de los diferentes síntomas no se realiza prontamente, a la muerte. Como muestra la literatura etnográfica, sobre todo con respecto al contexto mesoamericano y andino (Fernández Juárez, “Ajayu”; Descola), el especialista ritual puede establecer las causas que causaron el susto y, a través de una serie de prácticas, mediar para que el alma del enfermo regrese a su cuerpo, determinando su curación (Fernández Juárez, “Ajayu”). Susto, pérdida y reapropiación del alma remiten a la idea de una identidad movediza, que puede dejar temporáneamente los confines del cuerpo y volver a ser llamada para que regrese (Branca, “Sciamanismo”). En este sentido, la enfermedad del susto y la consecuente huida del ánimo puede adquirir una inestimable carga metafórica si trasladada al espacio literario, como lo demuestra el escritor Gamaliel Churata,¹⁵ que resemantiza la imagen de esta patología para hablar de un cuerpo social enfermo, el de América, y del necesario regreso de su *ajayu*¹⁶ (Mancosu, “El *ahayu* americano”).

El concepto de *ajayu* representa uno de los temas centrales en la obra de este autor y ha sido objeto de análisis por parte de la crítica (Badini; Bosshard; Usandizaga, “Cosmovisiones”; Usandizaga, “Irradiación semántica”; Usandizaga, “Introducción”; Usandizaga, “Ejes chamánicos”; Gonzales Fernández; Hernando Marsal, “Perspectivas”; Hernando Marsal, “La política del miedo”; Mamani; Monasterios; Mancosu, “El *ahayu*”).

¹⁵ Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Pablo Peralta Miranda (1897- 1969), novelista, poeta, ensayista, periodista puneño, fundador del grupo Orkopata y de la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930) es actualmente reconocido como uno de los autores más importantes de la literatura peruana y latinoamericana. Publicó en 1957 *El pez de oro*, mientras que *Resurrección de los muertos* (2010) y el poemario *Khirkhilas de la sirena* (2017) han sido publicados póstumos. Para un perfil bibliográfico véase Calsín, Vilchis y Usandizaga, “Introducción”.

¹⁶ En el texto se utilizará la grafía actual aymara *ajayu*. El término indica uno de los componentes anímicos según la visión aymara de la persona (Fernández Juárez, “Ajayu”; Canessa, Burman, Crandon-Malamud, Arnold y Yapita, Branca, “Sciamanismo”). En las citas directas del autor, se respetará la grafía *ahayu*. El mismo Churata afirma que una traducción literal como “alma” sería imperfecta: “Yo no llamaré al fluido que anima, alma, con voz latina, ni psique, con voz griega; llamaréla con voz vernácula americana: *Ahayu*” (Churata, “Antología” 21).



americano"). Al profundizar la complejidad del porqué –histórico, epistémico y socio-político– el autor adopte esta noción, la crítica ha indagado cómo Churata consigue demostrar que la América indígena sigue siendo viva, a pesar de los procesos de asimilación cultural padecidos. En línea con este planteamiento, este artículo investiga, a partir del análisis del texto "El Kamili"¹⁷ (1928), cómo el autor logra conectar la enfermedad social conocida como susto con una búsqueda reivindicativa de corte político e identitario. Churata recurre a la imagen del cuerpo social como ser viviente para demostrar que el *ajayu* americano no ha muerto (Mancosu, "El *ahayu* americano") y que la pérdida del alma colectiva puede concebirse como patología social en cuanto metáfora de debilitación identitaria. Desde un punto de vista analítico, entiendo el concepto de identidad social a partir de una perspectiva constructivista e instrumentalista. Las identidades sociales son construcciones socio-históricas significantes, resultados de procesos complejos y siempre cambiantes (Stolcke; Branca, "Identidad"; Fabietti).

UNA ENFERMEDAD LLAMADA SUSTO

La etnografía andinista ha estudiado con atención la enfermedad social conocida como susto (Allen; Bastien, "Mountain"; Bolton; Branca, "Sciamanismo"; Burman; Canessa, "Intimate"; Carter; Crandon-Malamud; Fernández Juárez, "Ajayu"; Girault, "Rituales"; Rubel *et al.*; Spedding). Desde los años cuarenta y a través de diferentes enfoques disciplinarios (tanto médicos como sociales) se ha intentado hallar una explicación para el susto. Las primeras investigaciones adoptaron un enfoque biológico y psiquiátrico, diagnosticando la enfermedad como histeria. Fue sólo después de la aparición del estudio de Rubel que, desde una mirada cultural, la enfermedad se relacionó con factores de tipo social (Bolton 25-27). Podría definirse el susto como una enfermedad causada por un espanto que llegaría a determinar la pérdida de los componentes anímicos¹⁸ de quién ha padecido el miedo, hasta provocar, en los casos más graves, su muerte. Las causas del susto pueden ser diferentes, desde problemas sentimentales hasta fuertes miedos. Asimismo, esta patología puede ser causada por el encuentro con entidades de las regiones andinas que tendrían la capacidad de "agarrar" el alma de las personas que se cruzan con ellas, debilitándolas y, por consecuencia, haciéndolas enfermar (Bastien, "Mountain"; Fernández Juárez, "Ajayu"; Canessa, "Intimate"; Branca, "Sciamanismo"). En caso de

¹⁷ El texto "El Kamili" fue publicado primero en la revista nacional *Mundial* de Lima, en el número 424 el 28 de julio de 1928 (pp. 114-116) y sucesivamente en el número XVII del *Boletín Titikaka*, en el número XV (diciembre) de 1928. Sobre "El Kamili" véase, en particular: Zevallos; Hernando Marsal, "El proyecto literario"; Monasterios; Di Benedetto.

¹⁸ De acuerdo con la visión aymara, la persona está compuesta por diferentes componentes anímicos que pueden dejar la envoltura corporal de la persona como el *ajayu*, la *chuyma* y el *ánimu*. Para profundizar véase Bastien, "Mountain"; Bastien, "Healing"; Branca, "Sciamanismo"; Burman; Girault "Rituales").



susto, es necesario intervenir con urgencia ya que la gravedad de la enfermedad puede depender del ser que ha “agarrado” (en aymara, *katxa*) o, dicho de otra forma, robado uno de los componentes anímicos de la persona, cuya pérdida supone un intenso malestar físico (Fernández Juárez, “Ajayu” 279). De hecho, se atribuye a determinados lugares como ríos, cerros, pozos, la capacidad de “atrapar” el alma de una persona para devorarla, en tanto que lugares habitados por entidades hambrientas (Bastien, “Mountain”). Para que el enfermo no empeore se suele consultar a un especialista ritual que, en contexto aymara y quechua, se conoce con el nombre de *yatiri*, que actúa para que el alma vuelva a su cuerpo y la persona pueda sanar (Fernández Juárez, “Yatiris”).

El término *yatiri* está relacionado con el verbo *yatiña*, en aymara “saber”. Literalmente podría traducirse como “aquél o aquella que sabe”, que detiene el conocimiento. El *yatiri* realiza su diagnóstico leyendo las hojas de coca para establecer las causas de la enfermedad y prepara las mesas rituales como ofrenda a los espíritus (Fernández Juárez, “Yatiris”; Branca, “Scimanismo”). En este sentido, el *yatiri* podría definirse como una figura chamánica que, a través de sus prácticas rituales, consigue una mediación entre el mundo de los vivos y de los muertos (Fernández Juárez, “Yatiris”; Branca, “Scimanismo”; Burman). La relación entre los dos mundos adquiere un rol fundamental en las prácticas rituales de sanación del llamado del alma. En los Andes, el *yatiri* puede adquirir el nombre de *kamili* (Paredes) y diferenciarse del *qulliri*, especialista ritual conocedor de plantas medicinales y del *layqa*, más asociado a la sanación de fuerzas malignas. Es importante precisar que en 1920, es decir ocho años antes de la publicación de “El Kamili”, el folclorista Rigoberto Paredes publicó en La Paz el ensayo *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia* donde habla de forma explícita de la “emoción del susto” en referencia a las dolencias causadas por “el efecto del terror” y argumenta que entre la población aymara se suelen atribuir las enfermedades de este tipo a la inserción de cuerpos extraños en el organismo de la persona, descompensando su vitalidad (Paredes 247-248). Dolencias curadas por el *kamili*:

Kamilis o *Jampiris*, llaman los pueblos del centro y sud de la República [de Bolivia] a los Callahuayas, o a los que ejercen la medicina y la hechicería a la vez, a quienes se les conoce también con la denominación de *Yatiris* o sabios. Este nombre lo emplean con preferencia a los de *amaota*, *tocapu*, *chuymani*, *achancara-chuymani*, *apincoya*, *musani*, *chuymkihtara* que significan lo mismo. El *Yatiri* es siempre un hombre viejo, de experiencia, de consejo y de venerable aspecto: es el mago indígena. (Paredes 7)

Es probable que Churata tuvo acceso al ensayo de Paredes, ya que cita directamente su nombre, en un artículo publicado en el periódico paceño *La Nación* en 1955, titulado “El indio y sus hombres. Fastos históricos”, cuando afirma que “toda la obra de don Rigoberto Paredes está inspirada en levantar el monumento a la



grandeza" del pueblo indígena aymara (Churata, "El indio").¹⁹ La sacralidad de la ritualidad andina, *kamilis* y *yatiris*, susto, pérdida y reapropiación del alma, encuentran espacio en la literatura de Gamaliel Churata en cuanto prácticas culturales que el autor retrae con tintes que podrían evocar la escritura etnográfica.

EL KAMILI

Si se intentara encontrar un común denominador en la trayectoria intelectual y literaria de Gamaliel Churata, sin duda se podría destacar un incesante intento de reivindicar la agencia de un sujeto indígena moderno y de legitimar sus derechos políticos, como sus visiones del mundo. En contra de un sistema que no dudaba en calificar las ontologías andinas como supersticiones primitivas, con la pretensión de asimilarlas al molde hegemónico homogeneizador (de la Cadena 121), Churata negó el pasado primitivo donde habían sido relegadas y reafirmó su contemporaneidad, desbaratando la dicotomía civilización y barbarie (Mancosu, "Civilización y barbarie").

El texto "El Kamili", publicado en 1928 antes en el periódico *Mundial* de Lima y, sucesivamente, en el mismo año en el *Boletín Titikaka*, se caracteriza por su escritura heterogénea que mezcla ficción y realidad, al analizar una práctica ritual aymara de sanación (Hernando Marsal, "El proyecto"). Se trata de un texto transgenérico de corte experimental de inspiración vanguardista, a caballo entre el cuento y el ensayo. Una crónica relatada por un narrador que observa, participa y describe, en primera persona, los síntomas de la dolencia que lo aflige, el diagnóstico y el ritual de curación del *yatiri* al que acude para que lo salve. La atención al rescate del aspecto cultural indígena debe situarse dentro del marco del indigenismo de vanguardia en que se inscribió el *Boletín Titikaka*.²⁰ Revista que acogió la segunda publicación de "El Kamili" y que, entre sus objetivos principales, tenía el de invertir la representación decimonónica del "indio" (Zevallos).

¹⁹ Referencias a Rigoberto Paredes se hallan también en otros artículos publicados por Churata en *La Nación* bajo el pseudónimo "El hombre de la calle". En el ensayo "Cosas de América. La Paz una ciudad hispano-aymara", publicado el 15 de agosto de 1955, y en "Actividad cultural: la editorial Juventud", publicado en el número del 12 de abril de 1955. Además, se halla una referencia directa en *Resurrección de los muertos* (Churata, "Resurrección" 612) donde cita a Rigoberto Paredes como fuente de referencia al hablar de los rituales mortuorios.

²⁰ A principio del siglo XX, en contraposición al discurso literario oficial, portavoz de la oligarquía aristocrática criolla, Gamaliel Churata y el grupo Orkopata intervinieron en el debate sobre la identidad peruana y americana. Desde la periférica Puno, publicaron, entre 1926 y 1930, el *Boletín Titikaka*. Una revista literaria y política que desafió con su marginalidad el centralismo limeño y su discurso modernizador. El "Vanguardismo del Titikaka", como lo definió Churata más tarde (Churata, *El pez de oro* 170), permitió indagar nuevos caminos identitarios. El discurso nacionalista homogeneizador y su corolario implícito, es decir, la negación o aculturación forzosa de la parte mestiza e indígena hacia un paradigma moderno, encubría las desigualdades sociales. El proceso de modernización había agudizado las contradicciones sociales y las jerarquías ejercidas por las oligarquías nacionales y el gamonalismo, particularmente evidentes en zonas periféricas como las del departamento de Puno. *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*



El *Boletín Titikaka* fue ejemplo del “mejor indigenismo”, como diría Cornejo Polar, ya que consiguió incorporar la realidad andina no como “objeto pasivo” de estudio, sino como eje epistémico de un planteamiento teórico que fue al mismo tiempo estético, ontológico y político (Cornejo Polar). En efecto, es el propio Churata a recordarnos que el *Boletín Titikaka* intentó “no interpretar al indio, sino expresarlo”. “Allí, en Orkopata”, escribe el autor, “vivíamos, pensábamos y escribíamos con los indios y en indio” (Churata, “Conferencia” 65-66). Fue esta vivencia, en una estrecha alianza interétnica e interclasista entre “indios” y “mestizos”,²¹ que dio la posibilidad a Churata de observar y participar en diferentes prácticas culturales aymara (Monasterios, Hernando Marsal “El proyecto”, Zevallos). Vivencias que, de hecho, confluyeron en su escritura. Según el autor, el movimiento indigenista y su literatura, en su articulación con el vanguardismo, consiguió expresar lo indígena y deconstruir aquella imagen estereotipada del “indio” que se había afianzado en particular a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX y del XX. Dicha representación había asociado, de forma inextricable, la imagen del “indio” al ámbito rural de la Sierra, cristalizándola en una supuesta condición de amodernidad, atraso y pobreza económica y cultural (Méndez). El *Boletín Titikaka* apuntó, en cambio, a una inversión de la representación hegemónica que oponía Lima y la costa, espacios criollos asociados con la civilización y a la modernización, a la Sierra, representada como incivil y bárbara, relegada en la inmovilidad a-histórica y atrapada en las redes de supuestas supersticiones primitivas. Sierra que se describía como obstáculo al progreso, así como la selva, tercer espacio clave en el imaginario geográfico tripartito de Perú (Orlove; Mesclier; Méndez; Branca, “Le conseguenze della razza”). En un momento de intensas movilizaciones indígenas campesinas,²² que marcaron la historia del sur peruano en las primeras décadas del siglo XX, y de fuertes conflictos sociales por la tierra que veían oponerse el Estado y sus proyectos de modernización al campesinado y a sus esperanzas de libertad en contra de los abusos de los gamonales, Churata empezó a indagar la relación entre sociedad indígena rural y Estado. En línea con el proyecto del *Boletín Titikaka*, su intento no fue sólo el de rescatar las prácticas culturales indígenas etiquetadas como bárbaras supersticiones, sino también intervenir en el proceso de construcción de una identidad nacional que incluyera al legado indígena (Monasterios 179). No acaso “El Kamili” inicia cuestionando el imaginario hegemónico tripartito del espacio nacional peruano y de su representación de la Sierra, de la Selva y de la Costa.

²¹ En este artículo considero estos términos como categorías sociales identitarias y, por lo tanto, como construcciones históricas. Acerca de estos términos véase Stolcke.

²² La historia de los movimientos campesinos marcó profundamente la obra de Gamaliel Churata, así como la historia del *Boletín Titikaka*. Los conflictos por la tierra vieron luchar las comunidades indígenas en contra de los gamonales en las primeras décadas del siglo XX en el Sur peruano y en particular en la provincia de Puno (Rénique). Churata participó directamente en los levantamientos, hecho que contribuyó a desencadenar su persecución política por parte del gobierno de Sánchez Cerro (1930-1931) que lo obligó a establecerse en La Paz (Vilchis 125).



CRÓNICA DE UNA SANACIÓN

“El Kamili” procede a través de tres macro-secuencias narrativas que siguen el esquema síntomas - diagnóstico - curación. A la narración de los síntomas del paciente, sucede la descripción del diagnóstico de la patología por parte del *yatiri* y de su ritual de sanación. La primera secuencia, dedicada a la exposición e interpretación de los síntomas, se abre con el relato, en primera persona, de un sueño que el paciente describe al *yatiri*. Esta figura chamánica adquiere, a lo largo del relato, diferentes nombres, como los de *pako* y de *kamili*.

A través de una prosa altamente poética, hilada de imágenes que remiten a la naturaleza y que evocan presencias simbólicas mitológicas andinas como la del *kuntur* (el cóndor), el protagonista cuenta que, en sueño, y encima de caballos etéreos, ha volado sobre la Sierra, la Costa y la Selva. De este modo, lo explica al tata Ulogio, nombre del *yatiri* que escucha con atención el viaje onírico: “...Veo un cielo profundo, tata Ulogio, y a ciertos caballos de piel fina que, hendiendo la dirección de la tarde, lo atraviesan a galope. El espectáculo me sobrecoge, y quedo atónito, sin explicármelo” (Churata, “El Kamili” 55). El vuelo delinea la inversión de la jerarquía Costa-Sierra, al planear desde los Andes hasta la Costa y realizando, de este modo, “un viaje indirecto”. La representación de la Costa se tiñe de tintes negativos. Se describe como un conjunto de poblados “sórdidos”, “sin color”, “inexpresivos”, “vacíos”, mientras que la Selva se llena de trinos y de voces consoladoras, como la del picaflor y del loro, que permiten el regreso del protagonista a los Andes y anuncian su futura sanación (Churata, “El Kamili” 55-56). Después de contar su sueño, el enfermo le pregunta al *yatiri* sobre los posibles significados e interpretaciones de la visión onírica:

Bueno. Una cosa así oyó tata Ulogio, una cosa de semejanza.

–¿Y qué será todo esto, tata Ulogio?

Mientras vuelan las hojitas de quqa, el pako mira con asombro y señala estupendos sucesos...

–¡Necesitamos uturunqu! ¡Tú y él! (¡ah, él!) están amarrados por el amor! Se necesita el uturunqu, para que el mal de amor se vuelva en bien de ustedes....

Medita.

La wawa de tuqu que se metió en tu casa...

–Quién te lo dijo, tatay?

–...es el kuntur que anoche viste en tu sueño, y el caballo y el loro, los animales que tratas como hereje, y que así, y todo, te sirven para adelantar tu vida. ¡Pero si no desatamos el hechizo cualquier día saldrás volando por sobre las nubes hasta caer en la chingana! No te burles...! A ese rato te habrá llevado el karisiri! (Churata, “El Kamili” 56)

El “sacerdote de la cuca” interpreta el sueño y los síntomas del paciente y empieza el procedimiento del diagnóstico echando sobre la mesa ritual las hojas de coca, cuya lectura le permite diagnosticar la causa de la enfermedad. Se trata de un mal de amor que ha “agarrado” al alma del enfermo causándole el susto, cuya curación se realizará a través del sebo de *uturunqu* (jaguar o tigre americano, en quechua).



Churata consigue reconstruir el momento del diagnóstico con extrema precisión, reportando el diálogo directo con el *yatiri* a través de un castellano andino, enriquecido de préstamos léxicos sobre todo mutuados del aymara (Mancosu, “El «Castellano de Indias»”). Algunos términos se acompañan con notas, recopiladas en un breve glosario final (Churata, “El Kamili” 62), y destinadas a un público lector que desconocía la medicina tradicional aymara y los términos culturales a ésta asociados (Zevallos).

Ahora bien, como se explica en el fragmento citado, para que el alma no salga definitivamente del cuerpo “volando por sobre las nubes”, y para que no intervenga el *karisiri*, el *yatiri* debe desatar el hechizo, empleando el sebo del *uturunqu*. En el complejo ritual del diagnóstico descrito por el autor, la asociación entre el elemento vital del sebo y el *karisiri* no es casual. El *karisiri*, también conocido en los contextos andinos como *pishtako*, *nakaq* o *lik'ichiri*, es una figura de la mitología andina que remonta a la época colonial y que se ha modificado a lo largo del tiempo (Branca, “De fantasma a vecino”). Se trata de un siniestro personaje que provoca el sueño en sus víctimas, generalmente con una campanilla, para sacarle el sebo o la sangre del cuerpo, causando su enfermedad y su muerte. Un ser espectral, tradicionalmente un sacerdote, que vaga por la noche y que provoca el susto en sus víctimas haciéndolas enfermar. Como ha observado Wachtel, entre otros, este personaje estaría vinculado en el imaginario andino con el impacto colonial y con la imposición de una identidad otra, mientras que el robo de la grasa se podría relacionar con las expoliaciones territoriales y culturales que, aún después de la época colonial, siguen vigentes bajo otras dinámicas y a través de jerarquías de poder intrínsecas en la estructura de las sociedades andinas (Rivière; Wachtel; Canessa, “Alteridad y maldad”; Spedding). Esta lectura coincide con la de Churata que describe al *karisiri* como una representación indígena resistente frente a las imposiciones coloniales (Mancosu, “Mito y resistencia”). En *Resurrección de los muertos* (2010), ofrece una descripción detallada de esta figura espectral:

El *Kharisiri*, Duende barbón y frailes francisco, tipología igualmente de la Colonia, creación [...] del indio en la etapa, vigente aún, de la resistencia frente al dominador y sus secuelas mestizas y criollas. Ambula en los tramontanos por haldas solitarias de la montaña, fraile esquelético y barbudo, y al topar viandante aborigen, le sume en sueño cataléptico, durante el cual le extraerá el unto del hígado, determinando ictericia aguda que, presto, cargará con él a la sepultura. (Churata, “Resurrección” 820)

Volviendo a “El Kamili”, entonces, la evocación de la enfermedad del *karisiri*, en el momento del diagnóstico, adquiere un significado específico asociado con la del susto. El robo de elementos vitales, como el alma, la sangre o el sebo, puede causar desequilibrios en la persona que, según la medicina tradicional aymara, hay que volver a compensar (Branca, “Sciamanesimo”). En el ritual descrito en “El Kamili”, la compensación llega a través del sebo del *uturunqu*, necesario para curar el mal del paciente. Es como si el susto y la pérdida de los elementos vitales causaran una descompensación que el *yatiri* tiene que equilibrar: “es cosa sabida que toda



enfermedad proviene de un desequilibrio en las funciones orgánicas, en que actuó la fe mala de los enemigos, en muchas maneras y entre otras, en forma de pensamiento que compromete el encono de la naturaleza" (Churata, "El Kamili" 58).

CURACIÓN Y REAPROPRIACIÓN IDENTITARIA

Efectuado el diagnóstico, el *kamili* da inicio al ritual de sanación, rezando "en voz baja palabras incomprensibles; con genuflexiones repetidas rózame las manos que tengo alargadas sobre la istalla [la mesa ritual] litúrgica. Y finalmente me ordena cerrar los ojos" (Churata, "El Kamili" 56). El narrador parece precipitar en un estatus de trance, de suspensión espacio-temporal, cuando dice: "¿Pasa una hora? No lo sé, estoy bajo el imperio del *yatiri*. Pronto me manda abrir los ojos y me enseña en un pedazo de trapo sucio, lo que ya esperábamos todos: sebo de *uturunqu*" (Churata, "El Kamili" 57).

El *yatiri* realiza una ofrenda a los *achachilas*, los espíritus tutelares de las montañas, y cumple acciones rituales finemente descritas por el protagonista. Se trata del momento de la curación, pasaje crucial de la práctica del que depende la vida o la muerte del paciente:

Luego vendrá una frotación con sapos, culebras, ranas, todo animal que viva pegado al pellejo del suelo, y según sea el mal, con ropa de uso diario y particular del paciente, puesto que es admisible que el mal se albergue en la piel junto al vestido que la roza continuo, pero en cualquier caso la curación cumple solamente el primer periodo si consumada la ceremonia no se echaran los medicales servidos a la corriente del río o al *laykakuy* a fin de que la tierra, paridora y tragadora como es, cargue con el mal y lo filtre. (Churata, "El Kamili" 58)

En el ritual, para que se pueda extraer el hechizo del cuerpo del paciente, es fundamental acudir a animales vivos, como sapos y culebras, estableciendo una analogía relacional entre humanos y no humanos. Además, el *yatiri* procede con la eliminación de la ropa del enfermo, para que la tierra pueda absorber sus dolencias y emplea el sebo del *uturunqu* para concluir el ritual. A este propósito cabe citar las palabras del paciente que, por el alivio de la cura, dice lo siguiente: "¡Cuánta paz metió en nuestros pechos la presencia del sebo de *uturunqu*! A su misteriosa eficacia ha encomendado el *kamili* la curación de mi mal. ¿Pero de donde es el *uturunqu*, o, a fin de cuentas, que es el *uturunqu*? He aquí la pregunta escéptica. Responderé que nadie lo sabe" (Churata, "El Kamili" 57).

Al fin y al cabo no se trata de averiguar realmente la entidad, mítica o no, del *uturunqu*, sino de entregarse, sin rémoras, a los conocimientos del *yatiri* descritos con tonos desprovistos de cualquier tipo de intento exotista (Monasterios). El *kamili* es una figura en grado de mediar entre las fuerzas de los espíritus de la naturaleza y es depositario "de una ciencia esotérica" que remonta, según Churata, a la época prehispánica *tiwanakota* que "tiene base mágica, es decir, religiosa" (Churata, "El Kamili" 58). Es heredero de los *kallawayas* (Girault, "Kallawaya"; Bastien, "Healing"), curanderos del Altiplano, expertos de conocimientos medicinales y de prácticas

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



curativas de indudable valor científico. Según Churata, su labor podría compararse al psicoanálisis, ya que en su curación emplea la interpretación de los sueños o el hipnotismo, al decir: “El kamili, su medicina y su liturgia son siempre religiosos. Pero también es un psicoanalista que sabe servirse del agente exterior para vincularlo a sus experiencias y darnos soluciones sorprendentes” (Churata, “El Kamili” 58). La asociación de la figura chamánica del *kamili* con la del psicoanalista es fundamental, ya que sugiere un diálogo simétrico entre el conocimiento andino y el occidental (Badini). Además, la comparación se carga de tonos políticos reivindicativos del pensamiento indígena comparable al racionalismo científico de tradición occidental. De acuerdo con Monasterios, “la efectividad científica del ritual curativo lleva a Churata a postular que antes de menospreciar la dimensión mágico-religiosa de la medicina *kallawaya*, habría que entenderla como síntoma de vitalidad cultural tanto cara a la conquista y la colonización, como a la bancarrota de la secularización” (Monasterios 181). Dichas prácticas culturales y médicas, afirma Churata, “tienen base mágica, es decir religiosa” comunes a todos los pueblos, pero que en América han tenido la fuerza de sobrevivir al impacto colonial que ha descalificado “nuestra fenomenología” etiquetándola como una forma de superstición (Churata, “El Kamili” 59).

Después del relato de la sanación del protagonista, que cierra la sesión chamánica de curación, el autor cede espacio a reflexiones de carácter más amplio, que abarcan una dimensión social nacional e incluso continental. La experiencia de la enfermedad del protagonista, y su reafirmada vitalidad, funciona como metáfora de la resistencia activa de la parte social y cultural indígena.

Este discurso se inserta en un contexto histórico-social, el de la periférica Puno de los finales de los años 20, profundamente marcado por las jerarquías de poder arrastradas desde la colonia. En efecto, el fin del colonialismo no determinó la anulación de la “colonialidad del poder” (Quijano).²³ A este respecto Churata escribe:

Desde los días de la colonia el Perú (o Pirú, como dice todavía Aweranqa) ha desenvuelto su vida a espaldas del indio, sin dar precio a las enseñanzas que de su vieja y madurada civilización podíamos recibir. (Las demás naciones del Continente tampoco pueden, por desgracia, afirmar lo contrario). Entiendo que después de los jesuitas ninguna institución vio

²³ La categoría de “colonialidad” ha sido propuesta por Aníbal Quijano por primera vez en la revista *Perú Indígena* (1992) (Branca, “Colonialità” 86). Si el colonialismo entendido como dominación directa socio-política sobre las colonias puede considerarse concluido, la “colonialidad” perdura tras la formación de los Estados-nación. Este concepto se utiliza para describir, entonces, las jerarquías epistémicas, raciales, étnicas, de género y sexualidad aún existentes. En los años 90, la red interdisciplinaria modernidad/colonialidad de estudiosos latinoamericanos como Ramón Grosfoguel, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Walter Mignolo y el mismo Aníbal Quijano, recogiendo la herencia de pensadores como Marx, Foucault, Gramsci, Fanon y Césaire, elaboran nuevas categorías analíticas y teóricas como la “colonialidad del poder” (Quijano), la “colonialidad del saber” (Lander) y la “colonialidad del ser” (Mignolo), ejes teóricos de los llamados “estudios decoloniales”. Para una aplicación de la teoría decolonial a la obra de Churata véase el estudio de Moraña *Churata postcolonial* (Moraña).



en el conjunto étnico de América, su naturaleza y virtudes, elementos capaces de conducir pródromos de originalidad. (Churata, "El Kamili" 59)

La experiencia de sanación de la enfermedad que aflige al protagonista sirve para sugerir una visión post-dualista que desestabilice las dicotomías que oponen la modernidad a la tradición, el centralismo al descentralismo, la civilización a la barbarie, el racionalismo al pensamiento mágico.²⁴ La medicina tradicional, la presencia de los *yatiris*, tan enraizada en el territorio andino, son síntomas de la resistencia activa de la cultura indígena.²⁵ Además, la colonización no sólo no consiguió erradicar las visiones del mundo indígena y su religiosidad, sino que dio lugar a "una adorable confusión, pues el indio ya no supo llamar sus cosas con palabra vernácula, pero siempre las concibió con ánimo panteísta" (Churata, "El Kamili" 60). La situación colonial, entonces, dio origen a un espacio andino heterogéneo y yuxtapuesto. Según el autor, muestra de este proceso sincrético es la supervivencia del animismo andino y del culto de los difuntos (Badini; Mamani, Mancosu, "Los muertos"). Su persistencia afirma la ineficacia de la homogenización cultural colonial cuyos resultados, dice Churata, fueron vanos ya que "el indio seguirá fiel a los reclamos de la tierra. Es así que, sin percibir la hondura del hecho, el conversor acabará convertido" (Churata, *El pez de oro* 160). A través de la literatura, Churata sugiere la necesidad de relativizar el dualismo del naturalismo moderno y de mostrar la vitalidad del animismo andino. La división entre sociedades supuestamente salvajes y civiles debe ser superada (Hernando Marsal, "¿No oyes hablar a los perros?"; Mancosu, "Repensar lo humano"). Lo muestra la experiencia del protagonista que consigue curarse gracias al ritual del *yatiri* y alcanzar, además, justo a través del diálogo con el especialista ritual, un cambio de visión en acorde con el animismo andino.

Tú eres un "hereje", me decía tata Ulogio, porque me vio vivir, sin ceremonias, sin amor a los animales; él, sacerdote de hombres que adoran al animal casero, que lo tratan con pulcra humanidad, tenía que ver cuán diversa era mi actitud con el animalito de Dios... ¡Hoy ya no, tata Ulogio, por fortuna! (Churata, "El Kamili" 60)

A través de la afirmación "Hoy ya no, tata Ulogio", el narrador insiste en su cambio de perspectiva (Monasterios). Su participación al ritual y la cura del *yatiri* no sólo le han permitido la sanación del susto, sino también el descubrimiento de los mecanismos internos de la visión de la realidad aymara. Después de su vivencia, la comprende y es parte de ella. Es como si se reapropiara de su identidad indígena y pudiese, por fin, concebir el mundo en términos de animismo. De este modo, la voz del narrador, que se yuxtapone a la del autor, se distancia de forma radical del narrador indigenista clásico que no participa al universo referencial que describe. Su

²⁴ "A estas alturas", añade el autor, "se constata todavía que conquista y coloniaje, en la entraña de América, el Ande y la Altipampa, fueron más que accidentes políticos" (Churata, "El Kamili" 60).

²⁵ En palabras del autor: "La presencia, aún, entre nosotros del pako o el *yatiri* es una ardorosa manifestación de vitalidad psíquica que no ha podido extirpar el predominio de otras razas y otras culturas" (Churata, "El Kamili" 59).



sagaz ironía, en abierto desafío al etnocentrismo, pone fin al relato al decir “sería curioso imaginar al profesor de la Sorbona con la inocente y jugosa mentalidad de Tata Ulogio” (Churata, “El Kamili” 61).

CONCLUSIONES: EL COLONIALISMO COMO SUSTO Y LA ENFERMEDAD DEL SER SOCIAL

La descripción del ritual de curación en “El Kamili”, en cuanto expresión de una práctica cultural vivida, se aleja de los retratos estereotipados de cierta tradición literaria indigenista. Además, sugiere la importancia de considerar la enfermedad del susto desde una perspectiva cultural, en contra corriente de las investigaciones de corte biológico y psiquiátrico vigentes en la época. La descripción de la dolencia del protagonista no se arresta a un nivel individual, sino que desemboca en un discurso colectivo y en una denuncia de la imposición colonial. Desde un punto de vista analítico, se puede establecer una relación entre la práctica ritual de curación y el discurso de reivindicación sociopolítico de corte decolonial. Así como la persona puede perder su alma, padeciendo una debilitación de su ser, también el cuerpo social puede sufrir la huida de su *ajayu*, de su identidad colectiva, a raíz del impacto del colonialismo (Burman).

El *ajayu*, concepto central en la obra de Churata, no sólo se concibe como semilla de germinación, como gen que garantiza la permanencia vital (Mamani; Usandiza, “Ejes chamánicos”; Monasterios), sino también como “alma colectiva americana” a la que se atribuye una dimensión comunitaria, viva y combatiente, no cristalizada en un tiempo pasado. Es el mismo Churata que, en *El pez de oro*, sugiere la interpretación en términos vitales de un cuerpo social enfermo que ha perdido su yo, su alma. La imposición colonial ha determinado un susto, causa de su descompensación y desorientación identitaria colectiva. Las ideologías basadas en la homogeneidad cultural, de raigambre colonial, son causas de la enfermedad del cuerpo social. De este modo lo explica el autor:

Y es preciso que la voz india adquiera vigencia porque haya llegado la decisión fatal de su victoria sobre los elementos negativos que la soterraron. A poco que estos fenómenos sean estudiados en planos vitales y la crítica literaria pueda servirse del testimonio objetivo del alma humana, se establecerá ley por la cual todo injerto de la *ahayu*, (alma colectiva) supone, en período cíclico la expulsión de los factores que determinaron su inhibición: Los signos de este, no para todos sorprendente, fenómeno, incuban en los primeros años de la Conquista. (Churata, *El pez de oro* 158)

“El Kamili” representa sólo el inicio de un discurso que el autor retomará no sólo en *El pez de oro*, sino también en *Khirkhilas de la sirena*, en donde será central la idea de la imposición colonial como causa de una desidentificación que deviene enfermedad social (Mancosu, “Introducción”). La narración de la enfermedad es camino de indagación identitaria. El yo americano, gracias a la literatura como antídoto vital,



percibe su haber sido y su ser. La pérdida de su *ajayu* es sólo transitoria, su regreso en la contemporaneidad y su reapropiación está en constante devenir. La recuperación del alma colectiva permite la vitalidad del legado indígena indispensable para la curación de la identidad social.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Catherine J. "Body and Soul in Quechua Thought." *Journal of Latin American Lore*, vol. 8, no. 2, 1982, pp. 179–96.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. *The Metamorphosis of Heads: Textual Struggles, Education and Land in the Andes*. Pittsburgh University Press, 2006.
- Badini, Riccardo. "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata." *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*, edición de Riccardo Badini, Asamblea Nacional de Rectores, 2010, pp. 23–38.
- Bastien, Joseph W. *Mountain of the Condor. Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Waveland Press, 1985.
- . *Healing in the Andes: Kallawayá Herbalists and Their Medicinal Practices*. University of Utah Press, 1987.
- Bolton, Ralph. "Susto, hostilidad e hipoglucemia." *Susto, coca y los efectos de la altura en la cultura andina. Estudios en la antropología de la salud y en la antropología psicológica*, editado por Ralph Bolton, Editorial Horizonte, 2013, pp. 25–54.
- Bosshard, Marco Thomas. "Mito y mónada: La cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, 2007, pp. 515–39.
- Branca, Domenico. "Colonialità, modernità e identità sociali in alcune categorie di Quijano e Dussel." *Visioni LatinoAmericane*, vol. 10, 2014, pp. 84–101.
- . *Identidad aymara en el Perú. Nación, vivencia y narración*. Editorial Horizonte, 2017.
- . "De fantasma a vecino. El *kharisiri* y la noción de humanidad en los Andes aymara peruanos." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 13, no. 2, 2018, pp. 275–95.
- . "Le conseguenze della 'razza': La costruzione dell'immaginario andino in Perù." *Palaver*, vol. 8, no. 2, 2019, pp. 5–22.
- . "Sciamanismo andino e le componenti animiche aymara." *Il cosmo sciamanico. Ontologie indigene fra Asia e Americhe*, editado por Stefano Beggiora, Franco Angeli, 2019, pp. 267–84.
- Burman, Anders. *Descolonización aymara. Ritualidad y política (2006-2010)*. Plural Editores, 2011.
- Calsín Anco, René. *Churata profeta del Ande*. Biblioteca Popular Transparencia. 1999.



Canessa, Andrew. "Alteridad y maldad en los Andes meridionales: El caso del kharisiri." *Entidades malélicas y conceptos del mal en las religiones latinoamericanas*, editado por Iris Gareis, Shaker Verlag, 2008, pp. 101–18.

---. *Intimate Indigeneities. Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life*. Duke University Press, 2012.

Carter, William. "Secular Reinforcement in Aymara Death Ritual." *American Anthropologist*, vol. 70, no. 2, 1968, pp. 238–63.

Churata, Gamaliel [El Hombre de la Calle]. "Actividad cultural: La editorial 'Juventud'." *La Nación*, 12 de abril de 1955.

---. "El indio y sus hombres. Fastos históricos." *La Nación*, 2 de agosto de 1955.

---. "Cosas de América. La Paz una ciudad hispano-aymara." *La Nación*, 15 de agosto de 1955.

---. *Antología y valoración*. Instituto Puneño de Cultura, 1971.

---. "Conferencia en la Universidad Federico Villarreal." *Motivaciones del escritor. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*, editado por Godofredo Morote Gamboa, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1988, pp. 59–67.

---. *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*. Edición de Riccardo Badini, ANR, 2010.

---. *El pez de oro. Retablos del Laykakhuy*. Edición de Helena Usandizaga, Cátedra, 2012.

---. "El Kamili." *El gamonal y otros relatos*, edición de Wilmer Kutipa Luque, Editorial Korekhenke, 2013 [1928], pp. 55–62.

---. *Khirkhilas de la sirena*. Edición de Paola Mancosu, Plural Editores, 2017.

Crandon-Malamud, Libbet. *From the Fat of Our Soul. Social Change, Political Process, and Medical Pluralism in Bolivia*. University of California Press, 1991.

Cornejo-Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. CEP, 1989.

de la Cadena, Marisol. "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?" *Saberes periféricos: Ensayos sobre la antropología en América Latina*, editado por Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval, Instituto de Estudios Peruanos / Institut Français d'Études Andines, 2007, pp. 107–52.

Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu, 2012.

Di Benedetto, Matías. "Las narraciones germinales de *El pez de oro* de Gamaliel Churata." *Mitologías Hoy*, vol. 21, no. 1, 2020, pp. 193–208.

Fabietti, Ugo. *L'identità etnica: Storia e critica di un concetto equivoco*. Carocci, 2013.

Fernández Juárez, Gerardo. "Ajayu, animu, kuraji. La enfermedad del 'susto' en el Altiplano de Bolivia." *Salud e interculturalidad en América Latina: Perspectivas antropológicas*, editado por Gerardo Fernández Juárez, Abya-Yala, 2004, pp. 279–303.



---. *Yatiris y ch'amakanis del Altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*. Abya-Yala, 2004.

Girault, Louis. *Kallawayá. Guérisseurs itinérants des Andes*. Éditions de l'ORSTOM, 1984.

---. *Rituales en las regiones Andinas de Bolivia y Perú*. Escuela Profesional Don Bosco, 1988.

Gonzales Fernández, Guissela. *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.

Hernando Marsal, Meritxell. "El proyecto literario de Gamaliel Churata: Del paradigma antropológico a la reciprocidad." *Letral*, vol. 9, 2012, pp. 20–34.

---. "Perspectivas trans-históricas del duelo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata." Preparado para presentar en el Congreso 2013 de La Asociación de Estudios Latinoamericanos, DC, del 29 de Mayo al 1 de Junio de 2013, 2013, pp. 1–19.

---. "La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata." *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, editado por José Carlos Rovira Soler y Eva María Valero Juan, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 301–10.

---. "¿No oyes hablar a los perros? La razón musical y las lenguas de la naturaleza en *El pez de oro* de Gamaliel Churata." *América Crítica*, vol. 2, no. 1, pp. 25–37, 2018.

Lander, Edgardo (ed.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, 2000.

Mamani Macedo, Mauro. "Ahayu-watan: Una categoría andina para explicar nuestra cultura." *Caracol*, vol. 9, 2015, pp. 92–127.

Mancosu, Paola. "El ahayu americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata." *Casa de las Américas*, vol. 288, 2017, pp. 38–51.

---. "Introducción." *Khirkhilas de La Sirena*, edición de Paola Mancosu, Plural Editores, 2017, pp. 15–112.

---. "Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata." *Centroamericana*, vol. 28, no. 1, 2018, pp. 105–29.

---. "Mito y resistencia en la obra de Gamaliel Churata." *Mitologías Hoy*, vol. 19, no. 1, 2019, pp. 51–62.

---. "El 'Castellano de Indias' en *Khirkhilas de la sirena* de Gamaliel Churata: Aspectos léxico-semánticos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XLV, no. 90, 2019, pp. 175–192.

---. "'Los muertos no mueren ni se van'." *Mitologías Hoy*, vol. 21, no. 1, 2020, pp. 85–98.

---. "Repensar lo humano. Aproximaciones post-dualistas a la obra de Gamaliel Churata." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 97, no. 8, pp. 859–870, 2020.

Méndez, Cecilia. "De indio a serrano: Nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)." *Histórica*, vol. XXXV, no. 1, 2011, pp. 53–102.



Mesclier, Evelyne. "De la complementariedad a la voluntad de «aplanar los Andes»: Representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 30, no. 1, 2001, pp. 541–62.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Gedisa.

Monasterios, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Universidad Nacional del Altiplano, 2015.

Monaña, Mabel. 2015. *Churata postcolonial*. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2015.

Orlove, Benjamin S. "Putting Race in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography." *Social Research*, vol. 60, no. 2, 1993, pp. 301–36.

Paredes, Manuel Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares en Bolivia*. Arno Hermanos / Libreros Editores, 1920.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, CLACSO, 2000.

Rénique, José Luis. *La batalla por Puno: Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*. La Siniestra, 2016.

Rivière, Gilles. "Lik'ichiri y kharisiri. A propósito de las representaciones del «otro» en la sociedad aymara." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 20, no. 1, 1991, pp. 23–40.

Rubel, A. "El susto en hispanoamérica." *América Indígena*, vol. XXXVII, no. 1, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 69–90.

Rubel, A., et al. *Susto, a Folk Illness*. University of California Press, 1984.

Spedding, Alison. "De kharisiris y kharsutas: Epidemiología de la enfermedad de kharisiri." *Textos Antropológicos*, vol. 15, no. 1, 2005, pp. 145–79.

Stolcke, Verena. "Los mestizos no nacen, se hacen." *Identidades ambivalentes en América Latina (siglos XVI–XXI)*, editado por Verena Stolcke y Alexandre Coello de la Rosa, Ediciones Bellaterra, 2008, pp. 14–51.

Usandizaga, Helena. "Cosmovisión y conocimiento andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata." *Revista Andina*, vol. 40, 2005, pp. 237–59.

---. "Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata." *La palabra recuperada: Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, editado por Helena Usandizaga, Iberoamericana, 2006, pp. 145–80.

---. "Introducción." *El pez de oro*, edición de Helena Usandizaga, Cátedra, 2012, pp. 11–117.

---. "Ejes chamánicos transandinos. Una lectura de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, no. 253, 2015, pp. 1015–32.

Vilchis Cedillo, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. Nuestra América, 2008.



Wachtel, Nathan. *Dioses y vampiros. Regreso a Chipaya*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.

Paola Mancosu es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (España) y, actualmente, es investigadora en Lengua y Traducción Española en la Universidad de Milán (Italia). Sus principales áreas de investigación se centran en los estudios andinos, con particular atención al área peruana, y en los estudios culturales y post-coloniales. Ha participado en diferentes congresos internacionales y escrito diversos artículos en revistas como *Casa de las Américas*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y *Bulletin Hispanic Studies*. Entre sus libros más recientes, se hallan *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI-XVII)* (Editum, Murcia, 2014) y la edición crítica de la obra poética *Khirkhilas de la sirena* escrita por Gamaliel Churata (Plural Editores, La Paz, 2017).

paola.mancosu@unimi.it



El verbo afectar: afectos y discreción en El verbo J de Claudia Hernández

por Emanuela Jossa

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es proponer un análisis de la segunda novela de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, *El verbo J*, publicada en 2018. En un primer momento se reconstruye la trayectoria estética de la autora, el cambio de unas modalidades discursivas y la permanencia de unos temas en el paso de la narrativa breve a la novela. Luego se procede con el análisis textual de *El verbo J*, que tematiza la vulnerabilidad de un migrante queer entre El Salvador, México y Estados Unidos. La constante exposición del cuerpo de la protagonista, la densidad de los afectos puestos en escena habilitan también una aproximación al texto basada en el estudio de los afectos que investiga la articulación entre afectividad, narración y agencia política. Finalmente se discute la hipótesis de que en *El verbo J* el enlace entre la estética, los afectos y la política es constituido justamente por el cuerpo de la protagonista siempre 'afectado', participio polisémico del verbo afectar, aquí empleado en sus distintas acepciones (dañado, perjudicado; doliente, enfermo, afligido; disimulado, rebuscado).



ABSTRACT: This work aims to analyze the second novel by the Salvadorian writer Claudia Hernández, *El verbo J*, published in 2018. We will start by introducing the author's literary journey and aesthetics, focusing on her shift of discursive modes and on the persistence of some of her topics in the transition from the short story to the novel form. We will therefore produce a textual analysis of *El verbo J*, which focuses on the vulnerability of a queer migrant between El Salvador, Mexico and the United States. The constant vulnerability of the protagonist's body, as well as the density of emotions represented in the novel, allow for an approach based on affect theory, focusing on the articulation of affect, narration, and agency. Finally, we will suggest that the connection between aesthetics, affects and politics lies precisely in the protagonist's body, which is constantly 'affected', past participle of the verb 'to affect' in its polysemic richness (wounded, ruined, suffering, sick, ambiguous, artificial...).

PALABRAS CLAVE: Claudia Hernández; *El verbo J*; afectos; Sida; migración; literatura de El Salvador

KEY WORDS: Claudia Hernández; *El verbo J*; affect; AIDS; migration; Salvadorian literature

Tengo cicatrices de risas en la espalda
(Lemebel, "Manifiesto")

DISCRECIÓN

Desde sus primeros cuentos, publicados en la primera década de los años 2000, hasta su última novela publicada en 2018,²⁶ Claudia Hernández ha experimentado diferentes formas de escritura, proponiendo nuevas prácticas de géneros y modos literarios codificados, como lo fantástico, el realismo urbano, la novela testimonial. Su obra se inserta en el ámbito de la literatura centroamericana con un estilo propio y desde una posición que en la narrativa breve apunta a la incomodidad. En las novelas, en cambio, Claudia Hernández utiliza una modalidad que defino 'discretamente disruptiva'. La discreción, en el Diccionario de la Real Academia, es el "don de expresarse con agudeza, ingenio y oportunidad" y también "sensatez para formar juicio y tacto para hablar u obrar". En sus novelas, de manera contenida, nunca categórica ni explícita, la

²⁶ Sus colecciones de cuentos (*Otras ciudades*, 2001, *Mediodía de frontera*, 2002, *Olvida Uno*, 2005, *De fronteras*, 2007, *Causas Naturales*, 2013) han sido publicadas por editoriales centroamericanas, mientras las novelas, *Roza tumba quema* y *El verbo J* (objeto del presente estudio) se publicaron en España (Sexto piso) y en Colombia (Laguna libros) respectivamente en 2017 y 2018. En 2019 la editorial chilena La pollera reeditó *El verbo J*.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



escritora salvadoreña ofrece una mirada crítica sobre el pasado reciente y el presente de El Salvador, antes devastado por la guerra, luego aquejado socialmente y culturalmente por el liberalismo y la globalización, por la falta de memoria histórica y por relaciones sociales esclerotizadas. Tanto lo fantástico (que caracteriza parte de su narrativa breve) como la multiplicación de la instancia de la enunciación (determinante en sus novelas) ofrecen una perspectiva innovadora y desafiante. Al tematizar elementos claves de la crisis política y social del Istmo, es decir la violencia, la migración y la memoria irresuelta de las guerras (Salvador 1980-1992, Guatemala 1969-1996), tópicos compartidos con otros escritores, Claudia Hernández cuestiona tanto el desencanto de mucha literatura centroamericana contemporánea como el binarismo de unas perspectivas históricas.

En su narrativa breve, la violencia del presente y del pasado está dramáticamente representada y adquiere la forma de cadáveres y cuerpos mutilados, se expresa a través de suicidios, abandonos, soledades. Sin embargo, desde su posición marginalizada, cargando traumas, violencia, estigmatización, la mayoría de los personajes de Claudia Hernández lidia con terquedad y desafía la insensatez de un sistema de relaciones con disparates a veces aún más absurdos. Ante un estado que no cuida de sus ciudadanos, los personajes inventan soluciones hiperbólicas si encuentran cadáveres desconocidos en su casa ("Hechos de un buen ciudadano I y II"), si la ciudad está cubierta de caca ("Lluvia de trópico"). Ante la pobreza, los migrantes conciben medidas inverosímiles si un cuarto miserable está lleno de cucarachas ("Trampa para cucarachas #17"), si sufren la soledad ("La mía era una puerta fácil de abrir").

En estos textos, los afectos, la imaginación, los deseos configuran una insólita capacidad de acción que, aunque solamente a veces consigue resultados concretos, siempre implica una desviación de la norma, una mirada descentrada, una abertura al cambio. Por consiguiente, de forma no inmediata, el lector sufre un extrañamiento que sacude los hábitos pre-establecidos del pensamiento, cuestiona las conductas esclerotizadas, vuelve disputable lo que se considera obvio. Esta modificación de la perspectiva desde la que se advierte y considera la realidad no implica una positividad ingenua en absoluto: de hecho, en las narraciones de la escritora salvadoreña hay muchas frustraciones, pérdidas sin remedio, escenas de violencia desmedida. El contenido propositivo consiste en la momentánea suspensión de la obviedad e inevitabilidad del mal. Sus cuentos (y de forma más sutil también sus novelas) desenmascaran los criterios de definición de lo normal y lo extraordinario y muestran cómo, a partir de una determinación binaria y disciplinada, se asumen como obvias e inevitables situaciones que no deberían serlo. El efecto de este discurso normalizador es la anestesia del potencial antagonista, la parálisis de los movimientos de transformación y hasta del poder antagónico de la imaginación.

En "Manual del hijo muerto", el relato que cierra la colección *De fronteras*, se encuentran las instrucciones para recomponer el cadáver despedazado de un hijo asesinado. El hecho mismo de que haya un manual para reconstruir el cuerpo de un muchacho que unos días antes "salió completo de la casa" vuelve cotidiano un hecho



absurdo, banalizándolo. A la vez, implica un acto de deconstrucción de la noción misma de normalidad y atrocidad.²⁷ El cínico pragmatismo del “Manual del hijo muerto” o la figura impasible del protagonista de “Hechos de un buen ciudadano I” y “Hechos de un buen ciudadano II” por cierto no apelan a la empatía, pero funcionan como hiperbólico diagnóstico de una situación aterradora. Sacuden al lector obligándolo por ende a preguntarse sobre las causas (omitidas adrede en los cuentos) de tantas muertes.

A partir de esta lectura de los cuentos,²⁸ en diálogo con las categorías interpretativas de cinismo y desencanto propuestas por Beatriz Cortes (2010) para configurar la literatura centroamericana de la posguerra, considero disconforme la propuesta estética de Claudia Hernández. En mi análisis, entre los componentes que aglutinan su narrativa se encuentra la necesidad ética de construir nuevas interconexiones que contrasten la negatividad de todo tipo de relaciones de poder.

Refuerza mi hipótesis la recurrencia, en sus relatos, de la representación de procesos, de metamorfosis, de acontecimientos que desvían un camino supuestamente ya determinado, así como la descripción de rápidas sucesiones de relaciones causa/efecto. Los sujetos son trazados en su devenir, los eventos en su destructividad pero a la vez en su potencialidad de ser superados y asumidos. Es cierto: en muchos cuentos el devenir está estancado, la potencialidad transformadora disminuye o desaparece. Pero siempre se insinúa la posibilidad de una subjetividad ética y nómada que cuestiona el sistema que produce el dolor y que, como señala Rosi Braidotti, transforma la carga negativa de la realidad y “restituisce il movimento all’emozione e l’azione all’attivismo, portando con sé cambiamenti, processi e divenire” (posición 1887).

La estética ahora delineada implica la relevancia de la representación narrativa de los afectos y de los cuerpos en su materialidad. En mis estudios sobre la narrativa breve de Claudia Hernández, ya he mostrado que la precariedad y la vulnerabilidad de los cuerpos expresan las relaciones de fuerza que los atraviesan, señalan un mecanismo incesante que los plasma y los determina con una violencia circulante, múltiple, feroz. Son cuerpos *afectados*. Y es justamente de la *afección* de estos cuerpos que emana la capacidad de transformación, la posibilidad de resistencia y de

²⁷ “Claudia Hernández presenta un desarrollo de la propuesta de Julio Cortázar, que en los años Sesenta, con su *Manual de Instrucciones* (la primera parte de *Historias de cronopios y de famas*) intenta rescatar los objetos y las relaciones cotidianas de su condición estereotipada y cristalizada en la banalidad, justo a través de la deconstrucción de la noción de normalidad. De hecho, si generalmente los manuales prescriben las reglas a observar para respetar las normas, los manuales de Julio Cortázar y Claudia Hernández sí que proporcionan instrucciones para una conducta adecuada frente a hechos banales o extraordinarios, pero a partir de la subversión de la rutina y de la transgresión de la norma. Existe sin embargo una diferencia substancial: mientras el objetivo del escritor argentino es la subversión de la vida burguesa y de la odiada Costumbre –contra la banalización de la vida cotidiana–, el objetivo de la escritora salvadoreña es la denuncia de la violencia –contra la banalización del mal–” (Jossa, “Cuerpos” 20).

²⁸ Para un análisis profundizado de los cuentos mencionados, ver: Ortiz Wallner, “Claudia Hernández” y Jossa, “Cuerpos”.



construcción de un espacio de reciprocidad diferente. Los personajes de Claudia Hernández son cuerpos afectados que se niegan a repetir el papel de víctimas. En "Nadia" y en "Molestias de tener un rinoceronte" los protagonistas sufren una amputación, pero transforman sus cuerpos mutilados en cuerpos subversivos. En el primer cuento, un rinoceronte, presencia fantástica que nace de la minoración, sustituye el brazo ausente del protagonista. En los cuentos "Nadia"²⁹ un perro arranca la mano a una mujer y su cuerpo mutilado se enfrenta con el cinismo de colegas, transeúntes, un posible novio. Cada personaje ejerce su poder para estigmatizar y explotar a la mujer. Cuando finalmente le devuelven la mano, Nadia la rechaza, transformando su falta en una posibilidad de reinventarse como sujeto. Entonces, los personajes de los dos cuentos no son "individuos que sufren de impotencia" (Cortez 303) sino subjetividades afectadas y en devenir, que (re)accionan ante hechos brutales. La escritora rechaza la vinculación entre minoración y desempoderamiento y, de una manera radicalmente disconforme, cuestiona el binarismo de unas categorías, en este caso actividad/pasividad, relacionadas con el sufrimiento. Esto no quiere decir que los afectos necesariamente impliquen prácticas disruptivas, sino que su representación en estos cuentos, asociada al extrañamiento, al humorismo o a lo fantástico, sugiere el cuestionamiento de la dicotomía víctima/agencia (Macón, "Género" 173-180). Además, la conformidad con los cuerpos lisiados indicaría metafóricamente el rechazo de prácticas que, siguiendo a Berlant, quieren borrar el sufrimiento sin hacer "nada por alterar las estructuras hegemónicas de la normatividad y del duelo" ("Corazón" 58).

AFECTAR

A pesar de la continuidad de su planteamiento, no obstante la coherencia de un proyecto estético y luego político, en el paso de la narrativa breve a las novelas *Roza tumba quema* y *El verbo J* destacan disimilitudes relevantes. Por supuesto, las diferencias se deben al cambio de género literario y a la distancia temporal entre las primeras obras y las novelas, pero también se remontan justamente a la intensidad de los afectos representados y a su estar geográfica e históricamente situadas. Utilizando la distinción propuesta por Teresa Brennan (128-131), se podría afirmar que en los cuentos se representan afectos caracterizados por el discernimiento y la calma, mientras que en las novelas hay emociones intensas e penetrantes. De hecho, en las novelas desaparecen el humorismo y el cinismo que caracterizaban algunos cuentos, mientras permanecen unas subjetividades en devenir, expuestas a los afectos y agentes de los mismos, en una circulación continua. Quiero averiguar si el cuestionamiento de las normas sociales, la refutación del dominio heteropatriarcal en la familia y del poder biopolítico en las instituciones, que antes se debían a las infracciones de lo fantástico, pueden ahora realizarse a través de la presentación de

²⁹ En *Otras ciudades* hay seis cuentos titulados "Nadia".



una densidad de afectos. Una vez más: no quiero decir que los afectos sean por sí mismos emancipadores, sino que su narrativización y su recepción pueden suscitar una potencialidad crítica. Además, no considero unos afectos inherentemente transformadores o conservadores, positivos o negativos, sino califico todos los afectos siempre ambivalentes en su secuela. En el caso de *El verbo J*, es necesario investigar la función y las consecuencias de afectos considerados 'buenos', al lado de la reiterada presencia de la vergüenza, un afecto juzgado feo y políticamente ineficaz. ¿Puede la vergüenza tener una potencialidad *discretamente disruptiva*?

En *El verbo J* se cuenta la historia de un personaje que desde la infancia está inconforme con el género que le ha sido asignado al nacer. Su cuerpo vulnerable está expuesto al rechazo, la explotación, la violencia. Es otro cuerpo *afectado*, adjetivo polisémico que enuncia las distintas acepciones del verbo "afectar": dañado, perjudicado; doliente, enfermo, afligido; disimulado, rebuscado. Por este motivo, para encabezar el presente estudio he modificado el título de la novela en "El verbo afectar", subrayando desde el inicio el *movimiento*, la *acción* implicadas en el verbo tanto en su forma activa "afectar", como en su forma pasiva, "ser afectado". En la novela la afección –como movimiento hacia, sobre, entre– es un proceso constante, que enfatiza la importancia de los cuerpos e implica la transformación incesante de las subjetividades involucradas. A la vez, el título no circunscribe rigurosamente el ámbito de mi interés a los afectos, sino lo amplía. El verbo tiene una amplitud semántica muy sugerente: el diccionario de la Real Academia presenta doce entradas y muchas, de modo diferente, se ajustan a mi lectura del texto y la van a guiar.

AFECTAR 3. TR. DICHO DE UNA COSA: HACER IMPRESIÓN EN ALGUIEN, CAUSANDO EN ÉL ALGUNA SENSACIÓN

La tensión emotiva es el germen de cada acción de la novela. Todos los gestos vienen de un afecto, a su vez desencadenado por eventos negativos destacados: actos de violencia, muertes, abandonos, abusos sexuales. La precariedad encarnada en los cuerpos, ya narrativizada en los cuentos, se vuelve aquí el principio de una dinámica de afectos que pertenecen a un tiempo histórico compartido que se quiere cuestionar o contar desde una perspectiva diferente. Aunque no aparezcan fechas, es posible deducir que las vicisitudes de *El verbo J* ocurren en un arco temporal que va de los últimos años sesenta al principio de los años 2000, gracias a unos detalles que permiten ubicar temporalmente y espacialmente la acción: el lugar de nacimiento de la protagonista es El Salvador, considerando que los personajes que migran hacia Estados Unidos se mueven rumbo al norte, en bus, pasan por Guatemala ("Soporté el paso por Guatemala", 274), luego cruzan el río para llegar a México. Por otra parte, la infancia de la protagonista se desarrolla en los años setenta y ochenta, siendo la niña reclutada por los militares a los trece años, y poco después empiezan a llegar los guerrilleros a su barrio para entregar comida y hacer propaganda política. Si por un lado el entorno político y social condiciona las respuestas afectivas, por el otro estas

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



respuestas pueden refutar y hasta modificar, desde abajo, desde la condición marginalizada de los protagonistas, los planteamientos hegemónicos que implican subordinación, marginación, explotación. Se plantea así una lucha en contra de la resignación y el sometimiento, como en la precedente novela *Roza tumba quema*: con terquedad los personajes tratan de modificar una situación dolorosa, se comprometen a transformar la negatividad de su condición.³⁰

En *El verbo J* pueden distinguirse dos núcleos temáticos: la migración de una joven salvadoreña queer hacia el norte; el sida, contraído en los Estados Unidos. De esa forma, la novela integra y renueva el amplio corpus de narraciones hispanoamericanas dedicadas al exilio y a la enfermedad, dos vertientes que en el caso del sida coinciden. Como ha mostrado Lina Meruane en *Viajes virales*, el exilio es uno de los ejes que fundamenta tanto la realidad como el imaginario relacionado con el HIV/sida. El virus se desplazó rápidamente a través de los continentes y los sujetos queer latinoamericanos que antes habían abandonado a menudo su tierra natal, moviéndose hacia Europa o Estados Unidos, tuvieron que re-orientarse hacia el regreso. Muchos de los que habían huido de su país, marcados por el estigma de la homosexualidad, una vez detectado el síndrome, se enfrentaron con la desaparición de espacios posibles para la comunidad y para la vida misma. Decidieron volver y tuvieron que lidiar y negociar con sus orígenes, con su familia, con su sociedad y con el mismo imaginario nacional que los había echado. De esa forma, los seropositivos expatriados configuraron una forma nueva de exiliados: sujetos patológicos, condenados, temibles e indeseables, existencias errantes y frágiles, al borde del abismo entre la necesidad de quedarse y el deseo de volver, entre rechazo y reconciliación.

Pero la difusión del síndrome fortaleció la estigmatización de los homosexuales, todavía muy radicada en América Latina en los años ochenta. En muchos países, el miedo al contagio generó no solamente la reprobación de comportamientos considerados indecentes, sino la criminalización de los homosexuales, sobre todo a través de medios cómplices en la campaña de desinformación discriminatoria. Un hecho que no debe sorprender si pensamos que, como señala Pablo Rojas para el caso de Costa Rica, tan solo en 1971 "se derogó la ilegalidad de la 'conducta homosexual' y hasta 2002 se eliminó del Código penal toda referencia a la sodomía" (77). En su viaje viral, de vuelta a El Salvador, la protagonista de *El verbo J* tiene que enfrentarse también con la eventualidad probable de despertar sentimientos negativos.

AFECTAR. 2. TR. FINGIR

Claudia Hernández retoma unos recursos estilísticos y temáticos ya utilizados en *Roza tumba quema*: el discurso indirecto libre, la focalización múltiple, la preminencia de diálogos y la carencia de descripciones, el anonimato de los personajes, la

³⁰ Sobre la novela ver Jossa, "La mujer" y Ortiz Wallner, "Guerra".



preponderancia de figuras femeninas con actitudes positivas, la relegación en segundo plano de lo masculino, la persuasiva afirmación de la ética del cuidado y del trabajo.

La novela está integrada por ocho capítulos titulados con los pronombres personales casi en su orden consueto: Yo, Tú, Él. El entramado de los eventos es muy denso y en este trabajo se prescinde necesariamente de una síntesis detallada de los hechos. En el primer capítulo, el yo corresponde a la primera persona de la protagonista que cuenta su infancia, utilizando a menudo el discurso indirecto libre. Se refiere a sí misma usando el género femenino (“yo no estaba enterada”, 91), mientras los demás se refieren a ella en masculino a lo largo de toda la novela. Su relato restituye la experiencia del “exilio enorme conocido como la infancia *queer*” (Sedgwick, “Performatividad” 202), la exclusión de los juegos, la vergüenza y la humillación marcan su niñez. Su infancia también está caracterizada por la miseria, el trabajo en las calles, en el mercado o en pequeñas fábricas de petardos, y por la violencia del padre que no tolera sus modales apuestos y agraciados y que desahoga celos y frustración pegándola. Él la hace avergonzar insultándola, llamándola “por los nombres que no quería oír” (Hernández, *El verbo J* 926). En el texto no hay apropiación de las palabras del estigma para re-significarlas, como por ejemplo en la escritura de Pedro Lemebel, sino la representación de los afectos que suscitan en los discriminados.

La familia, compuesta por cuatro hermanas (la mayor con retraso mental), luego Jasmine y un hermano menor, vive en el campo. La naturaleza es un trasfondo separado y distante. Destaca la presencia absolutamente funcional de los árboles que sirven de escondite o de medida de seguridad. Cerca de la casa hay un árbol en que la madre ata a la niña cuando el padre la quiere matar: “Me rogaba que, aunque oyera ruidos y llantos, no entrara. Me pedía que me subiera a un árbol y esperara ahí hasta que las cosas se calmaran o ella resolviera todo. Y me ataba a las ramas porque sabía que me dormiría esperando” (35).

También la primogénita es ligada al árbol cuando tiene una crisis: “Era como un bebé gigante que, además, tenía muy mal carácter. Tan malo que a veces mi madre la ataba al tronco de un árbol hasta que se cansara de gritar y de hacer berrinche” (61). El miedo al reclutamiento forzoso obliga a la familia a mudarse a un barrio marginal y “levantar un refugio de láminas, varillas y lodo donde pudiéramos caber de noche” (155). En el nuevo asentamiento no hay nada, tampoco árboles a los cuales atar a la muchacha retrasada. Aquí la protagonista, mientras lucha por obtener comida o agua, crece movida por sus deseos *queer*, inaceptables por los demás. No puede afectar una masculinidad que no le pertenece. Con sus ahorros compra “un cántaro de plástico que fuera proporcional a mi tamaño y que fuera solo mío” (193). Escoge uno rosa. La reacción de la madre, que hasta aquel entonces siempre la había defendido, es violenta: “mi madre perdió el control cuando me vio, me pegó fuerte y lo quemó frente a mí. Me dijo El rosa no es para hombres. No vuelvas a comprar uno así” (198). En la escuela, los otros chicos “se unían para golpearme en los baños, golpearme en los pasillos, golpearme en las canchas o golpearme en los salones de clases sin que los



profesores les dijeran algo” (203). La reiteración de “golpearme”, casi redundante, subraya dramáticamente una violencia ubicua, repetida y además admitida. La narradora solo menciona dos recuerdos positivos: el día que pudo comprar y probar por primera vez una manzana; el encuentro con el niño “más hermoso que alguna vez había visto” (206), que será su único amigo. Prohibida la relación con este niño, aislada y perseguida, la protagonista siente que ya “no podía respirar” (262). Hasta la madre, al enterarse de su homosexualidad, empieza a reprimirla y a tratar de corregirla:

prefería verme muerto a que yo fuera culero. Pronunciaba la misma palabra que usaron conmigo los soldados. Se había vuelto un poco como ellos. (...) También me pegaba por la manera en que me sentaba. Decía que ni las muy coquetas de las gemelas, quienes, para entonces, también se fueron a México, asumían esa pose. (238)

La sociedad y la familia funcionan aquí como instancias de rechazo y represión. La niña decide irse para el Norte, como sus tres hermanas: “Ahí, lejos, estaría a salvo, por fin” (274). El primer capítulo termina con la llegada a México en el desamparo más total.

AFECTAR 5. TR. MENOSCABAR, PERJUDICAR, INFLUIR DESFAVORABLEMENTE

En los capítulos siguientes de *El verbo J*, se pierde la linealidad temporal del primer capítulo. La historia continúa con analepsis y prolepsis y se compone por fragmentos, contados desde perspectivas diferentes. El flujo narrativo es guiado por un decir incesante que refiere los acontecimientos y los discursos. La narración no procede desde la interioridad sino desde la acción y los diálogos. A pesar del dramatismo de las situaciones, no obstante el dolor que impregna la historia, en estos capítulos también disminuye no la tensión emocional del comienzo, sino el grado de intensidad manifiesta en la inscripción textual. La narración adquiere un registro templado, sosegado, que se mantendrá a lo largo de toda la novela. Todos los narradores son personajes que quieren a la protagonista, lo que implica la circulación de afectos positivos, una simpatía y un apego constantes. Las diferentes voces construyen un personaje entrañable, provocan un reconocimiento afectivo. El distanciamiento de la instancia narrativa que caracteriza los cuentos, en la novela es remplazado por la empatía con la protagonista. Su sufrimiento es central pero, como se verá más adelante, no en pos de la conmiseración sino del cuestionamiento de los modelos y de las políticas dominantes que provocan el dolor.

La estadía de la protagonista en México y Estados Unidos es marcada por muchas formas de violencia y estigmatización. Su situación de migrante, pobre, joven, hispana³¹ y queer, vuelve su condición aún más precaria y su cuerpo un objeto continuamente usado, poseído, estigmatizado. Pero la vulnerabilidad no es inherente a su cuerpo, es asignada y luego asumida. Atrapada en el sistema capitalista, su cuerpo

³¹ En la novela los norteamericanos usan la palabra “hispano” en sentido despectivo.



es un medio de supervivencia, utilizado por hombres ancianos o explotado en los restaurantes; integrado y manipulado por la iglesia y luego echado. Si en El Salvador su delicadeza le permitía obtener el agua en las casas del barrio, o más comida en el reparto de los guerrilleros, en los Estados Unidos la misma delicadeza permite su explotación y su subordinación por parte de sus “patrones”.

Su amparo son la amistad y la ayuda espontánea de unas mujeres, presencias constantes a lo largo de toda la novela: sus hermanas y una amiga muy religiosa. Me parece importante subrayar como estas relaciones, y los afectos que implican, pueden constituirse solo fuera de las instituciones: las hermanas la respaldan cuando ya están fuera del orden disciplinario de la familia y de la nación. Le repiten que es hermosa, que debe cuidarse y que puede sentirse libre ya que en los Estados Unidos “Se puede ser como eres acá. Él baja la vista. Ella lo hace subirla. Se puede. Es el mejor lugar para serlo” (880). De igual manera, la amiga la puede soportar solo cuando sale definitivamente de las varias iglesias en que había buscado un apoyo y un sentido para su existencia, solo cuando es consciente de la hipocresía, la sexofobia, la rigidez y la falta de humanidad de los gerentes religiosos. Ella vio a la protagonista humillada y avergonzada:

Los líderes que te sonreían antes te hablaban con tono agrio. Dijeron que debías humillarte, frente a todos los hombres congregados, como lo haría una mujer. Humillarte. Confesar tu falta. Pedir disculpas. Rogar perdón. Suplicar piedad. Una vez más. Y otra. Y otra. Y otra. Hasta que lloraras (485).

La vergüenza es aquí utilizada por el moralismo represor de la iglesia. En el capítulo “Tú”, que significativamente termina con la exclamación “¡Fucking Christ!” (573), la mujer dice a la protagonista que para los encargados de la iglesia: “Eras una vergüenza. Un asco. No querían que contaminaras a nadie [...] Quemaron tus cosas como si de las de unapestado se trataran” (487).

Es casi una premonición. Violada y abusada, la protagonista contrae el HIV/sida. El síndrome es el núcleo temático del capítulo cuarto. No es casual que ocupe una posición central en la novela y que sea el único con un título que, en el índice, lleva los dos pronombres en la misma línea (“Ella, eso”):

ÍNDICE
Yo
Tú
Él
Ella, Eso
Nosotros
Ustedes
Ellos



Dentro del texto, el título del capítulo cuarto remarca la contigüidad de los pronombres a través de una coma: “Ella,”. Es una construcción paratextual provocadora. En el capítulo “Ella,” finalmente la protagonista tiene un nombre, empieza a ser Jasmine. En las novelas de Claudia Hernández, como ya he indicado, los personajes son anónimos y son mencionados a través de perífrasis (*Roza tumba quemá*) o de pronombres personales (*El verbo J*). Cuando hay una nominación, esta siempre es el resultado de un proceso, es un cambio encaminado a la rearticulación de los discursos hegemónicos y de las determinaciones genéricas impuestas. Para Jasmine, darse un nombre es una forma de empoderamiento, así como lo es callar su apellido, o sea el término de identificación simbólica con la familia.

No obstante la prohibición de su novio (“Le dijo que una cosa era que se acostara con hombres y otra muy distinta que se embadurnara la cara”, 950), Jasmine empieza a maquillarse: “Era una forma de no verse de la manera en que odiaba hacerlo. Era una manera de ser menos él y más una flor”. Ella florece, pero este gesto liberatorio también tiene su parte sombría: “Era la manera que había encontrado para poder sonreír en la fiesta de la niña, una vía para que la gente no notara los golpes que todavía no habían sanado” (1062). Luego, empieza a vestirse de mujer, a cantar y bailar en público.

Solo una coma separa el capítulo de la decisión de ser *ella* (su transición), del capítulo “Eso”, el HIV/sida. De reina encantadora, Jasmine pasa a ser seropositiva. Como si fuera una consecuencia inevitable para su cuerpo marcado por la disidencia. Como si fuera un castigo por haberse vuelto más indócil, y por eso más temible y necesariamente censurable. Son los años noventa, el Sida es una enfermedad letal que, en la opinión de muchos, sanciona los excesos y la perversión sexual: “una calamidad que uno mismo se ha buscado”, como refiere Susan Sontag (54). De modo provocador, la aparición de una Jasmine maravillosa se une a la aparición del Sida, como instancia represora del deseo, de la libertad sexual, de la belleza disconforme. La puesta en escena de esta relación causa-efecto supuestamente obvia es un implícito mensaje político, discretamente disruptivo, de la autora. Ella nos dice, de una manera contenida, con una templanza diametralmente opuesta a la ironía detonante de Pedro Lemebel, o a la rabia desacralizadora de Fernando Vallejo, que la causa del mal sufrido no puede ser Jasmine.

Me parecen sumamente interesantes estos elementos textuales: por un lado, la discreción, o sea una presentación contenida de los afectos, conjugada con una construcción narrativa medida y elíptica; por el otro una disposición paratextual que simula la adecuación al pensamiento hegemónico de la enfermedad (trasgresión como culpa, sida como pena para enmendarla). A través de estos dos dispositivos, la autora consigue que el sufrimiento de Jasmine suscite un reconocimiento afectivo exento de pretensiones apaciguadoras. La novela no quiere suscitar conmiseración, sino estimular el cuestionamiento del sistema que menoscaba, perjudica, influye negativamente.



AFECTAR 11. TR. P. US. APETECER Y PROCURAR ALGO CON ANSIA O AHÍNCO

Como ya se ha señalado, ninguno de los narradores es externo a la historia, todas las voces son situadas emotivamente al lado del personaje principal. Sus deseos, sus afectos, son expresados a través de un intercambio constante de pocas palabras, de preguntas y respuestas rápidas. El manejo de este estilo por yuxtaposición de voces es tan perfecto, manejado con tanta destreza que faltan casi por completo los deícticos temporales y modales. Léase por ejemplo, el siguiente diálogo: “Juro que no te arrepentirás. La próxima vez. Promételo. Mírala. Es increíble. ¿Verdad? Impresionante. Te lo dije. Y qué piernas tiene. Es perfecta. Tienes razón. ¿Quieres tomar algo? No tomo” (Herández, *El verbo J* 1343). Entre las primeras tres oraciones y las siguientes transcurre el tiempo, se pasa de la promesa a su realización sin solución de continuidad, desplegando la performatividad del lenguaje. En el siguiente diálogo, no solo se pasa de una situación a otra, de un espacio narrativo a otro, sino también cambian los interlocutores, sin que la comprensión resulte perjudicada:

¿Podía llevar a una amiga? Pensé que te gustaban los chicos. Disculpa. Me confundí. No: me gustan. Pero mi amiga es la que me lleva a mi casa cuando es muy tarde. Planeas quedarte hasta tarde. Me agrada. Deja ver si puedo conseguir que la acepten. Dicen que puedes hacerlo. Estás loco. A eso sí que no voy. ¿Por qué? (1370)

El resultado es también una aceleración del tiempo narrativo y no es casual que esta técnica de escritura se utilice más a menudo después del capítulo “Eso”, o sea después del descubrimiento del contagio. La falta de tiempo, la cuenta atrás, expresan la nueva ansiedad de Jasmine. Se construye un tiempo apretado, cargado de afectos, en previsión de la muerte próxima: “Mira que el tiempo cuenta. Lo sabía. Si no entonces, lo supo cuando empezó a ver a otro de sus asignados debilitarse, marchitarse, secarse como ramas, perder la mirada, morir” (1220).

AFECTAR 7. TR. DICHO DE UNA ENFERMEDAD O DE UNA PLAGA: PRODUCIR O PODER PRODUCIR DAÑO EN ALGÚN ÓRGANO O A ALGÚN GRUPO DE SERES VIVIENTES

El sida afectó profundamente la comunidad de los homosexuales, a veces fortaleciéndola, otras desgastándola, siempre produciendo un hondo cambio en las relaciones. Puesto que por el discurso dominante el síndrome fue tomado como prueba de depravación e intemperancia, se propuso el restablecimiento de la decencia como garantía para la recuperación de la salud y la moral. Por lo tanto, para salvarse de la plaga el camino propuesto fue adquirir los valores de la clase media y de la moral hegemónica: autocontrol, monogamia, monopareja, productividad y abstención de cualquier tipo de supuesta desviación (Sontag). Rechazando el moralismo de la retórica estadounidense de la prevención, los personajes de *El verbo J*



siguen jugando en el parque, participan en fiestas, rescatan el goce de la relación física, del contacto sin el miedo al HIV/sida, o a pesar de ello.

La novela pone en escena algunos tópicos de la literatura sobre el HIV/Sida: la muerte rápida de muchos amigos, la solidaridad de la comunidad, la alternancia entre deseo y represión. Pero hay una diferencia substancial, coherente con el estilo de Claudia Hernández, con otras escrituras hispanoamericanas sobre la enfermedad. Por lo general, en la narrativa sobre el tema se hallan descripciones de los cuerpos demacrados: el progresivo deterioro del físico es acentuado en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, por ejemplo en la descripción del rostro del hermano enfermo ("pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma" Vallejo 13), o por las irreverentes referencias a la diarrea. En *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy los cuerpos de los enfermos son vaciados de energías, "viejos, caquéticos, amarillentos, desdentados, las manos temblorosas y los ojos secos" (Sarduy 20). Asimismo, en el cuento de Alfonso Chase "Carpe Diem" el deterioro del cuerpo ocupa un lugar central, fortaleciendo la estigmatización y el aislamiento que sufre el enfermo.³² En *El verbo J* se encuentra una sola descripción explícita de los efectos visibles del síndrome HIV/sida:

Entonces no lo sabe, pero será la siguiente en caer. No usará más vestidos brillantes ni alzará la pierna para el deleite de los demás: cubrirá su cabeza y usará el atuendo de una anciana a causa del mucho frío que sentirá y apenas conseguirá moverse con la ayuda que le den. Su piel, en ese momento tersa, se arrugará como fruta vieja. Las piernas que la amiga de todos le admira en ese momento parecerán ramas secas. (Hernández, *El verbo J* 1416)

La descripción no se refiere a Jasmine sino a una maravillosa bailarina y es una prolepsis que subraya justamente la falta de futuro, figurando la inminencia de la muerte a través del deterioro del cuerpo, como en las novelas de Reinaldo Arenas y Fernando Vallejo. Toda la segunda parte de la novela está atravesada por la progresiva descomposición del cuerpo, pero de una manera subyacente y, una vez más, discreta. En *El verbo J* la decadencia se expresa sobre todo a través de la debilidad, de la falta de hambre y de deseo sexual. De esta forma la novela alude a la materialidad de los cuerpos, implicada por la puesta en escena de los afectos, sin describirlos puntualmente. Evadir el retrato físico de los cuerpos agobiados podría implicar también una forma de resguardo: inhibe la estigmatización de los seropositivos a través de la diferencia estética e impide que, para el lector, ellos sean objeto de afectos y de juicios como piedad, conmiseración, desprecio, reprobación.

Claudia Hernández no prescinde solamente de las descripciones. La omisión es un recurso trabajado de manera muy peculiar en la novela. Reiteradamente, los momentos climáticos son desatendidos por completo. Este expediente narrativo es otra forma de discreción. Unos ejemplos pueden sufragar esta afirmación. Cuando Jasmine se siente muy enferma, decide regresar a El Salvador para ver a su madre. La anciana vive con el hijo menor en la casa que Jasmine le ha comprado enviándole el dinero desde los Estados Unidos. La escena se desarrolla en el capítulo "Ustedes" (o

³² Para un análisis del cuento ver Rojas.



sea la familia), contado por una hermana, aunque los diálogos prevalezcan sobre la voz de la narradora. Jasmine luce un vestido hermoso para mostrarse a su madre en todo su esplendor:

Quería verse bien. ¿Se recordaría su madre a sí misma al verlo? Su hermana creía que sí. También creía que se veía espectacular. (...) Mamá te quiere. No importa cómo te presentes. ¿Qué pasa que la puerta de la casa no se abre, entonces? (1600)

Pero el hermano no quiere que ella entre. Fuera de su propia casa, encerrada en el auto, Jasmine es humillada. La postergación del encuentro alimenta la espera y la tensión emotiva. Finalmente, con un chantaje, el hermano accede a dejarla pasar. La culminación del clímax es anunciada por el registro poético, el uso de la metáfora y por la inesperada aparición del paisaje: "El corazón se detiene. El cielo no tiene recuerdos de nubes" (1779). Pero la escena que sigue traiciona las expectativas, expresando solo cautela:

[Mamá] lo está esperando en la sala de la casa, como a una visita. Le dice bienvenido. Lo invita a sentarse. Él le pregunta si puede darle un abrazo. Ella busca con la mirada a su otro hijo para preguntarle si puede, si es seguro. La gemela dice que por supuesto que puede hacerlo. Es su madre. Su padre está por llegar. (1779-1783)

El clímax es anunciado y luego eludido. El abrazo ansiado, postergado, finalmente posible, no tiene lugar efectivo en la escritura. Tampoco se reproduce el anhelado diálogo entre madre e hijo. Eliminando cualquier elemento que podría remitir al melodrama, la narración se queda con la cautela, uno de los afectos que los Estoicos consideraban positivos por ser racional y razonable.

Otra omisión se produce cuando Jasmine descubre que tiene el HIV/Sida: ella se queda callada, la narración se desplaza hacia las reacciones que tuvieron otros seropositivos al descubrir la noticia, hasta retomar unas páginas después a Jasmine, ensimismada, que contesta distraída las últimas preguntas de la doctora.

Sin embargo, como ya he mencionado, la vergüenza es constantemente narrativizada a lo largo de la novela. Como ya hemos visto, para Sedgwick la vergüenza es parte de la infancia de las personas queer, un hecho constitutivo de su identidad. Por cierto, la existencia queer, en su relación conflictual con lo normativo, puede estar plagada por muchos afectos, sobre todo orgullo o vergüenza, determinados por la inconformidad con los pedidos ideales de la sociedad. Considero que tanto el orgullo como la vergüenza, entendidos también como afectos que trabajan la diversidad, tienen potencialidades ambivalentes, que pueden abrir a la disolución de las jerarquías o al fortalecimiento de los patrones, aunque eventualmente invertidos. Por esto insisto en dos aspectos: primero, la vergüenza involucra la relación del sujeto consigo mismo a partir de la mirada del otro, o sea la vergüenza es un afecto que puede existir solamente en las relaciones sociales. Segundo, la vergüenza patentiza la presencia de un juicio y a menudo de una jerarquía y, a la vez, exhibe cómo y cuánto el juicio y la jerarquía pueden afectar. Apoyada en la



inadecuación, la vergüenza puede ser paralizadora pero también puede cuestionar (o remarcar) los patrones que definen las supuestas faltas, carencias, desviaciones del sujeto avergonzado. La palabra "inadecuación" viene del verbo latín *adaequare* más el prefijo negativo "in" y significa "no estar ajustado a lo requerido". Representar la vergüenza puede significar entonces disputar la matriz misma de la vergüenza, o sea cuestionar la natura de las instancias requeridas y hasta el hecho mismo de que haya una imposición de patrones. En la novela, la vergüenza parece tener un efecto paralizador, que confirmaría la dicotomía agencia/afectos feos. Después de todo, como señala Cecilia Macón, la vergüenza "raramente es evocada por contener algún tipo de papel político" ("Giro afectivo" 79). Sin embargo, siguiendo a la investigadora argentina, quiero destacar de nuevo la ambivalencia de este afecto: considerada un afecto paralizante y por lo tanto improductivo, "miserable y extrapolítico" (79), la vergüenza también devela los soportes de la estigmatización. En *El verbo J*, después de la infancia, uno de los momentos tópicos de la representación de la vergüenza se encuentra en el capítulo "Ella,". La protagonista se enamora de un muchacho alcohólico, que le pega, la manipula, le miente, hasta desaparece con el dinero que ella le había prestado. Cuando Jasmine se presenta a su casa para celebrar el cumpleaños, los padres le comentan que el hijo acaba de casarse con una muchacha y que la fiesta se celebró hace dos días. Jasmine se siente avergonzada, repite mecánicamente "no gracias". Su topografía corporal expresa perfectamente el afecto de la derrota, de la humillación: baja la cabeza, desvía la mirada, se ruboriza. Los padres no pueden creer que su hijo tenga un amigo como este. Se ponen a la defensivas, contagiados por la vergüenza,³³ desatan sus elucubraciones como si Jasmine los hubiese atacado:

¿Qué tan amigos dices que son tú y él? Quizá no tanto como él pensaba. No lo dudan. Nunca habían visto que tuviera amigos como él. [...] Querían creer que su niño era como el resto de los hombres de esa familia y del país de donde esa familia había llegado aunque él hubiera nacido en este. [...] A lo mejor este muchachito que había llegado a su puerta lo había forzado. O lo había hecho creer que él quería algo que no. [...] No había homosexuales en esa familia. Podía haber los que quisieran en la ciudad en la que vivían, en ese país o en el mundo, pero no en su familia. Ellos no eran así. (Herández, *El verbo J* 981)

La exhibida corporeidad de la vergüenza establece "un movimiento de la intimidad hacia lo público" (Macón, "Giro afectivo" 81), eso es, rompe la división entre lo público y lo privado, afectando a los presentes. Ante la vergüenza de Jasmine, los padres defienden la masculinidad del hijo articulando discursos conformistas para reiterar la congruencia de su familia y de su nación con la heteronormatividad. Por su parte, el lector se enfrenta con los discursos preceptivos que imponen un ideal social, y la vergüenza de un sujeto marginalizado que pone de manifiesto su ajenidad a los guiones normativos. Jasmine quiere desaparecer o esconderse de la mirada de los padres de su ex novio, así como quiso esconderse de sus propios padres, o de los niños de la escuela. Como dice Sedgwick, "el deseo de auto-desvanecerse es el punto

³³ Escribe Sedgwick: "La vergüenza viviendo, como lo hace, sobre y en los capilares y músculos de la cara parece ser singularmente contagiosa de una persona a otra" ("Performatividad" 221).



definitorio de la vergüenza" ("Performatividad" 201). Esta vez Jasmine reacciona con rabia, luego intenta suicidarse:

Entonces fue que perdió el control y, al llegar a su apartamento, cegado por las lágrimas, arrasó con todo lo que pudiera quitarle el dolor y gritó, y quebró los espejos con los puños, y apuñaló hasta morir al sofá reclinable que tenía, le sacó las tripas una a una y le quebró todos sus huesos mientras lloraba sobre él, y luego tomó todas las pastillas que tenía, todos los medicamentos que no circulaban ahí sin receta. (Hernández, *El verbo J* 1004)

Desde otra perspectiva, el hermano menor de Jasmine considera la presencia de un sujeto queer en su familia un motivo persistente de vergüenza: "A su hermano le angustiaba lo que la gente pudiera pensar al respecto. ¿Qué dirían cuando preguntaran de qué había fallecido? ¿Cómo iban ellos a decirles? ¿Por qué quería su hermana que pasaran más vergüenzas de las que ya habían tenido todo el tiempo con él?" (1637).

Siguiendo a Sedgwick, "la escena infantil de la vergüenza" se vuelve una "fuente de energía transformacional" ("Performatividad" 202). Agrega la estudiosa:

Las formas que toma la vergüenza no son partes tóxicas ajenas a un grupo o a la identidad individual que puedan ser inventariadas; en su lugar, son parte integral y residual del proceso mediante el cual la identidad en sí misma es formada. Están ahí disponibles para el trabajo de la metamorfosis, del rearmado, de la refiguración, de la transfiguración, de la carga y la deformación simbólica y afectiva. (210)

Jasmine desorganiza sus formas, busca una identidad sin fijarla. En su devenir, Jasmine, más que acceder al orgullo, desplaza la vergüenza a través del goce y de la ética del cuidado: atiende a otros enfermos, hará espectáculos para recaudar fondos para los seropositivos, mostrando su hermoso cuerpo refigurado.

AFECTAR 6. TR. PRODUCIR ALTERACIÓN O MUDANZA EN ALGO

En *El verbo J* la estigmatización del cuerpo de Jasmine es el dispositivo del control y del dolor, determina el abandono y la soledad, produce sentimientos útiles a la perpetuación del sistema opresivo. A lo largo de la narración, vemos a Jasmine llorando repetidas veces, escondiendo las heridas, silenciando los horrores. Su ira solamente explota en la intimidad de la casa, no es pública: en la soledad de su cuarto, la hemos visto acuchillar el colchón. Como dice Sianne Ngai, lo que es político es exactamente el hecho de que no puede visibilizar su rabia (202).

Las acciones de Jasmine parecen tener un tono menor: más que decidir hacer algo, a veces opta por *no* hacer algo. Expresa así su disidencia: "Nunca volvería a estar con alguien con quien no quisiera estar ni haría nada que no deseara. Quería una vida que pudiera contarle a sus hermanas" (Hernández, *El verbo J* 1013). Estas acciones negativas, como dice Virno (218), este "no hacer", interrumpen algo, suspenden un



hacer determinado. Así que en la novela no se plantea una fractura fuerte, sino una contra ejecución que pasa por gestos aparentemente menores como el rechazo del tóxico AZT y el protocolo impuestos por las clínicas estadounidenses: "Debe ser que los medicamentos están funcionando de maravilla. No. Eso sí que no podía ser porque no se los estaba tomando. Ni siquiera los había probado. Por supuesto, no lo decía, no quería que lo obligaran a hacerlo o, peor todavía, lo inyectaran en ese mismo instante" (Hernández, *El verbo J* 1263). Jasmine, junto a otros personajes como el artista cubano seropositivo, cuestiona el ejercicio del poder político y médico sobre su cuerpo y a la vez impugna una terapia que no toma en cuenta la diversidad cultural (Meruane 78-79). Contra la razonabilidad del discurso hegemónico de la salud, el cubano confía en una piedra que luego regalará a Jasmine. La piedra está atravesada por afectos discrepantes: la amiga de Jasmine la detesta por ser una brujería ("No le confía a la piedra esa. Para ella, eso es brujería. No se siente cómoda con su presencia", Hernández, *El verbo J* 1823), mientras que Jasmine la guarda con cariño y para el cubano es un pedazo de su tierra que le garantizará la supervivencia.

Cuando Jasmine recibe el diagnóstico, son los primeros años 90 y el HIV/sida es todavía letal. Ella solo debe esperar una muerte cierta. En 1996, con la terapia combinada, hay un cambio radical en el tratamiento y el síndrome pasa de sentencia mortal a enfermedad crónica. Jasmine ahora accede a las curas y sabe que debe quedarse en los Estados Unidos: la terapia combinada es muy costosa y el estado de El Salvador no puede hacerse cargo del tratamiento de los enfermos. El alto costo de la triterapia, el conocido cóctel, remarca así la marginación de los países latinoamericanos y fomenta la necesidad del exilio.³⁴

Jasmine no morirá jovencita. En el primer capítulo "Yo", su presente de enunciación es la vejez, medida a partir de la intensidad de las sensaciones corporales:

Sabía nomás que prefería estar con los niños que con las niñas, pero no para jugar a los soldados, sino por la sensación que me provocaba la proximidad con ellos". El roce o la simple vista hacían que sintiera algo que ahora de vieja ya no siento, algo acá en el estómago que era como el hambre, pero que me ponía nerviosa y alegre a la vez. (91)

La novela empieza con esta afirmación: "estoy bien", reforzada con convicción: "Sé que voy a estarlo. La mujer que asistió a mi madre cuando di mi primer llanto le aseguró que, con el tiempo, lo estaría, pero que debía ella tomar algunas medidas mientras ese entonces llegaba" (31). "Ese entonces" anunciado por la partera llega en el final de la novela. Es un final catártico. El cuadro desgarrador del inicio de la novela parece recomponerse en un marco consolador, tanto en El Salvador como en los Estados Unidos.

Dos de los niños que golpeaban a Jasmine ahora son unos adultos que no solamente le piden disculpa, sino le revelan que ellos mismos son una pareja homosexual. El padre se arrepiente de los golpes feroces que le dio. La hermana busca al amiguito de la infancia para que Jasmine pueda abrazarlo. Y Jasmine, como hemos

³⁴ Sobre las implicaciones políticas y económicas de la triterapia ver Meruane 81-93.



visto, renuncia a mostrarse con sus vestidos de mujer en El Salvador, aceptando las normas heteronormativas: "Así son las cosas aquí. Se puede tener lo que quieras, pero debes ser muy discreto. Ahora entiende. No debió usar el vestido, le dice a su hermana" (1681). En su trayectoria, que empieza con la miseria y la precariedad, Jasmine también alcanza una situación económica más estable: compra una casa y ya no debe cubrir las necesidades básicas, como hacía cuando niña mendigando agua y comida.

El escenario presentado en el último capítulo "Ellos" es sin duda alentador y podría leerse también como el paso de la desobediencia al conformismo, de la terquedad a la rendición. Jasmine finalmente estaría buscando la felicidad de "un modo correcto", como dice Ahmed (*Promise* 39): dona su semen a su amiga para una inseminación artificial, para que su hermana tenga finalmente un hijo. Al enterarse de la noticia, el padre, ya arrepentido por su maltrato, llega a llamar a Jasmine por teléfono, después de años de silencio, para felicitarla. Todo se recompone: finalmente, el hijo reproduce el padre realizando el horizonte de procreación social, el diseño de la historia familiar.

Sin embargo, en este contexto pacificador se inserta, discretamente, la perspectiva disruptiva de Claudia Hernández. La familia que se constituye en el final de la novela desmiente, por lo menos en parte, lo que tradicionalmente constituye una vida feliz. La paternidad (¿maternidad?) de Jasmine se coloca fuera del orden establecido, no encaja en el diseño de la historia familiar simbolizado en el árbol genealógico de líneas verticales y horizontales infranqueables (Ahmed, *Fenomenología* 119-132). La niña es hija de Jasmine, de su hermana, de su amiga, de su cuñado... De nuevo, a partir de una intensidad afectiva, Jasmine se sale de la línea, trasgrede un modelo y muestra otras posibilidades de vida. Sus respuestas afectivas desenmascaran los dispositivos que establecen las reglas de la convivencia y los roles, las dinámicas de la socialización, de la sexualidad y de las relaciones familiares. En la novela Claudia Hernández conecta el pensamiento, los afectos y las condiciones políticas, para cuestionar una visión estereotipada de la "buena vida". A la vez muestra unos cuerpos precarios, afectados en el sistema del capitalismo tardío que, a pesar de la enorme restricción de los márgenes de agencia, no prescinden de su responsabilidad ética.

CONCLUSIÓN

AFECTAR 4. TR. ATAÑER O INCUMBIR A ALGUIEN

El verbo J está atravesado por muchos afectos relacionados con el cuerpo en devenir de Jasmine. Hay rabia, miedo, vergüenza. Muchos personajes establecen relaciones de hermandad y solidaridad con la protagonista, cuidan de ella con generosidad. Estas actitudes se deben a la necesidad de preservar al cuerpo de Jasmine, siempre amenazado. Existen porque hay un sujeto vulnerable. Si hay solidaridad ante un daño, toca preguntarse qué originó este daño. Si Jasmine es humillada, el dolor y la

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



vergüenza no son incidentales, ni están separados de las relaciones de poder. Los acontecimientos remiten a unas causas, son los efectos de un daño que aquí no queda tan indeterminado como en los cuentos. En toda la narrativa de Claudia Hernández, la vulnerabilidad de los cuerpos, sea de Jasmine o de Nadia, no es una culpa ni una fatalidad. Es la consecuencia de una condición política. En la novela hay un sistema político reconocible en las condiciones de trabajo de Jasmine, en la manera en que Jasmine tiene que pasar la frontera (y en la obligación de pasarla): "Habían ahorrado lo suficiente para pagarle a alguien para que los pasara por un sendero donde ellas no serían vistas como carne ni tomadas como tal" (Hernández, *El verbo J* 874).

Cuando nace Jasmine, la partera dice a la madre: "A este niño va a tener que tratarlo distinto al resto ¿Tiene algo malo? Está en el sitio equivocado, le respondió" (33). La pregunta implícita no es por qué un sitio puede considerarse equivocado. La novela otorga muchas respuestas, mostrando la miseria de la familia, la violencia y el alcoholismo del padre, el desprecio y la explotación sufridos por Jasmine en El Salvador. La pregunta es por qué hay sitios equivocados para unas vidas, qué sistema político ha permitido que la fragilidad de un cuerpo sea inamisible en algunos lugares del mundo. Y no se trata solo de El Salvador, donde al final del siglo ya "Se puede tener lo que quieras, pero debes ser muy discreto" (1677-1681). Los Estados Unidos, donde Jasmine creía que estaría a salvo, son una utopía desmentida. Si es cierto que Jasmine encuentra un horizonte existencial y corporal compartido fuera de su país, también es cierto que los Estados Unidos serán el espacio de la violación sexual y del contagio del sida: "cuando les dijeron que había llegado todavía más al norte, sintieron pesar. Los hombres como él que habían visto volver de allá habían regresado solo para morir. Esperaban que a él no fuera a sucederle eso" (1648).

El lugar de la disidencia, discretamente disruptivo, no es un espacio geográfico, sino el cuerpo de Jasmine. Sus afectos. Su agencia. Su verbo J, nunca separado de la carne, siendo el verbo una palabra "cuyos elementos pueden tener variación de persona, número, tiempo, modo y aspecto". El lector es afectado por la historia de Jasmine, siente una indignación que incita a cuestionar el sistema que la ha producido. De esta forma, afectar es ser movido por, pero también moverse *hacia y con*. Un movimiento que implica una vinculación.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra, 2019.
---. *La política cultural de las emociones*. Unam, 2017.
---. *The Promise of Happiness*. Duke University Press, 2010.
Berlant, Lauren. *El corazón de la nación. Ensayo sobre política y sentimentalismo*. Fondo de cultura económica, 2011.
---. "Optimismo cruel." *Debate feminista*, 2016.
http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/045_09.pdf. Consultado el 3 Ago 2020

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



- Braidotti, Rosi. *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*. Meltemi, 2019, Edición de Kindle.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell University Press, 2004.
- Chase, Alfonso. *Cara de santo, uñas de gato*, Editorial de Costa Rica, 1999.
- Cortez, Beatriz. *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, 2010.
- Hernández, Claudia. *El verbo J*, Laguna Libros, 2018, Edición Kindle.
- . *Roza tumba quema*, Sexto piso, 2018.
- . *Causas naturales*. Punto de lectura, 2014.
- . *De fronteras*. Editorial Piedra Santa, 2007.
- . *(Olvida uno)*. Índole, 2005.
- . *Otras ciudades*, Alkimia Editores, 2001.
- Jossa, Emanuela. "Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia." *Centroamericana*, vol. 24, núm. 1, 2014, pp. 5-37.
- . "La mujer en fragmentos: una lectura de un mito pipil." *Mitologías Hoy*, vol. 19, 2019, pp. 325-337.
- . "Exilios del cuerpo: El verbo J de Claudia Hernández." *Orillas*, vol. 8, 2019, pp. 871-874.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónica de sidario*. Anagrama, 2000.
- . "Manifiesto (hablo por mi diferencia)." *La tinta*, 5 sept. 2016.
<https://latinta.com.ar/2016/09/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia/>. Consultado el 21 sept. 2020
- Macón, Cecilia. "Género, afectos y políticas. Lauren Berlant y la irrupción de un dilema." *Debate feminista*, Vol. 49, 2014, pp. 163-186.
- . "Giro afectivo y reparación testimonial: El caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad." *Mora*, núm 21, 2015, pp. 63-87.
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de cultura económica, 2012.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Harvard University Press, 2007.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Claudia Hernández – por una poética de la prosa en tiempos violentos." *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 6, 2013, pp. 1-10.
- . "Guerra y escritura en *Roza tumba quema* (2017) de Claudia Hernández." *Letral*, n. 22, 2019, pp. 110-128.
- Rojas González, José Pablo. "Juegos peligrosos: representaciones tempranas del VIH/sida en el periodismo y en la narrativa costarricenses." *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*, a cargo de Rafael M. Mérida Jiménez, Editorial Icaria, 2019.
- Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Tusquets, 1993.
- Sedgwick Kosofsky, Eve. "Performatividad queer the art of the novel de Henry James." *Nómadas*, núm. 10, 1999, pp. 198-214.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, 2003.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas, El sida y sus metáforas*. Taurus, 1996.



- Vaggione, Alicia. *Literatura / enfermedad: escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, 2013.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*, Alfaguara, 2001.
- Virno, Paolo. "Azioni negative." *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 7, núm. 2, 2013, pp. 216-221.

Emanuela Jossa es profesora de Literatura hispanoamericana en la Universidad de la Calabria, Italia. Se dedica a la investigación y a la traducción. Ha publicado los libros *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Angel Asturias e la cultura maya*; *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*; *Patologia de la casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo* y muchos artículos y ensayos, especialmente enfocados en el estudio de lo fantástico, la identidad y los afectos, la relación entre literatura, historia y memoria.

ejossa@unical.it



En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de “El Hombre de la Pierna” de Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin

por Anna Boccuti

RESUMEN: Entre los usos literarios de las representaciones de la enfermedad – tematizada en la literatura de todos los tiempos y de todas las latitudes por su excepcional valor como generador de metáforas– merece especial atención la función que la enfermedad desempeña hoy en día en la literatura fantástica y de lo insólito hispanoamericana, área elegida para nuestra reflexión. Las nociones clave de la enfermedad como experiencia excepcional de alteridad y subversión de la norma (en este caso, la transparencia ideal del cuerpo sano) explican en parte la convergencia entre las representaciones de la enfermedad y el discurso fantástico ultracontemporáneo, que también se funda en la confrontación con la Alteridad y la transgresión de los límites para discutir y redefinir los paradigmas de lo real. El escándalo racional de lo fantástico y el escándalo de la enfermedad –que se derivan hacia los territorios de lo abyecto y lo monstruoso– se superponen, dando lugar a una poderosa y significativa representación extrañada de lo real. Estas son las premisas que subyacen a la lectura de los cuentos “El Hombre de la Pierna” (2016) de la escritora boliviana Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” (2015), de la argentina Samanta Schweblin. A pesar de las diferentes interpretaciones del fenómeno que los dos relatos proponen, la enfermedad se configura en ambos como un detonante de identidades perturbadoras y abyectas, que describen historias individuales al mismo tiempo que iluminan la condición incierta del sujeto en la era postmoderna.

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

306



ABSTRACT: Among the different representations of illness in literature – a real universal topic because of its incredible power as a source of metaphors – the role played by illness in contemporary Latin American fantastic and uncommon fiction requires a special consideration. The key notions of illness as an experience of Otherness and a subversion of a norm (in this case, the ideal transparency of the healthy body) partially explain the connection between illness and the fantastic discourse, which are both based on a comparison with Alterity and a transgression of the limits as a way to redefine the paradigms of reality. The rational scandal typically related to fantastic fiction and the one provoked by illness –both trespassing the borders of abjection and monstrosity– significantly overlap, producing a powerfully alienated representation of reality. On these bases we will establish a dialogue between the two short stories "El Hombre de la Pierna" (2016), by the Bolivian writer Giovanna Rivero, and "La respiración cavernaria" (2015), by the Argentinean writer Samanta Schweblin. Despite their different outcomes, illness works in both as a detonator for perturbing and abject identities that illuminate the uncertain condition of the subject in the post-industrial era.

PALABRAS CLAVE: fantástico; enfermedad; abyección; identidad; discurso

KEY WORDS: fantastic; illness; abjection; identity; discourse

LA ENFERMEDAD COMO TRANSGRESIÓN

Entre los usos literarios de las representaciones de la enfermedad –tematizada en la literatura de todos los tiempos y de todas las latitudes por su excepcional capacidad de generar metáforas, tal como señaló Susan Sontag– merece especial atención la función de detonador de lo ominoso que la enfermedad desempeña en la literatura fantástica y de lo insólito contemporánea de ámbito hispanoamericano, objeto privilegiado de nuestra reflexión. La lectura de las representaciones literarias de la enfermedad que pretendemos desarrollar se aleja, en cierta medida, de los ejes privilegiados por las propuestas crítico-teóricas elaboradas en la última década. Éstas se han dedicado sobre todo al gran corpus formado por aquellas "ficciones de contagio" (Guerrero y Bouzlogo) o "virales" (Meruane) que se han multiplicado en el ámbito hispano desde los años 80, que encuentran en el SIDA un acontecimiento discursivo y propulsor de un movimiento de afirmación identitaria alternativo a los

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente

N. 24 – 11/2020

ISSN 2035-7680

307



modelos hegemónicos, pero que también se detienen en las resonancias de otras patologías, como cáncer, Alzheimer, diabetes, depresión, etc. Retomando las posiciones foucaultianas en torno a la biopolítica como sistema disciplinario, la crítica contemporánea ha identificado en la enfermedad lo que sustrae al cuerpo de la cadena de producción y al mismo tiempo “lo interpela en esa dimensión material sistemáticamente obturada bajo el ideal de transparencia” (Ostrov 60), reconociendo en los relatos literarios del cuerpo enfermo “un poderoso recurso, un espacio de resistencia que contrarresta las visiones monológicas y saturadas de los imaginarios institucionales, con sus ilusiones de salud, juventud y vigor y sus modelos absolutistas, producto de la dialéctica excluyente del capitalismo tardío, en su exaltación de integridad y perfección” (Scarabelli 1-2). Así pues, incluso la enfermedad –y especialmente su uso literario– sería un obstáculo para deconstruir lo que se considera uno de los regímenes reguladores más eficaces de la modernidad: el discurso médico y el imperativo del cuerpo de alto rendimiento a toda costa.

La que proponemos aquí es entonces una lectura excéntrica, desde una perspectiva lateral con respecto a estas interpretaciones, de las que sin embargo compartimos algunos conceptos fundantes que entrelazan el dato biológico de la enfermedad y su representación simbólica y social: en primer lugar, el concepto de estado patológico como condición no homogénea con respecto a la salud, más bien como una experiencia sin precedentes para el individuo, que se convierte en portador de un saber ‘nuevo’, derivado precisamente del estado peculiar de la enfermedad como diferencia (tal como Georges Canguilhem lo teorizó en *Le normal et le pathologique*).³⁵ Por lo dicho, la enfermedad significaría “devenir Otro, transformarse en un cuerpo ajeno, volverse irreconocible para sí mismo” (Guerrero y Bouzlagó 17), lo que implicaría otro cambio que se advierte como amenazador: la incorporación a una comunidad a la que antes no se pertenecía y cuyas leyes van más allá de la norma establecida por la salud, como han subrayado Guerrero y Bouzlagó. Por último, destacamos la idea de la enfermedad –física o psíquica– como “acontecimiento” (Vaggione 59-62), es decir, como evento discursivo que atrae y condensa en sí múltiples significados dispersos, en los que convergen instancias heterogéneas y tensiones del presente. De estas líneas interpretativas descienden las nociones clave de la enfermedad como manifestación excepcional de alteridad y subversión ontológica radical que nos motivan a intentar una lectura de la misma en la intersección de las numerosas modulaciones de lo fantástico ultra-contemporáneo, cuyo discurso también se basa en la confrontación con la alteridad y la transgresión de los límites –en otras palabras, de una norma compartida– para llegar a una nueva postulación de lo real.

³⁵Observa al respecto Vaggione: “Para Canguilhem la enfermedad produce un juego nuevo en el organismo al generar otro modo de andar en la vida” (68).



Como ya han aclarado numerosos estudios, la alteridad fantástica siempre conlleva un germen de monstruosidad, que no se manifiesta, por supuesto, sólo a través de la irrupción en la escena de una de las tantas criaturas que forman parte del extenso catálogo de los monstruos fantásticos. La monstruosidad, en cambio, suele convocarse de manera lateral precisamente a través de la posibilidad de amenaza del orden que la irrupción misma de lo fantástico sugiere, como sucede, por ejemplo, con las temibles presencias y vacíos semánticos del famoso cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”, una ficción ejemplar de cómo la violación de un límite y la alteración de un orden pueden resultar fatales para la supervivencia del sujeto y la persistencia de su mundo. Después de todo, lo que se tambalea a través de la transgresión fantástica es la racionalidad de un sistema enteramente basado en normas introyectadas y compartidas, por lo cual cualquier evento que atente a la solidez de tales patrones resulta aterrador.

La infracción de la norma –el *clímax* de todo relato fantástico– sanciona así el instalarse de un elemento inesperado y ajeno –y por lo tanto extraño– en el texto y en la representación de la realidad, que adquiere una inevitable connotación negativa. Rosemary Jackson lo explicó claramente:

Any social structure tends to exclude as ‘evil’ anything radically different from itself or which threatens it with destruction, and this conceptualization, this naming of difference as evil, is a significant ideological gesture. [...] A stranger, a foreigner, an outsider, a social deviant, anyone speaking in an unfamiliar language or acting in unfamiliar ways, anyone whose origins are unknown or who has extraordinary powers, tends to be set apart as other, as evil. Strangeness precedes the naming of it as evil: the other is defined as evil precisely because of his/her difference and a possible power to disturb the familiar and the known. (Jackson 30)

Dadas estas premisas, parece evidente que quienes poseen la apariencia de lo ‘extraño’, en lo fantástico terminan siendo identificados con el monstruo, es decir, el Otro por excelencia, esquivo e irreductible a la integración, como advierte acertadamente Cohen: “The monster [...] is an embodiment of a difference, a breaker of category and a resistant Other, known only through process and movement, never through dissection-table analysis” (X). Y sin embargo, la alteridad del monstruo también tiene sus grietas y se revela, a una más atenta mirada, reversible: de hecho, el monstruo consigue ponernos en contacto con nuestros deseos y nuestros miedos, de manera que siempre está hablando de nosotros. Como observa David Roas, una de las funciones esenciales del monstruo es precisamente metaforizar nuestros miedos atávicos –es decir, el miedo a la muerte, a lo desconocido, a lo que es materialmente aterrador (“El monstruo” 30)– al mismo tiempo que es emanación del lado inadmisibile, “invisible” (u “oculto”, por decirlo con Jackson) de una cultura y un momento histórico cuyas obsesiones encarna (Cohen 5). En su constante alusión a otro proceso y a otro



signo,³⁶ al ser por tanto un “síntoma”, el monstruo manifiesta una afinidad con la enfermedad. Esta también es expresión de una diferencia latente en el sujeto, tanto más inquietante cuanto más resistente a la domesticación mediante el tratamiento (como se ha demostrado, por ejemplo, en patologías todavía misteriosas y terribles como el Alzheimer o el cáncer), por lo que genera subjetividades y modos de vivir otros.

Nos parece útil destacar otra similitud entre la enfermedad y la monstruosidad fantástica: ambas son construcciones discursivas basadas en la separación de ‘los normales’ –es decir, los que caen dentro de la norma y por lo tanto en lo humano por derecho propio– de ‘los anormales’ –es decir, los que están fuera de la norma y por lo tanto de lo humano; categorías, las de la normalidad y la anormalidad, que terminan por exceder la esfera biológica y adquieren en cambio connotaciones morales.³⁷ La representación de la enfermedad y la monstruosidad fantástica encuentran, por consiguiente, su punto de convergencia en la problemática relación con la norma y la permanente redefinición de la misma, abriendo posibilidades epistemológicas análogas. Lo fantástico y lo insólito llegan a una realidad perturbadora –y hasta monstruosa– al superponer la anormalidad desencadenada por la enfermedad a la generada por lo imposible, mientras que la enfermedad rescata el elemento de subversión constitutivo de lo fantástico para redefinir las potencialidades inherentes a la condición otra desatada por la enfermedad. Es esta relación de dos caras la que nos proponemos explorar.

La combinación de fantástico y enfermedad no es ciertamente nueva en la literatura, como lo demuestra el gran número de narradores que, en los decenios comprendidos entre los siglos XIX y XX, utilizaron la representación de la locura y otras enfermedades de origen nervioso (por ejemplo, la catalepsia o la epilepsia) para anclar a lo irracional la aparición de impulsos de otra manera inadmisibles. Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones son algunos de los autores que conjugan el escándalo de lo fantástico con el escándalo de la enfermedad. Cabe resaltar la relación preferencial que se establece entre enfermedad, narración y género. Pues en esos mismos años, las metáforas de enajenación derivadas de las enfermedades psíquicas proporcionan a las escritoras el lenguaje y las imágenes

³⁶ A este respecto, vale la pena recordar la etimología del término ‘monstruo’ y su significado en la antigüedad: el latín *monstrum* deriva de *mōnēre*, la aparición del monstruo fue inicialmente prevista como una señal de los dioses de prodigiosos y extraordinarios eventos.

³⁷ Como teoriza Judith Butler, la patologización de los llamados “deviantes” –criminales, homosexuales, pacientes psiquiátricos, etc.– y su marginación en el ámbito de los abyectos (a quienes no se le reconoce la condición de sujeto) sería lo que permitiría la constitución del sujeto “legítimo”; sin embargo, a través de este acto fundador excluyente, lo normal y lo anormal están mutua e indisolublemente implicados. La reciprocidad de esta interconexión ya había sido defendida por Canguilhem en sus reflexiones en la encrucijada entre biología y filosofía: Canguilhem había explicado cómo, para definir la norma, siempre es necesaria la aparición de la anormalidad, que es por lo tanto lógicamente secundaria pero ontológicamente primaria, como señala Torrano; la normalidad y la anormalidad no se encuentran por lo tanto en una relación de “contradicción y exterioridad” sino más bien de “inversión y polaridad” (93, 94).



adecuadas para relatar su condición de encarcelamiento y exclusión de la sociedad:³⁸ pensemos en los cuentos fantásticos de Juana Manuela Gorriti, en los que la figura de la mujer loca por la pérdida del amor se transforma, al final del relato, en un fantasma, o en el magistral relato de Charlotte Perkins Gilman, "The Yellow Paper" (1892). Allí, mediante la focalización interna se explota la alteración psíquica de la narradora intrahomodiegética (atribuible a una depresión *post-partum*) para envolver los hechos narrados en la incertidumbre, de acuerdo con una estrategia usual de lo fantástico, que se basa en la falta de fiabilidad del narrador.

En las narraciones del siglo XXI se observa un cambio muy significativo en el repertorio de enfermedades objeto de representación, lo cual por una parte refleja una modificación de la realidad extra-textual ante la acentuada aparición (y su imposición en el imaginario social) de enfermedades antes menos comunes (o más difíciles de diagnosticar), y por otra parte responde al giro que las formas de lo fantástico han conocido desde finales del siglo XX, especialmente en América Latina. En las narrativas contemporáneas, de hecho, la coherencia de la trama de lo real está lacerada no tanto por el desgarramiento causado por lo sobrenatural o por lo preternatural, sino por la ocurrencia de acontecimientos inusuales, es decir, inesperados, inexplicables, anómalos o anormales, aunque no imposibles, y que sin embargo trastornan los guiones habituales de lo real, abriendo este último a resultados metafóricamente 'monstruosos'.³⁹ Entendido así, lo fantástico sigue manteniendo su modelo original, consistente en el conflicto entre dos órdenes, el de lo real (normal) y el de lo fantástico (anormal) a través de un elemento inédito, una anomalía que viene a erigirse en amenaza permanente,⁴⁰ haciendo temblar la organización natural y/o habitual de la realidad. Esta anomalía suele estar representada por la enfermedad y la monstruosidad, o bien, por lo que parece ser uno de sus elementos correlativos, la abyección: tres núcleos conceptuales recurrentes en la narrativa del amplio grupo de autoras hispanoamericanas que han privilegiado la literatura no mimética para representar tensiones y obsesiones de la era globalizada a través de las declinaciones patológicas del cuerpo.

La descripción de las enfermedades representada en esta literatura tan reciente no siempre coincide puntualmente con las características médicas de patologías existentes, pero la sintomatología que retratan las vuelve reconocibles o por lo menos plausibles, facilitando así el descubrimiento de su potencial metafórico: las micosis en Paulette Jonguitud Acosta y Cecilia Eudave anuncian una metamorfosis subversiva de la identidad del sujeto;⁴¹ la anorexia, la fobia social y la depresión en Mariana Enríquez

³⁸ Para más información, ver el ya clásico estudio de Sandra Gilbert y Susanne Gubar.

³⁹ Al respecto véase Campra y Roas.

⁴⁰ Parece sugerente intentar un paralelismo entre la monstruosidad fantástica y la biología, según la formulación de Canguilhem, quien afirmaba que la vida es norma y que, por ello, cualquier anomalía de la norma biológica supondría una amenaza.

⁴¹ Sobre este punto se remite al estudio de Loría Araujo 2019, enfocado en el análisis de los cuentos "Isla cuerpo adentro" (1997), "Hongos" (2013), y en la novela *Moho* (2010), respectivamente de Cecilia Eudave, Guadalupe Nettel y Paulette Jonguitud Acosta.



están vinculadas a las enfermedades del cuerpo social en una Argentina empobrecida y globalizada, que todavía lleva las cicatrices de la dictadura;⁴² la hipovisión en Guadalupe Nettel se refleja en una ceguera metafórica que tiene el efecto, por el contrario, de provocar una visión –y comprensión– más profunda y capilar del lado oculto de la existencia.⁴³ En todas estas autoras se utiliza “la enfermedad como una enzima” –para retomar la feliz definición de Fasano (429)– o sea, como el desencadenante de una metamorfosis emancipadora.

Las representaciones de la enfermedad en los cuentos de Giovanna Rivero y Samanta Schweblin que vamos a abordar en esta ocasión asumen rasgos que nos parecen particularmente significativos: aunque con resultados opuestos, ambas se detienen en patologías que afectan fuertemente la identidad individual, relacional y social, actuando como un reactivo de lo perturbador en la economía del relato.

CUERPOS ABYECTOS Y RECONFIGURACIÓN IDENTITARIA: “EL HOMBRE DE LA PIERNA”, DE GIOVANNA RIVERO

Giovanna Rivero, escritora nacida en la región de Santa Cruz, Bolivia, y radicada en los Estados Unidos, es considerada por la crítica como uno de los nombres más relevantes de la ficción boliviana contemporánea, dentro de la cual, como señala Gutiérrez León, es posible apreciar dos variaciones respecto del pasado, también presentes en la ficción de Rivero. Por un lado, hay un tratamiento inédito de la cuestión racial y social, que ya no se aborda con los tonos condescendientes y didácticos de antes, ni tampoco como detalle decorativo o color local, sino que se plantea ahora como un elemento inevitable y constitutivo de la realidad (Gutiérrez León 52). Al mismo tiempo, se vuelve a reflexionar sobre lo local y ‘lo propio’, más que sobre ‘lo nacional’, desde una posición de lejanía generada por desplazamientos y emigraciones que posibilitan

⁴² Sobre la alianza entre el cuerpo enfermo y la subversión fantástica, véase Cannavacciuolo.

⁴³ El tema ‘ver/no ver’ y el motivo de los ojos y la vista es muy frecuente en la literatura fantástica de todos los tiempos, lo encontramos también en el famoso relato de E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* (1816), que Freud analiza en su ensayo seminal sobre lo ominoso, *Die Unheimlich* (1919): la vista, en este caso, genera incertidumbre sobre la realidad (recordemos que el protagonista, Nathaniel, no sabe si Olimpia, de la que está enamorado, es una mujer o una muñeca). Como subraya Jackson, “fantasy’s thematic issue” expresa “an uncertainty as to the nature of the ‘real’, a problematization of categories of ‘realism’ and ‘truth’, of the ‘seen’ and ‘known’ (in a culture which declares ‘seeing is believing’)” (Jackson 28). Esto explica la centralidad de la vista en lo fantástico. En el relato fantástico, la incertidumbre y la imposibilidad se traducen en el nivel temático a través de imágenes que hacen referencia a la ausencia de formas nítidas y a la invisibilidad, porque lo que permanece indefinido o desconocido siempre conlleva un carácter ominoso y amenazador. En autoras latinoamericanas como Guadalupe Nettel, este tema se ve actualizado y la mirada oblicua se identifica como lo que permitiría el nacimiento de una estética alternativa, no hegemónica, *queer* y anti-patriarcal. Aunque sus escrituras no se sitúen exactamente en los territorios de lo fantástico, los textos híbridos de Lina Meruane, Verónica Gerber Bicecci, Cristina Rivera Garza también cuestionarían el ocularcentrismo, es decir, el predominio de la vista sobre los demás sentidos como una forma privilegiada de conocimiento. Sobre este punto, se remite a Pascua Canelo.



la adquisición de referencias culturales universales, a través de las cuales se logra una problematización novedosa de viejos temas (54). Cabe recordare que una de las principales condiciones de la literatura boliviana del siglo XXI consiste en su dimensión extraterritorial, que se refleja también en la tematización del sentido de pertenencia y el “sentirse en casa”, a través de la textualización de imágenes ambivalentes del territorio (González Almada). Este aspecto también está presente en la narrativa de Rivero y coexiste con otra preocupación temática recurrente, la representación de identidades que someten a tensión las actuaciones canónicas de los géneros sexuales y las relaciones familiares. Como señala Gutiérrez León, Rivero suele “deconstruir y jugar con los estereotipos de la femineidad y el rol ocupado por las mujeres en una sociedad cerrada, patriarcal y conservadora a la que la autora satiriza en sus cuentos” (53). Las historias de *Niñas y detectives* (2009), por ejemplo, se alejan del registro imaginario y muestran en cambio inquietantes exploraciones del erotismo, permitiendo la exhibición de un deseo, el del sujeto femenino, habitualmente silenciado (“Perro callejero”, “Liliana llorando”) y que no rechaza, en algunos casos, la violencia sobre los cuerpos como único vehículo para la superación de la jerarquía existente en la relación entre los sexos (“Así nena”). En otros relatos, en cambio, se privilegian la infancia y la focalización en la mirada infantil, que dan acceso a una interpretación libre y no domesticada de lo real, provocando así comportamientos crueles y perversos que cuestionan la atribución de valores (como también sucede en los relatos de Silvina Ocampo). En resumen, la narrativa de Rivero encuentra su expresión en lo que se presenta como una alternativa a una cierta construcción de la realidad racionalmente monológica, y por lo tanto unívoca.

La enfermedad también se asume dentro de las coordenadas de esta poética de la perversión privilegiada por Rivero: aparece, por ejemplo, como una presencia generalizada y constante en varios lugares de la narración, y con diferentes funciones, en todas sus más recientes colecciones (*Para comerte mejor*, 2016, y *Tierra fresca de su tumba*, 2020). A veces, se utiliza para connotar una atmósfera o un acento emocional de los personajes, un indicio del hecho inquietante, como sucede con el narrador de “El pan y la flauta”: “El lío me activó un herpes brutal en el labio inferior y luego estas náuseas sordas, prolongadas, como si el universo entero me provocara asco” (Rivero, *Para comerte* 48). La enfermedad proporciona el campo semántico para metaforizar la tarea asignada al protagonista (tratar a los indigentes en los subterráneos de la ciudad), que se compara a “una obsesión infantil, enferma, maleable y agrí dulce como un tumor temprano” (49). En otros casos, es un elemento subterráneo y capilar a lo largo de toda la narración, como en “En el bosque” (Rivero, *Para comerte*), relato sobre el afecto morboso de una madre bipolar por su hija, que se cierra con una prodigiosa metamorfosis, o en “Piel de asno” (Rivero, *Tierra fresca*), cuento centrado en los experimentos médicos que sufre uno de los protagonistas, y que causan su muerte. Sin embargo, más útiles para nuestra lectura son aquellos textos en los que la enfermedad es el punto de apoyo alrededor del cual se despliega de manera explícita el significado de la historia, configurándose como una condición perturbadora en dos direcciones: ya sea como experiencia de los personajes del relato, afectados por



patologías psíquicas que conforman las personalidades y los cuerpos, solamente observada por el narrador, como vemos en “Socorro” o en “Los dos nombres de Saulo”; o bien como una experiencia observada y vivida por el propio narrador, como sucede en “El Hombre de la Pierna”, relato que analizaremos en esta ocasión.⁴⁴ En este texto, las dicotomías ‘sano/enfermo’, ‘normal/anormal’, ‘propio/ajeno’ que estructuran la organización de los contenidos, los caracteres e informan la connotación de los espacios, se ven gradualmente erosionadas por un movimiento de atracción y confusión de los opuestos, que desemboca en una inversión de los valores.

En “El Hombre de la Pierna” la protagonista viaja con su marido a Nueva York, donde él vivió antes de casarse, para conocer a sus amigos de los “años oscuros” (Rivero, *Para comerte* 132), como los bautiza ella. El término “oscuro” posee aquí una doble acepción, ya que es referido a una dimensión emocional de sufrimiento para él (como descubriremos en el transcurso del relato) y a la amenaza de un pasado no compartido, por lo tanto desconocido para ella. Por otro lado, estos “años oscuros” son también objeto de fabulación en la imaginación de la protagonista y narradora en primera persona, quien se refiere a ellos como a “ese tiempo que a mí me parecía luminoso, desaforado y verdadero” (133). Esta alusión a un pasado secreto, “verdadero” y temible para ella, arroja una sombra sobre lo que es el proyecto de la pareja y en el que se basa toda la historia, narrada en primera persona por la protagonista y con enfoque interno: “Allí, obscuro y neurótico, nuestro deseo insistente de tener un hijo, un hijo que nos atara por siempre, que nos obligara a superar los laberintos absurdos de nuestras respectivas personalidades, un hijo como un horizonte” (135).

Por la terapia descrita en el cuento, inferimos que la protagonista sufre de infertilidad, patología que, más allá de los datos biológicos, por su enorme significación simbólica y cultural determina siempre una experiencia emocional dolorosa y compleja, que afecta tanto a la autopercepción del sujeto enfermo como a su percepción social.⁴⁵ Pocas patologías como las vinculadas a la maternidad, de

⁴⁴ Todos los cuentos están incluidos en el volumen *Para comerte mejor*. Tanto “Socorro” como “Los dos nombres de Saulo” vinculan la enfermedad mental a las generaciones familiares, y así evocan el concepto de culpa a través de la herencia. Ambas historias proponen un enfrentamiento entre los sanos y los enfermos para finalmente desarticular esta oposición, pero por razones de espacio posponemos el estudio de este aspecto para otra ocasión.

⁴⁵ Gianfranca Ranisio observa con razón que el parto es un acontecimiento biosocial, perteneciente por lo tanto a la biología, pero permeado por la cultura, producido socialmente y situado políticamente: por este motivo, la procreación no puede considerarse fuera de las relaciones sociales. Según Ranisio, “da questa premessa discendono altre conseguenze, poiché le relazioni che si verificano all’interno di un gruppo tra il livello biologico e quello culturale determinano profonde implicazioni socioculturali. Infatti il procreare, determinando ruoli di genere come maternità e paternità, diviene ed è considerato fattore determinante nel fissare e trasformare le multiple identità che definiscono persone e gruppi. Si individuavano così le connessioni tra riproduzione, sistema sociale, politico ed economico.” (13). [“de esta premisa se derivan otras consecuencias, ya que las relaciones que se producen dentro de un grupo entre los niveles biológicos y culturales determinan profundas implicaciones socioculturales. Pues la procreación, que determina los roles de género como la maternidad y la paternidad, se convierte en un factor determinante y como tal se lo considera para establecer y transformar las *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*”



hecho, se presentan tan fuertemente relacionadas con una construcción cultural y socialmente normativa como es el género: tales patologías se ven amplificadas (cuando no directamente 'creadas' como tales) por el imperativo reproductivo, que naturaliza el deseo de maternidad –incluso indicándolo como 'instinto' o realización inevitable de todo individuo femenino–, al tiempo que estigmatiza las diferencias con respecto a este paradigma. La medicalización de la procreación –una nueva forma de control patriarcal, según el feminismo radical– interviene para eliminar estas diferencias de la norma, ya que fomenta, a través de la tecnología, la ilusión de infinitas posibilidades reproductivas, que, sin embargo, se juegan en el cuerpo de la mujer.⁴⁶ Por lo tanto, el que comienza junto con el camino médico es siempre un camino interior, una inmersión solitaria en el yo que conduce a un renacimiento simbólico, como parece mostrar la metáfora del metro con la que se abre el cuento:

Yo había cerrado los ojos mientras viajábamos hacia el Bronx. [...] esta vez, en lugar de mirar quería sentir la vibración del traqueteo, la electricidad subsidiaria del movimiento metálico envolviéndome como una madre. Eso quería, una electricidad madre en esa cavidad múltipara que avanzaba con todas sus criaturas para lanzarlas a la vida [...] Por eso no lo vi. Porque estaba con los ojos cerrados. Y además metida en un sueño que se deshilvanaba en imágenes y voces de mis otros mundos, de mis otros tiempos. (131)

Inmersa en los recuerdos de la infancia, "esa edad sana de los tres y cuatro años" en la que "hervían voces de otros", conectándola con otra época y otro espacio, la narradora reflexiona entonces sobre la posibilidad de volver a nacer por esta "criatura parturienta", anticipando así el tema del cuento. El marido, en cambio, la recuerda al presente con "su voz llena de realidad" (131): la connotación por parejas de contrarios como las que se esbozan en este pasaje ("sueño"/"realidad", "otros mundos/Bronx") organiza, como veremos, el contenido del texto. La mujer y su marido encarnan dos formas antitéticas de adherirse a la realidad y sus convenciones: podríamos decir que él pertenece al lado de la razón, ella parece inclinarse hacia la emocionalidad y la irracionalidad. Una subdivisión canónica, en cierto sentido, si consideramos las proyecciones del binarismo que organiza la división de los géneros y que también

múltiples identidades que definen a las personas y los grupos. Así se identificaron las conexiones entre la reproducción, el sistema social, político y económico", trad. mía].

⁴⁶ Giacalone aclara al respecto: "In questa prospettiva la medicalizzazione dell'infertilità, attraverso le tecniche riproduttive, crea norme corporee, ma anche sociali, giuridiche, etiche: una donna sterile può essere normalizzata dalla società attraverso la fecondazione in vitro, che le costruisce la normalità della gravidanza. I dispositivi disciplinari, mediati dalla medicina, costruiscono io esterni alla persona, che pensa di scegliere seguendo i suoi desideri, mentre il potere della tecnologia produce paradigmi di ciò che è normale o desiderabile a livello personale e sociale, influenzando la scelta dei soggetti" (81) ["En esta perspectiva, la medicalización de la infertilidad, a través de las técnicas de reproducción, crea normas corporales, pero también sociales, jurídicas, éticas: una mujer estéril puede ser normalizada por la sociedad a través de la fecundación in vitro, que construye la normalidad del embarazo. Los dispositivos disciplinarios, mediados por la medicina, construyen el yo externo de la persona, que piensa elegir siguiendo sus deseos, mientras que el poder de la tecnología produce paradigmas de lo que es normal o deseable a nivel personal y social, influyendo en la elección de los sujetos", trad. mía].

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



subyace en el retrato de esta pareja, aunque esta hipersensibilidad de la protagonista se justifica aquí por la asunción de hormonas.⁴⁷

El cuerpo de la mujer se convierte así en un laboratorio mediante las terapias hormonales, sobre cuya administración se insiste varias veces en el relato y con cierto desapego autoirónico, revelando la adhesión escéptica de la protagonista al paradigma médico:

Llevaba mi diminuto botiquín con las jeringas y las botellitas doradas y, al despertar, lo primero que hacía era inyectarme el “elixir de la preñez” en los muslos [...] era natural que me durmiera en cualquier parte y que al despertar, con los pezones erectos ante el mínimo roce, sintiera, que ya venía siendo hora de que el anhelado feto agarrara algo de voluntad darwiniana e hiciera, por ejemplo, de sus fauces, un piquito; de sus tentáculos, unas piernas regordetas; de los globos inflamados, una mirada capaz de dismantelar nuestras más educadas mentiras. (133)

[...] los médicos auscultarían cada folículo para sondear cuán tiernos y carnosos se habrían puesto. “Está usted dispuesta”, dirían, y yo me sentiría tan rebosante como la vaca de la verde pradera. “Llámeme Clarabella”, podría incluso contestar en reciprocidad. (136)

Ya bastante había colaborado con aprender a inyectarme yo misma, minuciosa e hipnotizada por la pequeña roncha que se formaba allí donde la aguja había rajado la epidermis. (136)

El lenguaje médico se cuela en el texto y lo modifica (“preñez”, “feto”, “coágulo”, “óvulo”, “ovulación”, “hormonas”, “feromonas”, “folículo”, “mucosas”), así como la práctica de las terapias hormonales se asienta en la vida cotidiana de los protagonistas, fijando una rígida rutina médica que comanda las reacciones del cuerpo y automatiza los impulsos de la libido, tanto que ésta, ahora subordinada a las necesidades de la procreación, casi deja de serlo y pierde su dimensión erótica.

El encuentro en el metro con un vagabundo afroamericano con una extremidad enferma, que camina con “su pierna hedionda como quien pasea un cordero [...] putrefacto” (132), irrumpe en las andanzas urbanas de la pareja y sugiere una imagen desbordante –y opuesta– a la higiénica rutina médica que aceptan pasivamente. La pierna putrefacta es de hecho un elemento que no coincide con la dimensión fantástica, pero, por la versión extrema de lo humano que exhibe (y efectivamente, es objeto de animalización en el texto), provoca una reacción ambivalente en el protagonista. Lo que promana del hombre y de su pierna es, como explica Kristeva, “aquel peso de un no sentido que no tiene nada de significativo y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila” (Kristeva 9), en otras palabras, se trata de una realidad contaminada de abyección, que se escapa a cualquier norma racional. Este exceso de no sentido

⁴⁷ En el fondo, también está la connotación simbólica de lo masculino y lo femenino tal como se presenta en la teorización de Gilbert Durand sobre las estructuras antropológicas del imaginario, según la cual lo masculino se asocia con el régimen diurno, regido por la luz y la separación, por el movimiento ascensional, lo femenino en cambio con el régimen nocturno, regido por la oscuridad, la unión, la indistinción, la caída.



atraviesa todo el relato y se origina precisamente en la evocación de la muerte a través de “ese cuerpo convocado ya por los gusanos” (Rivero, *Para comerte* 134), y de ese miembro enfermo y purulento del que la mujer está, sin embargo, ineluctablemente rechazada y atraída al mismo tiempo:⁴⁸

Me acerqué a su lata donde brillaban tres ‘quarters’ y tomé mi tiempo hurgando en mi mochila, mientras aspiraba, como de un perfume rancio pero incuestionablemente auténtico, el olor agrio-dulzón de la carne enferma, cediendo, seducida, ante la avanzada imparables de la muerte. Ese olor era, dios mío, todo un trance. Eran otras las cosas que me producían asco. (134)

El olor –que más adelante se definirá como “febril e inolvidable” (139)– hipnotiza a la mujer, pero le repele ferozmente a su marido. De nuevo, procedemos por oposición: la mujer busca el contacto con el Hombre de la Pierna (le toca los dedos), el marido le da un “hand sanitizer” (135) para lavar la suciedad, evitar el contagio con la impureza, y así simbólicamente restablecer el reino de “esa luz anoréxica, esa luz decolorada del Bronx” (134), que es lo que le causa a ella náuseas. En un intercambio de atributos, el olor de la carne de la pierna gangrenada es “incuestionablemente auténtico” (134) y el negro emana “una vitalidad contradictoria” (139), mientras que la luz del Bronx es “anoréxica” (134): la ciudad en el centro del sistema económico capitalista mundial –la ciudad en la que, como señala su marido, la gente no tiene tiempo para detenerse en su recorrido y alcanzar dos monedas a un inválido afroamericano– resulta ser un organismo agonizante y produce “asco”, la reacción biológica que indica la presencia del abyecto (Kristeva 9).⁴⁹ De esta manera, en la trama del relato se revela otra dicotomía, que actúa de manera subterránea y paralela al sistema de otras oposiciones dispersas en el relato, preparadas para disolverse en el final y abrir un sentido diferente y al principio imperceptible.

Un primer signo de esta progresiva erosión de los polos opuestos es la contaminación entre el sueño y la vigilia, elemento recurrente en lo fantástico y lo insólito, donde sistemáticamente se aprovecha la fuerza catalizadora de lo onírico. Sin embargo, este solapamiento de mundos se asocia manifiestamente al ‘devenir Otra’ inducido en la narradora por las terapias hormonales:

Nunca antes había contaminado la realidad con los *delirium tremens* que solían ser mis sueños. Esos dos mundos permanecían eficientemente separados; pero ahora, quizás por toda esa sobredosis de sustancias y estimulantes que inflamaban mis mucosas, no podía

⁴⁸ Puntualiza Kristeva sobre lo abyecto: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (12).

⁴⁹ Esta misma palabra también vuelve en el relato “El pan y la flauta” (Rivero, *Para comerte*), donde la protagonista se mezcla con los indigentes que viven en las alcantarillas, cuerpos abyectos escondidos en las entrañas de la ciudad. Aquí también opera la lógica de la inversión de los polos: mediante el final abierto, el cuento deja entender que es precisamente entre estos desheredados que se esconde el hijo de Dios.



evitar que tanto manoseo terminara galvanizando la vida real, exigiéndole algún tipo de respuesta. (Rivero, *Para comerte* 37)

En el sueño de la narradora, la pierna se convierte en un fetiche, una reliquia sagrada objeto de culto, y el hombre de la pierna en una especie de oráculo, del que incluso la mujer querría respuestas. Y es para tener estas respuestas que ella sigue su rastro, guiada por una pulsión que es todo menos racional, casi una llamada antigua y pagana, como sugieren algunos indicios textuales: el olor que emana de la pierna es “todo un trance” (134), el hombre “prodigaba sus frases lastimeras que parecían profecías” (137), la extremidad se convierte en “la pierna sagrada” (137).

El negro condensa en su cuerpo incurable y en su ser unas diferencias –o sea, alteridades– comparables por analogías a las que se personifican en la protagonista, mujer y boliviana, perdida “en la ciudad infinita” (133) que es Nueva York. Ambos, de hecho, están en los márgenes de esa civilización, y de los parámetros de salud ahí vigentes. El hombre y su pierna son evidentemente una excrescencia del sistema que no acepta ser integrada, absorbida, contenida, la desviación de un sistema que sana, higieniza y controla, hasta el punto de que él afirma preferir a la hospitalización la muerte y el entierro en un cementerio público, lugar por excelencia destinado a los ‘anormales’ que desbordan del cuerpo social. La noción de abyección que vale la pena recordar aquí es la acuñada por Judith Butler: “Lo abyecto designa aquí aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’, que sin embargo están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos [...] esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá el sitio de identificaciones temidas...” (Butler 20). La analogía de la pierna como “cordero” evoca entonces la inocencia y el sacrificio perpetrado para mantener el sistema intacto y sólido.

Mencionamos al principio una organización por parejas de términos opuestos, que se encuentran en relación dialéctica. El espacio médico del hospital –configurado en la historia como una institución de control– se ‘opone’ a la botánica de un dominicano, con sus “estanterías atestadas de velas, hierbas, santos de yeso, cintas de colores, botellas de brebajes caseros” (Rivero, *Para comerte* 140) y las recetas de remedios tradicionales que se administran allí. Al conocimiento occidental se le ‘opone’ la fe en un conocimiento ancestral basado en lo sobrenatural, sustituyendo de este modo los dogmas de la ciencia médica por los de otra fe (cercana a la que Alejo Carpentier invocó en su famoso prólogo sobre el real-maravilloso). El léxico adoptado para hablar de los tratamientos médicos, que la narradora define “otros costumbrismos” (135), “mezcla fabulosa de semen y [...] mejunje hormonal” (137), ilumina esta oposición y la desarma: los sistemas de medicalización científicos y la medicina tradicional no difieren mucho ya que ambos son productos de un sistema de creencia dentro del que adquieren su legitimación. Se conectan entonces en una misma red el afroamericano, la mujer boliviana y el dominicano dueño de la botánica, individuos marginados y subordinados dentro de los territorios porosos de una ‘aldea global’ a cuyas desigualdades se alude repetidamente a lo largo del relato. Sin embargo, también se registran las contradicciones y las fragilidades de este mundo a



través de un acontecimiento de fuerte impacto simbólico: el atentado de las Torres Gemelas, en cuyo colapso perdió la vida la primera mujer del marido de la narradora, que se encontraba allí por razones que él todavía desconoce. Sin duda, la oposición que se plantea en este punto es la que se da entre dos órdenes de cultura diferentes, dependientes de dos sistemas económicos distintos:

Por un buen rato pensé en el enorme crédito bancario en el que nos habíamos embarcado para llevar a cabo la "misión", los laboratorios, las opiniones médicas no cubiertas por el seguro, las vacaciones recomendadas para que esos insospechados centros de rendimiento hormonal, celular, muscular, se desanudaran. ¿En serio valía la pena? (137)

Como recuerda la narradora, la medicina occidental exige un precio muy alto, mientras que la fuerza sobrenatural y sagrada a la que recurre la medicina tradicional no puede reducirse al comercio, como subraya el dominicano: la medicina utilizada en una "botánica auténtica" (adjetivo, este último, que también se emplea para referirse a la putrefacción de la pierna, "perfume rancio de la pierna, pero auténtico", 134) no puede someterse a las leyes del mercado y del capital. En la incesante vacilación expresada por la narradora con respecto a las terapias tomadas, en la atracción instintiva por el afroamericano y luego por la tienda del dominicano y sus rituales, este relato propone también una historia de 'desmodernización', un retorno a las raíces ancestrales y originales –a esos idiomas desconocidos de la infancia recordados durante el viaje en metro del comienzo– redescubiertos gracias a un instinto que marca el triunfo de lo anormal, reconociendo su función epifánica. De hecho, el encuentro con el afroamericano promueve el regreso a un lugar donde uno puede "sentirse en casa" y superar esa sensación de extrañeza tan frecuente en las páginas de una literatura desterritorializada como la boliviana – como estas páginas. En la botánica, por lo tanto, se consume un metafórico retorno a casa, dejando que surja otro tema principal de la historia: "el reconocimiento de un trasfondo cultural que auguraba, aunque fuese por escasos momentos, un lugar en el mundo para mí. Un lugar en Nueva York también para mí" (140).

Si la enfermedad es una forma de colonización del cuerpo –como lo sugiere el relato– y la cura termina siéndolo también –como hemos observado a través de la alusión a los efectos de los remedios, que son capaces de trastornar un cuerpo y una psique–, un movimiento inverso a esta 'colonización' es el que la protagonista hace al salir de este sistema de cura. Y esto sucede al sumergirse en los elementos místicos y ancestrales de un mundo indígena latinoamericano que, en la distancia, se redescubre como generador de identidad.

El gesto del final –en el metro, la protagonista envuelve en un pañuelo y se lleva al pecho el filtro que el dominicano le pidió llevar a un santuario como compensación por el tratamiento aplicado a la pierna del afroamericano– puede entonces conocer múltiples lecturas: tal vez indique la renuncia a coronar el "deseo obscuro", tal vez la aceptación de las fuerzas de los cultos y rituales mágicos para cumplirlo (el final abierto no permite optar definitivamente por una de las dos soluciones). Pero es posible que esa ofrenda, maloliente y misteriosa, acunada y cuidada como un bebé,

Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente



simbolice la celebración del (re)nacimiento de una identidad frágil, que la mujer debe proteger del contacto con las manos colonizadas de su marido, “los nudillos, la piel rota por la excesiva higiene” (135). La representación de la enfermedad se hace así funcional a la narración de una singular reapropiación y reconfiguración identitaria, como latinoamericana y como mujer.

IDENTIDADES OMINOSAS: “LA RESPIRACIÓN CAVERNARIA” DE SAMANTA SCHWEBLIN

La obra de la argentina Samanta Schweblin incluye muchas manifestaciones del amplio y heterogéneo abanico de la literatura no mimética: desde la personal versión de lo fantástico en los cuentos de *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y la novela corta *Distancia de rescate* (2014), hasta la ciencia ficción distópica de la novela *Kentukis* (2018). Dentro de esta constelación insólita, objeto de un temprano y creciente interés de la crítica, los cuentos de *Siete casas vacías* (2015) son los que mantienen una mayor adherencia a la realidad fáctica, marcando una diferencia con la ficción anterior. La distorsión de los escenarios de la realidad –su transformación por eventos desconcertantes– tiene lugar a través de lo extraño, más raramente a través del recurso a lo imposible, construyendo el texto de tal manera que el lector se sitúa “del lado de la anomalía”, como afirma evocativamente Emanuela Jossa (507).

Y como anomalía se explica la presencia de la enfermedad, que aparece con frecuencia en la trama de los relatos de este volumen, sobre todo como un correlato inevitable de la vejez, edad de la vida en la que, como argumentó Simone de Beauvoir, se experimenta un auto-extrañamiento ante las ineludibles modificaciones del cuerpo, interiorizando la alteridad que se termina encarnando en la vida social y descubriendo que se es irremediamente Otros, incluso con respecto a sí mismos. Esta alteridad provoca el surgimiento de una identidad perturbadora, dramáticamente dividida entre una interioridad que el sujeto percibe como “joven” y una exterioridad “vieja” que, inevitablemente, no corresponde a este sentimiento interior, obligando así a múltiples ajustes (DeFalco 5-6). Esta redefinición de la fisonomía –interior y exterior– del sujeto es aún más marcada en el caso de la demencia y la enfermedad de Alzheimer, patologías degenerativas que implican no sólo la memoria y el lenguaje (elementos indispensables para la constitución del proceso narrativo gracias a los cuales se produce la construcción del Yo en una identidad coherente), sino también la propia definición de la realidad, como explica DeFalco a raíz de Kerby:

Narrative is also tightly bound to questions of identity since subjects’ ideas of themselves and others, of their “meanings” as persons, largely stem from their interpretation of their own and others’ narratives. It is through the narrative use of language that one comes to understand the self. Anthony Kerby proposes a “model of the human subject that takes acts of self-narration not only as descriptive of the self but, more importantly, as *fundamental to the emergence and reality of that subject*” (4, original emphasis). In Kerby’s view, “the self is not



some precultural or presymbolic entity that we seek simply to capture in language. In other words, I am, for myself, only insofar as I express myself" (41). (De Falco 13)⁵⁰

Por ende, resulta particularmente estimulante, en el plano narrativo, la representación de este proceso de desarticulación del lenguaje y de la propia realidad, que se expresa, como veremos, a través del silencio, mediante una sintaxis lagunosa que se acompaña a una temporalidad fragmentada y la naturalización de una perspectiva extraña y alienante, especialmente para el destinatario.

Estos procedimientos son particularmente congeniales al relato fantástico, y especialmente a ese fantástico donde la rarefacción de lo real se insinúa mediante la presencia de vacíos –discursivos y semánticos– incolmables, y en las aterradoras consecuencias que estos vacíos implican, como bien ha señalado Rosalba Campra: “referido a su destinatario, ese silencio significa pues una programación de la ilegibilidad. La lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sinsentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro” (137). Igualmente aterradores, como veremos, son los efectos del silencio en *Siete casas vacías*, porque proyectan esta misma “aceptación del sinsentido” también sobre la enfermedad. De hecho, el silencio es funcional al retrato de la demencia senil en las dos historias en las que esta enfermedad es protagonista, “Mis padres y mis hijos” y “La respiración cavernaria”, que exploraremos con más detalle en esta ocasión.⁵¹

⁵⁰ DeFalco se refiere al ensayo de Anthony Paul Kerby, *Narrative and the Self* (1991).

⁵¹ Es útil resumir las tramas de los cuentos mencionados. En “Mis padres y mis hijos” dos niños de tres y cinco años desaparecen apenas llegan a la casa donde su papá y los padres de él están pasando unos días de vacaciones. Los ancianos sufren ambos de demencia y por lo tanto no tienen frenos inhibidores, como descubrirá la mamá de los niños y ex-esposa del narrador (padre de los niños e hijo de los ancianos) al verlos persiguiéndose desnudos en el jardín. Durante la búsqueda, la mujer entiende que los niños, despojados de sus ropas, están con sus abuelos. Asustada, alerta a la policía que poco después encuentra abuelos y nietos jugando desnudos juntos y alegremente, a pesar de la indignación de la mujer y de los demás adultos presentes. Más compleja es la reconstrucción de la trama de “La respiración cavernaria”, construida, como veremos, sobre elipsis y fragmentación temporal. El relato describe el proceso de deterioro físico y mental de Lola, enferma de Alzheimer que se prepara minuciosamente para la muerte empacando todas sus pertenencias, ayudada en esta actividad –como en todas las demás– por su esposo, y por una serie de listas que ella compila anotando escrupulosamente qué hacer, tal como le aconsejó el médico después del primer episodio de demencia. Este episodio parece estar relacionado con un acontecimiento traumático de su pasado: mientras estaba haciendo las compras en un supermercado, Lola se ve a sí misma en el supermercado haciendo compras, con su bebé muerto hace treinta años, y la impresión es tal que se desmaya en el suelo y se orina. Tal vez debido al trauma por la pérdida de su hijo –y a una sospecha generalizada hacia lo nuevo, causada por la enfermedad– cuando su marido se hace amigo del hijo de doce años de su nueva vecina, Lola mira esta relación con sospecha. La anciana también está convencida de que el niño entra en la casa para robarles y se molesta por su presencia alrededor del edificio, por lo que no responde a la llamada de auxilio del niño cuando éste cae en la zanja que está justo delante de su jardín, sino que simplemente llama a la policía, provocando un retraso en el rescate que se revela fatal (como descubrimos durante una conversación con la madre del niño muerto). Poco después, el marido de Lola también muere repentinamente, y la mujer se hunde en un estado de ruinoso abandono, parejo al de su casa, hasta que llega la muerte.



En el primer cuento, el narrador es el hijo de los dos padres del título, que sufren una forma de demencia no especificada. Esta enfermedad, en los increíbles cambios que provoca en los individuos afectados, adquiere las connotaciones de una impenetrabilidad del sujeto y una alteridad imprevisible, hasta el punto de que, por ejemplo, para los dos ancianos de la historia no es en absoluto escandaloso perseguirse desnudos en el jardín ante los ojos de los policías. La alteridad, sin embargo, está teñida de amenaza, y por esta razón la desaparición de los hijos del título se vuelve particularmente alarmante para sus padres –y especialmente para la madre. Paradójicamente, lo más temido es que puedan estar en compañía de sus ancianos abuelos y ellos los hayan podido involucrar en una promiscuidad entusiasta y a la vez peligrosa (como indica la repetición de la palabra “desnudos”, recordada varias veces en el texto). El silencio nace de la narración en primera persona, que adopta una focalización interior oscilante (del narrador –el padre de los niños– a uno de los personajes –la ex-esposa, la madre de los niños) pero no devuelve la voz ni el punto de vista de los ancianos enfermos, retratados en su desvergonzada y descarada fisicidad y reducidos, de hecho, a puro cuerpo, desprovistos de lenguaje y razón (al menos ante los ojos de los sanos), según lo que cuenta la imagen con la que se abre y se cierra el cuento:

Detrás de Marga mi padre riega a mi madre con la manguera. Cuando le riega las tetas, mi madre se sostiene las tetas. Cuando le riega el culo, mi madre se sostiene el culo. [...] ¿Es mi madre la que sostiene lo que mi padre riega o es mi padre el que riega lo que mi madre se sostiene? (Schweblin, *Siete casas* 30)

Ahí están los cuatro: a espalda de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living. Mi madre restriega sus tetas contra el vidrio y Lina la imita mirándola con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo. [...] Veo a mi padre mirar hacia acá: su torso viejo y dorado por el sol, su sexo flojo entre las piernas. Sonríe triunfal y parece reconocermme. Abraza a mi madre y a mis hijos, despacio, cálidamente, sin despegar a nadie del vidrio. (37-38).

La exhibición del cuerpo desnudo, diseccionado en partes anatómicas designadas con un registro coloquial –“culo, tetas, torso, sexo flojo”– y su fusión y confusión son, por un lado, grotescas, y por otro, abyectas, porque muestran un uso impensado, y por tanto inadmisibile, del cuerpo de los ancianos, sugiriendo la transgresión de una regla y la amenaza inherente a la violación de un límite, el de la separación entre los cuerpos de los niños y los cuerpos de los ancianos. Cuerpos y no personas, porque la demencia parece haberles privado de la conciencia de sí mismos y de la realidad circundante. Todo el relato se desenvuelve entonces en torno a la conexión entre la enfermedad y la abyección que transforma los cuerpos en presencias ominosas incluso a los ojos de los seres más cercanos, como los propios hijos: “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva 13).



El mismo cuerpo en declive también es retratado en “La respiración cavernaria”, un texto que narra el desarrollo del Alzheimer desde la perspectiva de una mujer que sufre esta patología, Lola. Aunque el narrador está en tercera persona, la focalización es interna y por ello el relato también reproduce formalmente el progresivo y dramático deterioro físico y psíquico de la protagonista, dando así voz a la enferma. En las ficciones dedicadas al Alzheimer, especialmente las de tipo mimético, el punto de partida de la narración suele estar en el cuidador, que se convierte en el protagonista y narrador de la metamorfosis del paciente, como lo atestiguan numerosos estudios críticos.⁵² En las narraciones no miméticas, en cambio, la palabra se da al propio paciente, de modo que el punto de vista se desplaza del exterior al interior de la enfermedad, explotando el efecto desconcertante de una perspectiva imposible: los enfermos de Alzheimer y demencia, de facto, ya no son capaces de dar testimonio de su experiencia y, por tanto, de su condición terminal, que se convierte en equivalente a una forma de alteridad ineluctable. El paciente de Alzheimer termina sin palabras, sin conciencia de sí mismo y del mundo: se trata, como veremos, de una enfermedad de gran valor simbólico.

La representación de los síntomas de la enfermedad –entre los que se encuentran la progresiva rarefacción del lenguaje, el colapso de la memoria, la confusión lógico-temporal y la agresividad producida por la repentina irreconocibilidad de la realidad que afecta al enfermo– articula el contenido del relato y la forma del mismo. La estructuración del texto –el más extenso del volumen, unas 58 páginas divididas en 30 fragmentos sin título ni numeración, cronológicamente no lineales, cada uno precedido y seguido de un espacio en blanco– reproduce el déficit cognitivo y los vacíos en la memoria de la protagonista.

Esta desorganización temporal se contiene, por sugerencia de un médico consultado después de un primer ‘incidente’, mediante el uso de listas, cuyos contenidos cambian al cambiar y agravarse los síntomas de la patología de la mujer. Las listas también se convierten en materiales para la desfamiliarización que se lleva a cabo en el cuento. Junto con las listas “banales”, donde se enumeran los alimentos para comprar, otras listas resultan más paradójicas porque describen instrucciones sobre el uso de objetos triviales (como abrir un frasco o guardar la leche en la nevera) y también prescriben acciones que dibujan la condición existencial e identitaria sin precedentes de la protagonista, preparando su partida de la vida:

⁵² Esto es lo que sugiere Gambin 2016, quien analiza tres novelas en español dedicadas a la enfermedad de Alzheimer: *Ahora tocad música de baile* (2004) de Andrés Barba, novela polifónica en la que las voces de los miembros de la familia narran la vida de Inés Fonseca, *Una palabra tuya* (2005) de Elvira Lindo, narrada en primera persona por una treintañera que cuenta la difícil relación con su madre enferma, *El día menos pensado: Un viaje al corazón del alzheimer* (2012) de Alberto Gimeno, centrado en los trastornos causados por la aparición del Alzheimer que afecta a la madre del narrador. Como pueden ver, estas son narraciones de la enfermedad desde el ‘exterior’ de la misma.



Clasificarlo todo.
Donar lo prescindible.
Emballar lo importante.
Concentrarse en la muerte.
Si él se intromete, ignorarlo. (Schweblin, *Siete casas* 46)

Concentrarse en la muerte.
Él está muerto.
La mujer de al lado es peligrosa.
Si no lo recuerdas, espera. (89)

La lista opera así como sustituto de la memoria, aunque, como es evidente, ofrece una versión de la realidad esencial, purificada de conexiones lógicas más complejas. Se trata, a lo sumo, de una selección de prioridades en forma de imperativos, una lista de observaciones u órdenes que cambian en el curso de la enfermedad y que guían las acciones de la protagonista. Sin embargo, la mera presencia material de la lista parece ser suficiente para evitar la incertidumbre, la desorientación y la consiguiente pérdida de control que resulta de la discrepancia entre lo que otros (su marido, su vecina, la señora del asador) le dicen y lo que ella (no) recuerda. Con este fin, varias veces en el relato Lola verifica que tenga la lista a mano: "Con las manos en los bolsillos, acarició la lista. Era bueno saber que seguía ahí" (53), "Tanteó la lista en su bolsillo del delantal, y pensó que en la noche tenía que recordar y analizar los hechos con más tranquilidad." (66), "Pensó en sacar del bolsillo la lista y darle una ojeada, pero un ruido nuevo la obligó a contener la respiración." (78), "Lola metió la mano libre en su bolsillo y acarició el papel gastado de su lista." (87), "Lola acarició el papel en su bolsillo, realmente necesitaba leer su lista." (88). La repetición de estas secuencias, similar también en las elecciones léxicas, reproduce en cierto modo la forma y los gestos de un pensamiento cortocircuitado, así como la insistencia en algunos términos traduce las obsesiones del protagonista y del relato a nivel verbal: la palabra "lista" aparece 44 veces, el verbo "recordar" y los sustantivos que se remontan a él 38 veces, la palabra "silencio" se repite 15 veces.

El silencio ocupa un lugar central en la historia, que de hecho se organiza de forma elíptica, a través de reticencias y omisiones: la misma enfermedad de Alzheimer no se menciona nunca,⁵³ ni siquiera en la primera visita con los médicos del hospital, tras la aparición de signos patológicos inequívocos; es la traducción al discurso de los síntomas lo que da forma al relato para indicarnos que se trata de un caso de Alzheimer. Dado que la realidad se transforma por las limitaciones cognitivas que sufre Lola, se eluden algunas secuencias narrativas y se instalan vacíos en el discurso:

⁵³ Esta omisión parece haber dado lugar a malentendidos, como se nota en el estudio de Mariana Salamanca Vázquez, en el que se analiza lo que es un resultado patológico del envejecimiento como un proceso de envejecimiento normal.



Se dijo que todo estaba bien, que solo había sido una conversación por el portero, pero esos chicos no le gustaban. Esos chicos podrían... Se quedó un momento más pensando, sabía que estaba cerca de algo, algo que todavía no tomaba forma, pero, por su intensidad –ella sabía muy bien cómo funcionaba su propia cabeza–, empezaba a ser una premonición. (61)

La realidad misma se distorsiona, en la despercepción causada por la enfermedad: “Abrió los ojos. Eran las tres y cuarenta en el reloj de él y estaba segura de que había escuchado algo. Pensó si no se trataría otra vez de un intruso, como esa noche en la que alguien se había metido en el jardín delantero a pesar de que él no pudo encontrar nada a la mañana siguiente” (75). Lo que crea una realidad alucinatoria –pero real para el enfermo– es un síntoma ligado a la enfermedad, conocido como ‘*phantom boarder*’⁵⁴ y que consiste en la visión o sensación de la presencia de extraños en la casa, dando lugar a la aparición de ‘fantasmas’ visibles sólo para la propia protagonista.

Fantástico y enfermedad convergen entonces también en el episodio central de la biografía de la mujer y del cuento, “el incidente” –al que se alude repetidamente con este eufemismo– cuyo contenido es revelado sólo en el penúltimo fragmento del texto. Lola se desmaya y se orina encima en el mismo momento en que se encuentra con un doble, en el que se ve a sí misma y a su hijo:

Tardó en reconocerlo, por un segundo fue solo un chico normal [...] hasta que vio sus ojos oscuros y brillantes mirándolas, las manitos aferrarse al barral metálico, pequeñas pero fuertes, y tuvo la certeza de que se trataba de su hijo. La humedad cálida del pis copió parte de la forma de su bombacha. “Dio dos pasos torpes hacia atrás y vio a la mujer acercarse hacia ella. Y todavía pasó algo más, algo que no pudo contarle a nadie, ni al médico del hospital ni a él. Algo que recuerda porque de ese día no se ha olvidado de nada. Vio su cara en la cara de la mujer, mirándola. No era un juego de espejos. Esa mujer era ella misma, treinta y cinco años atrás. Fue una certeza aterradora. Gorda y desarreglada, se vio acercarse a sí misma con idéntica repulsión. (94-95)

La aparición del doble –tópico de una larga tradición fantástica, incesantemente resignificado en el tiempo– suspende por un momento la coherencia de lo real: sin embargo, es evidente que la “aterradora certeza” de la protagonista, ya víctima de los primeros síntomas de la enfermedad, está lejos de ser fiable, como suele ocurrir en lo fantástico de percepción, o de lo que Herrero Cecilica ha definido como “un fantástico interior” (130), es decir, resultado de la visión subjetiva de un narrador poco fidedigno. El punto de vista, todo interno a la enfermedad, crea una condición semejante de falta de fiabilidad y por lo tanto coloca al lector frente a una realidad en la que incluso las

⁵⁴ Para más información sobre las alucinaciones causadas por la enfermedad de Alzheimer, véase Bassiony, M.M., Lyketsos, C.G. 2003.



más banales limitaciones lógicas y relacionales parecen ceder, dando lugar a una realidad perturbadora.

Esto también es evidente en el último intercambio de Lola con su marido, cuando él le comenta sobre la desaparición del hijo de la vecina, de la que, como sabremos más adelante, la anciana enferma es responsable:

—No encuentran al chico.

Comprendió la estrecha relación que esto tenía con sus deseos personales y por un momento se sintió culpable.

—Tampoco volvió anoche a su casa y ya es casi mediodía.

Ella pensó en el robo a la rotisería, en los golpes en las rejas, la llave fija, la chocolatada y el banco en el que el chico se sentaba en la huerta, el banco que era de ellos. Pero dijo:

—¿No hay nada tuyo que quieras poner en una caja?

Él se volvió hacia las cajas y después otra vez hacia ella.

—¿Como qué?

—Cuando mi tía murió mi madre estuvo un año embalando sus cosas. No se puede dejar todo en manos de los demás.

Él miró hacia la huerta y ella pensó que él podría no tener mucho más que eso y tuvo miedo de haberlo lastimado. Era posible que un hombre como él no tuviera suficientes cosas para llenar una caja.

—¿Creés que le haya pasado algo? —dijo él sin quitar la vista de la huerta—. Algunas veces a esta hora se cruza para este lado. (Schweblin, *Siete casas* 77)

Si nos hemos detenido en la cita es porque este diálogo refleja la perspectiva extraña y enajenante que el lector se ve obligado a adoptar: una perspectiva, como decíamos, deformada por el delirio psíquico causado por la enfermedad, que modifica las reacciones emocionales y distorsiona la atribución de los valores en juego. Y es por este motivo que el interés del marido por la suerte del niño es ignorado por Lola, que sigue con su razonamiento sin ninguna empatía con lo que pasó y con los sentimientos de su pareja. Se refleja aquí una variación temática muy a menudo evocada en la poética de Schweblin, y particularmente en *Siete casas vacías*: la enfermedad como uno de los detonantes de una identidad inesperada que roza la crueldad y la amoralidad. Como hemos mencionado, en "Mis padres y mis hijos" todo se juega sobre la cuestión de la abyección de los ancianos dementes —se sugiere, efectivamente, la posibilidad de que la desinhibición de los ancianos podría ser una forma de liberación de las normas de control social a las que el cuerpo y la sexualidad están sometidos.⁵⁵ Esta duda, en cambio, no existe con respecto al comportamiento de Lola, como lo demuestra el dramático enfrentamiento con la madre del chico muerto. Al negarle a éste los primeros auxilios, se vuelve manifiesto que la enfermedad ha llevado a Lola por debajo de la humanidad. Es este vertiginoso e imparable descenso — desencadenado por la muerte de su marido, que se produce al mismo tiempo que la

⁵⁵ Este es también el tema controvertido de otro cuento de *Siete casas vacías*, "Un hombre sin suerte" (Schweblin, *Siete casas*), cuyo episodio central evoca la sombra de la pedofilia: la niña protagonista se aleja con un hombre desconocido, quien le regala ropa interior de color negro. La respuesta positiva de la niña ante este regalo sugiere la posibilidad de una lectura ambivalente de la ambigua relación que se establece entre el adulto y la niña.



desaparición del niño– lo que ocupa el espacio central de la narración en la segunda parte de la historia.

La narración subraya la ineluctabilidad de este proceso de decadencia representando una separación entre el cuerpo y la conciencia que jalona toda la historia y, como veremos, culmina en el final. Hay numerosos pasajes en los que emergen imágenes de desdoblamiento: “Su cuerpo respondió a esta emergencia con agilidad y sin dolor, pero optó por no reparar en eso [...] Y ella está sola en la cocina, con su cuerpo y su respiración auestas, mientras él dormía plácidamente” (56), “Su cuerpo, cargado de adrenalina, respondió a la altura de las circunstancias” (81), “Entonces Lola regresó a su cuerpo, y su cuerpo le regresó el dolor” (86). Estas imágenes son el prelude de la escisión central de la historia, que completa el proceso de enfermedad como alienación y generación de un ser monstruoso, anticipado por el título de la historia, “La respiración cavernaria”. El control de la respiración –cuyo fuerte silbido por una enfermedad pulmonar no especificada es causa de vergüenza para Lola– es una preocupación constante de la protagonista, tanto que el aliento se connota como un otro de sí que la asedia, siempre al acecho:

A veces su respiración se alteraba y necesitaba más aire de lo normal. Entonces inhalaba todo lo que podía y exhalaba con un sonido áspero y grave, tan extraño que nunca terminaría de asimilar como propio. Si caminaba a oscuras en la noche [...] el sonido le parecía el de un ser ancestral respirándole en la nuca. Nació en las profundidades de sus pulmones y era el resultado de una necesidad física. (46)

La percepción de la respiración conoce un cambio sustancial en el desarrollo de la historia. Lo que inicialmente es evocado por analogía y “parece”, finalmente adquiere consistencia de realidad, “es”:

Escuchó un sonido grave, profundo. Tan grave que el suelo tembló bajo su cuerpo. Sonó otra vez, oscura y pesada dentro de ella. Era su respiración cavernaria, un gran monstruo prehistórico golpeándola dolorosamente desde el centro del cuerpo [...] Su corazón se aceleró, golpeó su pecho y agitó al monstruo, las voces se apagaron, se dejó llevar y perderse, alejarse del malestar” (96-97).

El monstruo que ahora invade el cuerpo de Lola no sólo señala el triunfo de una realidad alucinatoria en los momentos previos a la muerte, sino que constituye una propuesta para interpretar el significado de la experiencia de la enfermedad vista desde el interior. La enfermedad retratada en “La respiración cavernaria” no favorece ninguna metamorfosis ni es reveladora, como lo era, en cambio, en “El Hombre de la Pierna”. No deja ninguna alternativa o escape, y más allá de cualquier posible interpretación metafórica, marca el inexorable declive psíquico y físico de la protagonista hacia la muerte-límite de la palabra y de la experiencia narrable, y tema-sombra de este cuento.



ENFERMEDADES POSTMODERNAS

Las historias de Rivero y Schweblin textualizan dos patologías muy diferentes, que por lo tanto se ofrecen a dos formas distintas de entender y representar la enfermedad. En ambos casos se trata de patologías 'sintomáticas' de la época contemporánea, muy extendidas y diagnosticadas en el mundo occidental post-industrial, que está experimentando una contracción demográfica y un envejecimiento generalizado de su población. La relación entre la patología y el contexto de la escritura es un elemento en el que no nos hemos fijado hasta ahora, pero que nos parece significativo recordar porque, en ambas historias, el mundo posmoderno del capitalismo global es el escenario subyacente a los acontecimientos narrados. Esto se muestra claramente en el relato de Rivero, que transcurre en una Nueva York todavía marcada en sus entrañas por el ataque al *World Trade Center*; en cambio, sólo se menciona en el relato de Schweblin a través de la referencia a los supermercados, a las cosas que se convierten en objetos, privados de todo valor emotivo, historia, recuerdo,⁵⁶ a la acumulación de bienes y alimentos industriales destinados a estropearse en la nevera de Lola. De todos modos, se perfila entre las páginas un mundo global que genera exclusión y monstruosidad, donde la posibilidad de una dimensión colectiva se desvanece, el enraizamiento en un territorio se vuelve efímero y los signos de identidad aparecen cada vez más inestables y cuestionables.⁵⁷

La enfermedad se torna en lo que imprime una diferencia inevitable y obliga a repensar y repositionar la propia identidad, algo que no se puede separar de los horrores contemporáneos reflejados en el espejo de la ficción. Y es en este punto en el que Rivero y Schweblin difieren. Rivero utiliza la enfermedad como una condición extraordinaria que permite percibir el mundo más profundamente y favorece las epifanías identitarias (como la que experimenta la protagonista en su encuentro con el afroamericano). En este sentido, la enfermedad adquiere una connotación positiva, o al menos sus efectos y función se tratan de manera polifacética. Lo fantástico aquí no está representado por los rituales tradicionales, sino que se personifica en el hombre con la pierna podrida. La alteridad inaudita de este personaje tiene un efecto

⁵⁶ Retomo aquí la interpretación propuesta por Jossa, elaborada a partir de la distinción entre "objeto" y "cosa" como la plantea Remo Bodei. Según Bodei, la cosa es el objeto ungido "por afecciones, afectos, ideas", es decir, cargados relaciones afectivas y recuerdos: la protagonista de "La respiración cavernaria" conoce bien la diferencia entre objetos y cosas y quiere liberarse de las cosas para poder morir. El ensayo de Bodei citado por Jossa es *La vita delle cose* (2009).

⁵⁷ A este propósito, son esclarecedoras las reflexiones de Gabriele Bizzarri sobre los mecanismos de producción de lo ominoso en el cuento fantástico en los autores hispanoamericanos del nuevo milenio, incluyendo a Schweblin, por supuesto: "De los muchos posibles relatos de lo global que estos autores parecen estar *espectralizando*, los que le corresponden a Samanta Schweblin –en su específica parcela de *desfamiliarización*– son los más emblemáticos y engañosos: sostienen la retórica del libre movimiento y la difuminación de las fronteras, desmantelando el sentido de la *pertenencia* y desarticulando el principio de la correspondencia *originaria* entre los cuerpos y los espacios" (Bizzarri 223).



contagioso y desencadena en la protagonista un proceso interior de renegociación identitaria, que la lleva a rechazar la aceptación supina del dogma de la medicina –y con ello, la de lo real, cuyos límites la ciencia médica ha ayudado a trazar.

Opuesto, en cambio, el sentido del entrelazamiento entre lo fantástico y la enfermedad en Schweblin: en sus cuentos la enfermedad no conlleva ni conocimientos positivos, ni metamorfosis ontológicas, políticas o sociales. Las consideraciones de Macarena Areco sobre *Kentukis* también pueden extenderse a “La respiración cavernaria”: “los sujetos en Schweblin se encuentran aprisionados en espacios de confinamiento. Puede ser una cárcel, un jaulario o un acuario, en que un ser vivo permanece casi inmovilizado, incapacitado de salir, por rejas que, como lo indica la mencionada portada, podrían ser más imaginarias que reales [...] muchas veces sus historias son de clausura, pues en ellas se narra el espacio interior de los protagonistas, del cual, al modo de una prisión subjetiva, el sujeto no puede escapar” (Areco 240). El Alzheimer, por lo tanto, es otra de estas prisiones, una prisión metafórica de la que el sujeto no puede escapar: la enfermedad es retratada desde el interior, en su cruda y despiadada realidad, y conduce al silencio y a la muerte. El final solitario de Lola, en su casa llena de cajas y en ruinas, ahora sin memoria ni vínculos afectivos, puede quizás ser entendido como una metáfora del individuo en la sociedad postmoderna (como se ha dicho del Alzheimer en más de una ocasión)⁵⁸, un emblema de la fragilidad de las relaciones y del sentido de pertenencia (anunciada por las casas vacías, es decir, “vaciadas”, del título). Esta desoladora representación es casi como una rendición ante un estado de cosas inmutable: una cruda constatación, intrínsecamente, una crítica del presente, que sin embargo no se abre a escenarios alternativos. De ahí la adopción de una perspectiva tan similar a la de lo fantástico, desconcertante y por lo tanto inquietante, para narrar la historia de Lola, dramáticamente ajena a sí misma y a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Areco, Macarena. “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin.” *Orillas*, núm. 9, 2020, pp. 235-242. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_01Areco_arribos.pdf. Consultado el 10 sept. 2020.

⁵⁸ Evocadoras las palabras que cierran el ensayo de Jordi Roca i Gerona: “El Alzheimer simboliza, en fin, la fractura de un desarrollo vital previsible, progresivo, lineal, racional, de un modelo biográfico-social típico de la sociedad industrial, y la expresión, a falta de una metáfora mejor o de una nueva definición de la relación entre individuo y sociedad, de un mundo y de un individuo desbocados, convulsionados, irracionales, incomprensibles e inseguros de sí mismos en donde el papel de la memoria se vuelve problemático”. (Roca i Gerona)



Bassiony, Medhat M., y Constantine G. Lyketsos. "Delusions and hallucinations in Alzheimer's disease: Review of the brain decade." *Psychosomatics*, núm. 44, 2003, pp. 388-401. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12954913/>. Consultado el 10 sept. 2020.

Bizzarri, Gabriele, "Cuerpos movedizos y narrativas de circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal." *Revista Landa*, vol. 8, núm. 1, 2019, pp. 222-233. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202941>. Consultado el 10 sept. 2020.

Bodei, Remo. *La vita delle cose*, Laterza, 2009.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, 2002.

Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, 2008.

Canguilhem, Georges. *Il normale e il patológico*, Einaudi, 2008.

Cannavacciuolo, Margherita. "Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enríquez." *Orillas*, núm. 8, 2019, pp. 43-57, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/04Cannavacciuolo_rumbos.pdf. Consultado el 10 sept. 2020.

Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)." *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996, pp. 1-25.

DeFalco, Amelia. *Uncanny subjects. Aging in Contemporary Narratives*, Ohio State University Press, 2010.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, 1963.

Eudave, Cecilia. "Isla cuerpo adentro." *Invenções enfermas. Seis narraciones bocabajo*, Ediciones del Plenilunio, 1997, pp. 20-23.

Fasano, Francesco. "Il corpo malato e la crisi dell'identità unitaria. Ibridazione e metamorfosi in Guadalupe Nettel e Lina Meruane." *América: el relato de un continente*, Biblioteca di *Rassegna Iberistica* 14, editado por Susanna Regazzoni y Fabiola Cerere, pp. 425-436. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-320-5/978-88-6969-320-5-ch-30.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020.

Freud, Sigmund. "Il perturbante." *Opere Complete*, Bollati Boringhieri, 2013.

Gambin, Felice. "Raccontare e disegnare tra i generi. L'alzheimer nella cultura spagnola." *Rassegna iberistica*, vol. 38, núm. 104, 2015, pp. 237-253, <https://www.edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/rassegna-iberistica/2015/104/art-10.14277-2037-6588-538.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020.

Giacalone, Fiorella. "La fabbricazione del figlio tra genetica e diritto. Il corpo femminile quale laboratorio biopolitico." *EtnoAntropologia*, vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 63-86, <http://rivisteclub.it/riviste/index.php/etnoantropologia/article/view/304/482>. Consultado el 10 sept. 2020.

Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteen Century Imagination*, Yale University Press, 1979.



González Almada, María Magdalena. "Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi." *Saga. Revista de Letras*, núm. 6, 2016, pp. 1-27, <http://sagarevistadeletras.com.ar/archivos/1.González-Almada.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020.

Guerrero, Javier, y Nathalie Bouzlogo. "Introducción. Fiebres del cuerpo – ficciones del texto." *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Eterna Cadencia, 2009, pp. 9-54

Gutiérrez León, Anabel. "El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi." *América sin nombre*, núm. 22, 2017, pp. 49-59. <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2017-n22-cuento-boliviano-siglo-xxi>. Consultado el 10 sept. 2020.

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Jackson, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversion. (New Accents)*, Routledge, 2009.

Jonguitud Acosta, Paulette. *Moho*, Conaculta/Tierra Adentro, 2010.

Jossa, Emanuela. "Narrar la distancia. Una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin." *América: el relato de un continente*, Biblioteca di Rassegna Iberistica 14, editado por Susanna Regazzoni y Fabiola Cerere, pp. 501-514. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-320-5/978-88-6969-320-5-ch-35.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020.

Kerby, Anthony Paul. *Narrative and the Self*. Indiana University Press, 1991

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, Siglo XXI, 2006.

Loría Araujo, David. "Hacia otra piel: del cuerpo 'infectado' al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel." *Literatura en México. Poéticas e intervenciones (1998-2018)*, editado por Mónica Quijano Velasco et al., UNAM, 2019, pp. 161-181.

Meruane, Lina. *Viajes Virales. La Crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Nettel, Guadalupe. "Hongos." *El matrimonio de los peces rojos*, Páginas de Espuma, 2013, pp. 83-102.

Ostrov, Andrea. "Enfermedad, desterritorialización y potencia en *Games of Crohn* de Leonor Silvestri." *Orillas*, núm. 8, 2019, pp. 59-68. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/05Ostrov_rumbos.pdf. Consultado el 10 sept. 2020.



Pascua Canelo, Marta. "La mirada borrosa: poéticas del desenfoco y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea." *Catedral Tomada*, dossier "Saldar la cuenta: teorías, políticas y expresiones de la literatura en América Latina y el Caribe (1980-2019)", 2019, pp. 178-201.

Perkins Gilman, Charlotte. *The Yellow Paper*, Feminist Press, 1973. <https://archive.org/details/yellowwallpaper00gilmgooq/mode/2up>. Consultado el 10 sept. 2020

Ranisio, Gianfranca. "Salute sessuale e riproduttiva: un concetto da rivedere?" *EtnoAntropologia* vol. 7, núm. 1, 2019, pp. 9-18. <http://rivisteclub.it/riviste/index.php/etnoantropologia/article/view/301/476>. Consultado el 10 sept. 2020.

Rivero, Giovanna. *Niñas y detectives*. Bartleby Editores, 2009

---. *Para comerte mejor*, Editorial El Cuervo, 2016

---. *Tierra fresca de su tumba*, Editorial Marciana, 2020

Roca i Gerona, Jordi. "Vidas (re)decoradas, metáforas biográficas: de la memoria industrial a la (des)memoria postmoderna." *Cuadernos del Sur. Historia*, núm. 34, 2005, pp. 201-220.

http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042005001100009&lng=es&nrm=iso. Consultado el 10 sept. 2020.

Roas, David. *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, 2011.

---. "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación." *Revista de literatura*, vol. 81, núm. 161, pp. 29-56, 2019. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482>. Consultado el 10 sept. 2020.

Salamanca Vázquez, Mariana. "Un gran monstruo prehistórico: la representación del envejecimiento en 'La respiración cavernaria' de Samanta Schweblin." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VII, núm. 2, 2019, pp. 445-461. http://www.pasavento.com/pdf/14_12_SALAMANCA.pdf. Consultado el 10 sept. 2020.

Scarabelli, Laura. "A modo de introducción. El imaginario de la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporánea." *Orillas*, núm. 8, 2019, pp. 1-4. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_8/00Scarabelli_rumbos.pdf. Consultado el 10 sept. 2020.

Schweblin, Samanta. *Kentuki*, Random House, 2018.

---. *Siete casas vacías*. Páginas de Espuma, 2015.

---. *Distancia de rescate*. Penguin Random House, 2014.

---. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017.

---. *El núcleo del disturbio*. Ediciones destino, 2002.

Sontag, Susan. *Illness as metaphor; and AIDS and its metaphors*. Picador, 2013.



Torrano, Andrea. "La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault." *ÁGORA*, vol. 34, núm. 1, 2015, pp. 87-109. <https://revistas.usc.gal/index.php/agora/article/view/1594>. Consultado el 10 sept. 2020.

Vaggione, Alicia. *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, 2013.

Anna Boccuti es investigadora de Lengua y Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Turín. Sus intereses de investigación se centran en la literatura hispanoamericana contemporánea, con especial atención al área rioplatense. Ha abordado el discurso del tango-canción y sus irradiaciones en otros géneros discursivos, el humor en la literatura argentina, la microficción hispanoamericana y la literatura fantástica. Recientemente ha publicado el volumen *Variazioni umoristiche. César Bruto e Julio Cortázar* (Roma, Fili d'Aquilone 2018).

anna.boccuti@unito.it
