

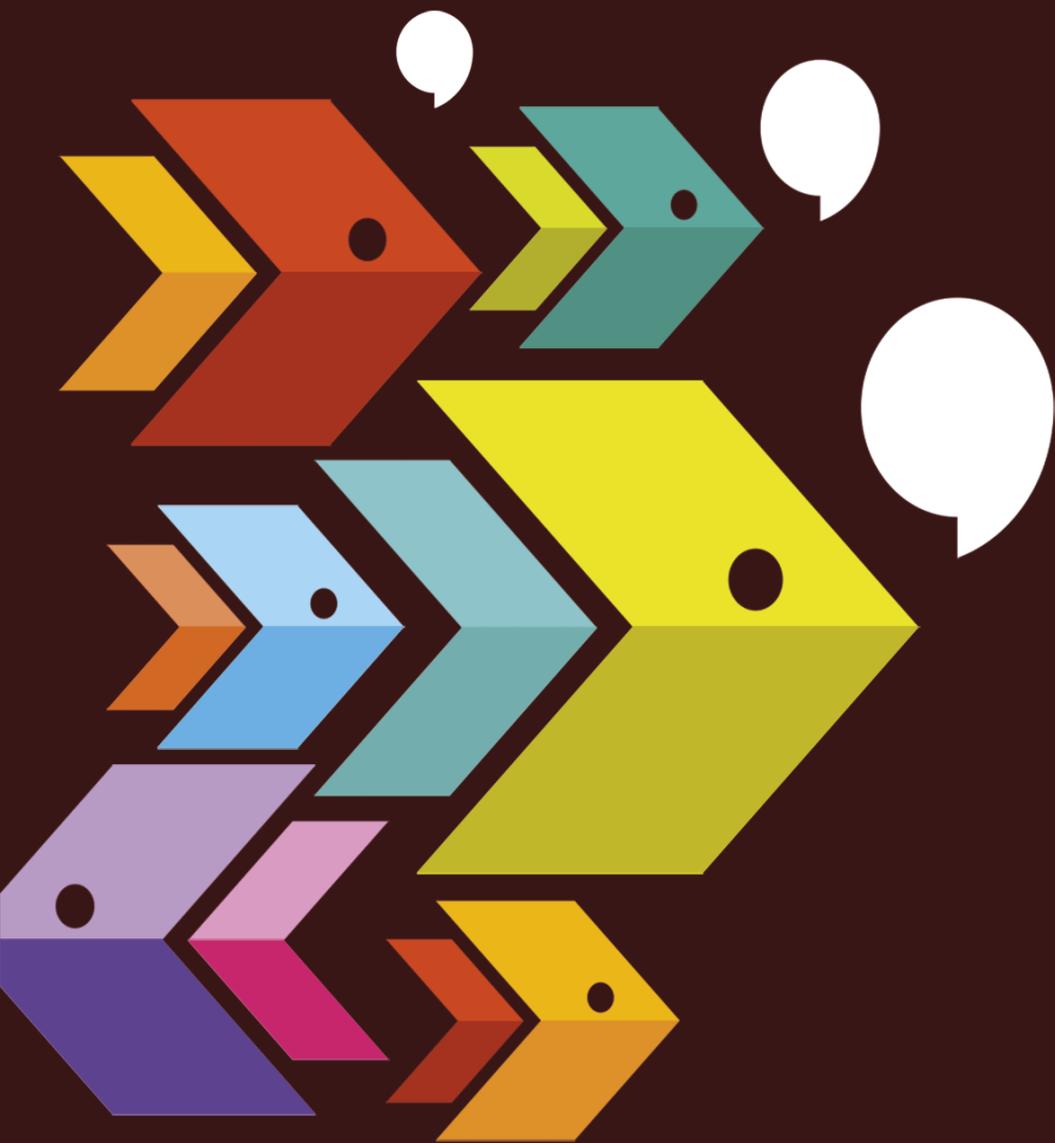
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843
Vol. 5, Núm.13
septiembre
diciembre 2025



Universidad Veracruzana



elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 5, número 13,
septiembre-diciembre 2025

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

Rector

Arturo Aguilar Ye

Secretario Académico

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Administración y Finanzas

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

Secretaria de Desarrollo Institucional

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Roberto Zenteno Cuevas

Director General de Investigaciones

Martha Elena Munguía Zatarain

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora fundadora

Alfredo Pavón

Editor

Isaura Contreras Ríos

Coordinación del número 13

Cynthia Palomino Alarcón

Porfirio Castañeda Nevárez

Sara Luz Páez Vivanco

Soledad Colorado Trujillo

Estrella Ortega Enríquez

Manuel Escobar Díaz

Equipo técnico y editorial

Jorge Cerón

Diseño de portada

CONSEJO ASESOR Y JURADO DE ARBITRAJE

DRA. SILVIA BAREI
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA

DRA. ANEŽKA CHERVÁTOVÁ,
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA,
REPÚBLICA CHECA

DR. JORGE FORNET
CASA DE LAS AMÉRICAS, CUBA

DR. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA

DR. PAUL-HENRI GIRAUD,
UNIVERSITÉ DE LILLE, FRANCIA

DR. YVON GRENIER,
ST. FRANCIS XAVIER UNIVERSITY, CANADÁ

DRA. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO

DR. RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ
UNIVESITAT DE LLEIDA, ESPAÑA

DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ
UNIVERSIDAD DE ARTES Y CIENCIAS
DE CHIAPAS, MÉXICO

DR. CÉSAR NÚÑEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. SARA POOT HERRERA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, EUA

DR. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

DR. EDUARDO RAMOS IZQUIERDO,
SORBONNE UNIVERSITÉ, FRANCIA

DR. ANTONIO SABORIT
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E
HISTORIA, MÉXICO

DR. IGNACIO SÁNCHEZ PRADO
WASHINGTON UNIVERSITY, EUA

DR. LÁSZLÓ SCHOLZ
UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND DE BUDA-
PEST, HUNGRÍA

DR. MAARTEN VAN DELDEN,
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ÁNGELES,
EUA

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

DR. MARCO ANTONIO CHAVARÍN
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

DRA. MARIANA MASERA CERUTTI
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO, UNIDAD MORELIA, MÉXICO

DRA. MAYULI MORALES FAEDO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD
JUÁREZ, MÉXICO

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO
DE MORELOS, MÉXICO

DR. JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, vol. 5, número 13, septiembre-diciembre de 2025, es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información, con periodicidad cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México, correo electrónico elpezylaflecha@uv.mx. Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 4 de abril de 2022, e ISSN: 2954-3843, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor.

ÍNDICE

Nota editorial	7
<i>FLECHA</i>	
Cuestionar la escritura: el cáncer en la poesía hispanoamericana contemporánea <i>Isaura Contreras Ríos</i>	9
Enrique Lihn y su <i>Diario de muerte</i> : representar el cuerpo enfermo y la propia muerte <i>Benoît Santini</i>	33
Historia clínica y lírica terminal en <i>Operación al cuerpo enfermo</i> de Sergio Loo <i>Miguel Ángel Gómez Reyes</i>	51
El aspecto performático de la escritura diarística: representación literaria de la enfermedad en Mario Levrero y Alejandra Pizarnik <i>Pablo Ottonello</i>	71
Reverencias en los márgenes de la enfermedad: un homenaje de Pablo Pérez a Severo Sarduy <i>Rodney Lebrón Rivera</i>	87
La palabra terapéutica de María Luisa Puga en <i>Diario del dolor</i> <i>Gabriela Trejo Valencia</i>	108
“La enfermedad es el espíritu”: Juan García Ponce ante la discapacidad <i>Miguel Domínguez Rohan</i>	128

REDES

- Cuerpo, género y enfermedad en la narrativa autobiográfica
de Carlota O'Neill
Adriana Vilariño Amado 150
- Bolaño en agonía + cuerpo en trance = 2666
Julio Alberto Bejarano Hernández 168
- Sistema nervioso* o el vínculo indisoluble entre identidad y patología
Mara Itzel Medel Villar 193

CARDUMEN

- Rafael Gutiérrez Girardot (2023). *La literatura de fin de siglo en lengua española: modernismo y generación del 98 (de Rubén Darío y Valle Inclán, Azorín y Rodó)*
Josué Francisco González Jassí 216
- Alejandro Lámbarry (2024). *El viajero. Sergio Pitlor (1963-1988)*
David Oliva López 220
- Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (Coords. y eds.). (2025). *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa*
V. Briseida Castro Pérez 225

Nota editorial

En la literatura latinoamericana, la escritura autobiográfica de la enfermedad dialoga con una renovada visión del pensamiento contemporáneo que busca recuperar y poner en escena el cuerpo y sus abyecciones. Desde esta perspectiva, es posible pensar en la autofiguración del escritor enfermo como ser sufriente cuya subjetividad y sentido de identidad son vulnerados. Ante la enfermedad, la escritura se convierte en una práctica que hace inteligibles los procesos físicos y psicológicos que acompañan ese estado, coyuntura privilegiada para la observación del cuerpo que se transforma y espacio de creación de un nuevo lenguaje.

En este número de *El Pez y la Flecha*, se incluyen trabajos que invitan a conocer diversas representaciones del cuerpo enfermo. Observaremos cómo se desarrolla la narrativa individual del padecer como expresión de autoconocimiento en obras latinoamericanas que remiten a la identidad explícita entre autor y “yo” del texto, incluyendo poesía, testimonio, autobiografías, memorias, diarios, cartas, autoficciones, entre otras.

La sección “Flecha” abre el volumen con un recorrido sobre las aproximaciones al cáncer en la poesía hispanoamericana contemporánea, destacando el gesto ético y político que interroga el papel de la escritura ante la enfermedad. El carácter combativo de la creación poética se observará también en el trabajo de Benoît Santini, quien analiza *Diario de muerte*, de Enrique Lihn, para señalar la presencia del cáncer como detonante de una escritura lírica de la urgencia, donde se reconfigura el sentido del diario y de



la poesía. Asimismo, la gestación de una “lirica terminal” ante la enfermedad como fenómeno lingüístico se observará en el trabajo de Miguel Ángel Gómez Reyes sobre la obra híbrida *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo, que se analiza también como historia clínica. Al igual que la poesía, los diarios constituyen uno de los géneros recurrentes donde se ha consignado el malestar físico. Así se observará en el trabajo de Pablo Ottonello, quien examina los diarios de Mario Levrero y Alejandra Pizarnik para problematizar el concepto de fracaso y su vínculo con una salud precaria. Por su parte, Rodney Lebrón Rivera explora el homenaje de Pablo Pérez a Severo Sarduy, donde la escritura seropositiva se convierte en gesto de filiación y operación crítica. Continuando con los diarios, Gabriela Trejo Valencia presenta el *Diario del dolor*, de María Luisa Puga, como una autopatografía, en la que la escritura permite repositionarse ante el dolor y revitalizar la conciencia creativa. Finalmente, Miguel Domínguez Rohan estudia la relación de Juan García Ponce con la esclerosis múltiple, advirtiendo cómo el autor negoció discursivamente la discapacidad desde un distanciamiento de la medicalización y un énfasis en el recurso metafórico.

La sección “Redes” amplía el horizonte de reflexión hacia otros géneros, en particular la narrativa autoficcional. Adriana Vilariño Amado revisa la narrativa autobiográfica de Carlota O’Neill para mostrar cómo la condición femenina y la enfermedad se entrelazan en una doble subalternidad durante la Guerra Civil española. Julio Alberto Bejarano Hernández analiza la escritura de Roberto Bolaño en sus últimos años, marcada por la enfermedad hepática, señalando además cómo esta experiencia se refleja en personajes y atmósferas de *Los detectives salvajes* y *2666*. Esta sección cierra con Mara Itzel Medel Villar, quien se aproxima a la obra de Lina Meruane para advertir que la patología estructura los vínculos familiares entre los personajes y dialoga con otros ejes de su escritura, tales como la identidad y la memoria. ➤

Isaura Contreras Ríos

University of Texas at San Antonio, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0000-0002-1774-1820

isaura.contrerarios@utsa.edu

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 9-32.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.228>

Cuestionar la escritura: el cáncer en la poesía hispanoamericana contemporánea

Questioning Writing: Cancer in Contemporary Hispanic American Poetry

Isaura Contreras Ríos
University of Texas at San Antonio, Estados Unidos
de Norteamérica

ORCID: 0000-0002-1774-1820
isaura.contrerarios@utsa.edu

Recibido: 03 de junio de 2025
Dictaminado: 25 de junio de 2025
Aceptado: 11 de julio de 2025.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Cuestionar la escritura: el cáncer en la poesía hispanoamericana contemporánea

Questioning Writing: Cancer in Contemporary Hispanic American Poetry

Isaura Contreras Ríos

RESUMEN

En este trabajo, se aborda la aproximación al cáncer desde la poesía, en la obra de autores hispanoamericanos contemporáneos, entre ellos Victoria Guerrero Peirano, Rocío González, Ethel Krauze, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines, Héctor Viel Temperley y José Watanabe. Los poemas sobre el cáncer se leen aquí desde la intersección entre la literatura y la autobiografía, concibiéndose en gran medida como escrituras híbridas. Tal cruce se dirige a pensar la poesía como gesto ético y político, en tanto el tema de la enfermedad se observa aquí como una interrogante sobre los límites del lenguaje para nombrar el cuerpo y el dolor.

Palabras clave: poesía hispanoamericana; poesía sobre el cáncer; cuerpo enfermo; escrituras de hospital; gesto político en la escritura.

ABSTRACT

This paper addresses the approach to cancer from a poetic perspective in the works of contemporary Latin American authors, including Victoria Guerrero Peirano, Rocío González, Ethel Krauze, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines, Héctor Viel Temperley, and José Watanabe. Poems about cancer can be read as hybrid writings, at the intersection of literature and autobiography. This leads to a conception of poetry as an ethical and political gesture. In this article, illness questions the limits of language to articulate the body and pain.

Keywords: Latin American Poetry; Poetry About Cancer; Sick Body; Hospital Writings; Political Gesture in Writing.

Las referencias explícitas al cáncer en la poesía hispanoamericana surgen tan sólo a partir de la segunda mitad del siglo xx. La ausencia del término se vincula con el predominio que ha tenido la dimensión simbólica y espiritual del cuerpo en la tradición literaria, en oposición a su materialidad, así como con el pudor comúnmente asociado a la enfermedad. Es posible trazar las manifestaciones sobre el cáncer en la poesía hispanoamericana, inicialmente de forma velada al privilegiarse la reflexión sobre la muerte antes que la enfermedad y, posteriormente, en la representación explícita del cuerpo humano y del padecimiento. En cualquiera de los dos polos, cabe observar el reconocimiento expreso de que el ejercicio poético navega entre la literatura y la autobiografía.

Hablar de la enfermedad en la poesía implica poner de relieve el problema de la enunciación, es decir, esa compleja relación entre el yo poético y el yo autobiográfico. La enfermedad insta una nueva conciencia del cuerpo y de la identidad; de este modo, la poesía que testimonia el malestar físico entra en tensión con ese espacio autobiográfico del que había sido desterrada.

En el presente trabajo, se abordará la aproximación al cáncer desde la poesía en la obra de autores hispanoamericanos que escribieron sobre el tema por causa de una afección propia o de un familiar. Tal es el caso de Victoria Guerrero Peirano, Rocío González, Ethel Krauze, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines, Héctor Viel Temperley y José Watanabe. Como se observará a partir del análisis de sus obras, ante el cáncer la poesía toma el cariz del diario o la memoria: testimonio autobiográfico de la enfermedad. En otros momentos, el poema será una forma de la oración, hasta cristalizarse en una de plegaria en la que se ofrenda el cuerpo a la palabra. Asimismo, la alusión a la enfermedad se convertirá en una reflexión sobre los límites del lenguaje para nombrar el dolor y se dirigirá a la pregunta sobre la función de la poesía.

Recientemente, el llamado nuevo giro subjetivo, que ha tocado también a la poesía desde finales del siglo xx, ha acentuado el papel del yo autobiográfico en la obra literaria, no sin reconocer su carácter discursivo, que enfatiza una forma de verdad contextualiza-

da, donde la voz individual cobra relevancia desde una conciencia crítica de la subjetividad. El tema de la enfermedad en la poesía contemporánea agrega al problema del yo un grado más de complejidad, puesto que involucra una poética que no sólo cuestiona la separación entre el yo del poema y el yo del autor real, sino que además sugiere un gesto ético y político en la escritura. Al reconocerse el surgimiento de la obra desde un “conocimiento situado”, o saber encarnado, que involucra la corporalidad (Haraway, 1988), también se agrega un valor epistemológico, que se extiende a otras funciones extratextuales de la poesía: la comprensión o aceptación de la enfermedad y la búsqueda, cuasi terapéutica, del alivio emocional por medio de la palabra, no sólo para el poeta, sino para otros eventuales enfermos.¹ Si bien el argumento terapéutico de la poesía no es el enfoque de este trabajo, sí resultará relevante mencionar las distintas aristas que contempla la poesía sobre el cáncer y, fundamentalmente, poner de relieve el cuestionamiento sobre el papel de la poesía que los autores hispanoamericanos elaboran desde la obra. Asimismo, este trabajo no profundizará en el debate teórico sobre la relación de identidad entre el yo del poema y el yo autobiográfico, ampliamente estudiado.² Baste mencionar que para reconocer el sustrato autobiográfico que los poemas sobre el cáncer contienen, y para determinar su selección, nos basamos en algunos elementos generales propuestos por Ángel Luis Luján Atienza (2005), quien a partir de una pragmática de la recepción reconoce la existencia de un “yo pretendidamente no ficticio” en la poesía en las siguientes circunstancias: si advertimos la inclusión del nombre del autor en el poema, es decir, la “automención” o, incluso, el reconocimiento del hablante lírico como poeta; de igual

¹ Cada vez son más las antologías de poesía sobre el cáncer surgidas de instituciones médicas o académicas que señalan que la poesía ayuda a los pacientes a lidiar emocionalmente con la enfermedad. También son cada vez más frecuentes los estudios médicos que abordan la importancia de la poesía en los cuidados paliativos. Véase, entre otros, Davies (2018), Campo (2003) y Coulehan & Clary (2005).

² Véase, entre otros, los trabajos de Cabanilles (1998), Combe (1999), Pozuelo Yvanco (1998), Romera Castillo & Gutiérrez Carbajo (2000), Luján Atienza (2005) y Scarano (2014).

forma, si se apunta a la existencia de un receptor del que se conoce, de forma extratextual, su vínculo con el autor. Asimismo, es posible determinar la identidad según las circunstancias de enunciación, tanto como por las pistas, nombres, pronombres, fechas, lugares, etc., que da la voz poética para identificarse con el autor (pp. 184-203). Sin duda, esta perspectiva no carece de problemática; de allí que también recuperamos la visión de Laura Scarano (2014), quien revisita las teorías de enunciación lírica, de la autobiografía y la autoficción, para señalar que el uso del nombre y del yo en el contexto poético también implica una posición ambigua e indeterminada, a la que reconoce como “autoficción poética”, en tanto permite producir un espacio de exploración del hablante lírico junto a la reflexión metapoética. Para ampliar este concepto, que tiene su propia filiación problemática, en relación con la oposición entre verdad y ficción, Scarano (2015) propondrá más tarde la noción de “poesía de autor”, para señalar la ambivalencia y complejidad de la oposición entre el yo autobiográfico y el yo lírico y la importancia de la instancia de producción. Tomando en cuenta esa compleja discusión e insistiendo en el carácter particular del tema de la enfermedad, que restituye una operatividad referencial, buscaremos sistematizar las distintas propuestas sobre el cáncer en obras representativas de la poesía hispanoamericana y señalar puntos comunes del ejercicio poético.

POESÍA DE LA ENFERMEDAD: ENTRE EL HOSPITAL Y LA PALABRA SAGRADA

El escritor mexicano Jaime Sabines fue uno de los primeros poetas en mencionar explícitamente el cáncer en su poema “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”, publicado en 1973. El poema alude a la muerte de su padre Julio Sabines, quien fue diagnosticado con cáncer de pulmón en mayo de 1961 y murió a causa de él en octubre de ese año. La enfermedad del padre, en tanto realidad que inspira la obra, se enfrenta con la defensa por la forma poética y sus recursos. Los primeros versos son una invocación a la poesía antes que un desahogo: “Déjame reposar, / aflojar los músculos del corazón / y poner a dormir el alma / para poder hablar, /

para poder recordar estos días, / los más largos del tiempo” (2011, p. I) Este gesto es una variante de la exhortación a la musa, que se traslada a un diálogo imposible con el padre enfermo, a quien se vela por la noche, momento de gestación del poema en la tradición romántica. Este comienzo evoca también el inicio de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique: “Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte / contemplando...” (Manrique, s.f., p. 21). En el poema de Manrique, escrito en el siglo xv, recordar es despertar, recobrar la conciencia. Sabines, en cambio, pone a “dormitar el alma” para escribir en un estado de ensoñación, que hace posible otra lucidez. Sabines escribe un poema elegíaco, que se inscribe en una tradición poética del lamento por la muerte del padre. Allí entrarán en escena imágenes centradas en la objetivación de la enfermedad, específicamente en el apartado número cuatro de la primera parte: “Vamos a hablar del Príncipe Cáncer, / Señor de los Pulmones, Varón de la Próstata, / que se divierte arrojando dardos / a los ovarios tersos, a las vaginas mustias, / a las ingles multitudinarias... (p. iv). En el poema de Sabines, los títulos nobiliarios para aludir al cáncer están asociados a esa imagen de poder, azaroso y arbitrario, encarnado por la enfermedad, frente a la sumisión de los órganos. El cáncer ha sido una enfermedad rodeada de tabú, casi “innominada”, y la zona del cuerpo donde el cáncer se aloja ha contribuido también a ese silenciamiento. En la “jerarquía” de los órganos o las partes del cuerpo, la enfermedad de los órganos sexuales se asocia a la vergüenza y su mención es limitada en el discurso público. De allí, la referencia a las “vaginas mustias”, cuya imagen alude además a otro tópico común, que asocia el origen del cáncer a la represión de las emociones.

Cuando se alude a la enfermedad, como recuerda Susan Sontag (2003), se le representa a partir de discursos ajenos a sí misma, recurriendo a metáforas que la llenan de fantasías, juegos de poder e imaginarios. El cáncer ha sido una de las enfermedades más estigmatizadas, rodeada de miedo y silencio, además de verse como misteriosa u oscura, por haber sido, hasta hace poco tiempo, considerada una condena de muerte (p. 13). El cáncer se desarrolla cuando ciertas células del cuerpo acumulan mutaciones en su

material genético, que alteran su comportamiento, lo que ocasiona que se dividan de forma descontrolada. Tal proliferación puede dar lugar a un tumor, masa de tejido anormal, producto de esas alteraciones genéticas que no responden a las señales normarles del ciclo celular (National Cancer Institute, 2023). Dentro de las representaciones comunes y punitivas, el cáncer suele ser descrito mediante metáforas bélicas: imágenes que refieren una idea de invasión de las células malignas sobre las células buenas y a la vez como una batalla o guerra en la que el paciente debe luchar y salir vencedor. Como observaremos, algunas de esas metáforas serán reiteradas o cuestionadas críticamente en la poesía hispanoamericana o incluso se crearán metáforas nuevas para definir la enfermedad, no para reproducir un prejuicio, sino para expandir, por medio de la metáfora viva y creativa, una vía más de conocimiento.

Sabines menciona, en una introducción al poema, que unos meses después de la operación del pulmón de su padre, y cuando creían que se estaba recuperando, le descubrieron alteraciones en los ganglios subclaviculares (*Círculo*, 2017). El poema hace referencia a ello de forma sarcástica: “Mi padre tiene el ganglio más hermoso del cáncer / en la raíz del cuello, sobre la subclavia, / tubérculo del bueno de Dios, / ampollita de la buena muerte...” (2011, p. iv). La imagen del “tubérculo”, para aludir al tumor, recupera la etimología del latín *tuber*, que se refiere a una protuberancia o hinchazón, más el diminutivo *culum*: pequeña protuberancia. En el mismo sentido, la palabra tuberculosis tiene su origen en la idea de que ésta era una forma particular de excrecencia (Sontag, 2003, p. 17). Esta imagen va acompañada de la ironía o el reclamo divino ante la imposibilidad de la curación. El lamento de Sabines (2011) se sitúa en el centro de la escritura poética y su vínculo autobiográfico: “(Me avergüenzo de mí hasta los pelos / por tratar de escribir estas cosas. / ¡Maldito el que crea que esto es un poema!)” (p. V). Esta expresión recuerda a la de Ethel Krauze en su poemario *Houston* (1996), donde aborda el cáncer: “Mi marido tiene cáncer. / Qué verso tan pendejo” (p. 8). La aparente insensatez de la escritura se suma a su ineludible necesidad en el contexto del dolor y la enfermedad. La exhortación al lector, que apela a descreer del

poema, reconoce el carácter testimonial de la obra, pues la “vergüenza” de irrumpir en el espacio poético no se deriva sólo de la expresión del lamento, sino de la naturaleza abyecta y extrema de la enfermedad, ante la cual el ejercicio poético es cuestionado por inútil: “Quiero decir que no soy enfermero [...]. Quiero decir que a mí me sobra el aire...” (Sabines, 2011, p. V). En esa misma tónica, habla la poeta peruana Victoria Guerrero Peirano (2013) en su poemario *Cuadernos de Quimioterapia (contra la poesía)* en el que desafía los llamados “versos sublimes”, es decir, la poesía de lo trascendental, que se aleja de la corporalidad y de su circunstancia (p. 25).

El padre de Sabines murió el 30 de octubre de 1961 y fue enterrado el 31. Ambos momentos están registrados en el poema: “Te enterramos ayer. / Ayer te enterramos” (p. VIII). El poema toma la forma de la oración con el uso de la anáfora que funge como letanía: “no podrás morir” (p. VIII) Aquí el poema adquiere una dimensión casi religiosa, que restaura la vida del padre: “Enterramos tu traje, / tus zapatos, el cáncer; / no podrás morir” (p. VIII). La enfermedad es finalmente soterrada para dar lugar a la vida donde la muerte se resiste. El poema se convierte luego en una meditación sobre la muerte y en una constante evocación del padre. Hacia el final de la primera parte, se incluye la fecha explícita del 27 de noviembre, el día del cumpleaños del padre, y concluye con un apartado que evoca el dolor profundo de la ausencia. Si bien el poema, en su mayoría, está escrito en verso libre, integra también variantes de la forma poética por excelencia, el soneto, lo que enfatiza el carácter estructurado y consciente de la lamentación. Como señala Sabines, la segunda parte del poema fue escrito alrededor de tres años después de la muerte del padre (*Círculo*, 2017). En esta parte, se medita profundamente en la figura del padre muerto. Se evoca la imagen de su desintegración o desaparición física, hasta el reconocimiento de la muerte definitiva. No hay visión mística en la muerte, sino sólo la aceptación cruda de la desaparición y la continuación de lo cotidiano, como concluye el poema: “No vuelve, nadie. No retorna el polvo de oro de la vida” (2011, pp. II-V).

Es relevante el papel que cobra el hospital en los poemarios sobre el cáncer. En reiteradas ocasiones, el hospital se representa

como un umbral donde acontece el encuentro con la muerte: es el lugar donde se tiende un puente con el más allá, incluso con lo sagrado. Algunos poemarios toman su título a partir de ese espacio. Tal es el caso de *Memorias de hospital* (1983), de la poeta mexicana Margarita Paz Paredes, *Hospital Británico* (1986), del autor argentino Viel Temperley, *Krankehaus* (1986), del poeta peruano José Watanabe, *Houston* (1996), de la poeta mexicana Ethel Krauze, y *Neurología 211* (2013), de Rocío González, también poeta mexicana. El “no lugar del hospital” es el foco de fusión de lo físico y metafísico. A pesar de que el hospital simboliza con frecuencia el encierro, también es el espacio que reafirma la libertad del pensamiento y de la creación; el lugar de contemplación de la vida y de la muerte: “Los enfermos somos una triste fila de ángeles de amplias batas para volar” (Watanabe, 2013, p. 109).

Uno de los primeros poemarios sobre el internamiento en un hospital es el de la poeta mexicana Margarita Paz Paredes (1922-1980), quien escribió *Memorias de hospital*, fechado en mayo de 1979, dividido en diez poemas o apartados, al que le sigue el poema “Presagio”, de diciembre de 1979, para aludir al proceso de la enfermedad. En este poemario, no se nombra el cáncer que padeció desde 1978, y por el cual fue internada y operada. Paz Paredes muere de esta enfermedad en 1980, a los cincuenta y ocho años (Arroyo Cisneros, 2001, p. 17). *Memorias de hospital* se centra en las imágenes del sanatorio: “mundo de todos y de nadie” (Paz Paredes, 1985, p. 13). Se observa allí el sufrimiento de otros enfermos, las acciones de médicos y enfermeras, la frialdad del espacio y sus galerías. Se reconoce también el despojo de la identidad en ese espacio donde se ha perdido el nombre y la voz hasta someterse al gobierno de la institución: “y desde ese momento, soy un número” (p. 19). El poema recupera imágenes del frío trato a los enfermos y de la manipulación de su cuerpo: “vendan mis piernas larguísimas / y mi cabeza ambulante” [...], soy apenas una momia / pequeñita, acomodada en su sarcófago abierto” (p. 23). Paradójicamente, esta primera estancia en el hospital anticipa el instante de la invocación poética, que salva y resguarda la vida gracias a “las señales de luz de la poesía” (p. 38). También el poemario de José Watanabe

(2013), *Krankenhaus* –hospital en alemán–, se escribe a partir de su estadía, en 1986, en el hospital Heidehaus, en Hanover, en uno de sus internamientos por causa del cáncer de pulmón. Lo terrible del diagnóstico le hace reconocer: “Otra vez tu vida oscila en el monitor cardíaco / pero más en tu miedo. [...]. ¡Mira que tu miedo es la única impureza en ese cuarto aséptico!” (2013, p. 112). En medio del terror, la presencia del arte y la poesía es la posibilidad de la dignidad:

El japonés
se acabó “picado por el cáncer más bravo que las águilas”,
sin dinero para morfina, pero con qué elegancia, escuchando
con qué elegancia
las notas
medidas primero y luego como mil precipitándose
del kotó... (p. 112)

El kotó es un instrumento japonés, de trece cuerdas, que se vincula con la herencia de Watanabe, como toda su poética, influenciada por la tradición oriental, en especial, por el haikú, símbolo de la elegancia y la medida, contención que también se revela en su poemario, donde recurre a metáforas del mundo animal y de la naturaleza para referirse a la metamorfosis del cuerpo enfermo, como se observa en el poema “El nieto”, que delinea la poética de su obra: “Ahora cuando la verdad de la ciencia es insoportable, yo descompuesto y rabioso, pido a los doctores que me crean que la gente no muere de un órgano enfermo sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis hasta ser animal maduro y dispuesto a abandonarnos” (Watanabe, 2013, p. 103). Esta asociación del cuerpo enfermo con el mundo animal, en poemas de esta colección, se extiende a otros poemarios, como *Cosas del cuerpo*, que también contiene una visión panteísta, donde el yo es el “lenguado” o las “malaguas”. El escritor transforma la “verdad de la ciencia” en otra verdad, una verdad poética, que permite pensarse desde la contemplación y hace posible la trascendencia en el reconocimiento de un cuerpo capaz de integrarse a los seres del mundo.

Si José Watanabe desafía la verdad de la ciencia con la poesía, Margarita Paz Paredes en su poema “Presagio” recurre a ella como comunión con lo sagrado. Este poema que cierra *Memorias de hospital* refiere la espera de la muerte invocando el último aliento poético: “Antes que muera / deja caer en mi silencio / una brizna sonora de tu salterio mágico” (p. 45). Si bien el poema de Paz Paredes no alude a una dimensión mística, el salterio, que invoca la palabra sagrada y también la música, sugiere la culminación de la vida en fusión con la poesía. Esta visión se acerca a la experiencia sublime de la creación. Aunque lo que se describe en la estancia en el hospital alude a momentos muy concretos del cuidado y la experiencia del internamiento, se trata sobre todo de un espacio fantasmagórico, que es apenas parte del murmullo del mundo. Por tanto, en el instante de la muerte, la vida sólo puede restitirse por la palabra, que es presagio y símbolo de lo eterno.

El poemario *Hospital Británico* (1986) de Héctor Viel Temperley, sí se inscribe plenamente en la tradición mística, con ecos del surrealismo. Aquí la estancia en el hospital es el desencadenante de una serie de imágenes yuxtapuestas, sin relación lógica aparente, que articulan fragmentos de la obra poética, de la vida del autor y del encuentro con Dios. Viel Temperley enfermó de un cáncer de pulmón, cuya metástasis le provocó un tumor en el cerebro. Estuvo internado en el Hospital Británico de Buenos Aires, donde fue operado. En una de sus escasas entrevistas, describe el poemario como “El libro de un trepanado” (Bizzio, 1987). El texto está compuesto con fragmentos de poemas que corresponden a marzo de 1986 –luego de ser operado–, intercalados con fragmentos de poemarios previos, que también están fechados. Este recuento de imágenes poéticas hace presente la unidad de la vida y de la obra en el umbral de la muerte, donde también se experimenta la unión con Dios. La madre de Viel Temperley, también enferma, murió durante su internamiento; y es evocada en el inicio del poema: “Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: Mi madre vino al cielo a visitarme. / Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo” (Viel Temperley, 2003, p. 371).

En *Hospital Británico*, la enfermedad permite la conciencia sobre el cuerpo y el reconocimiento de que lo divino se aloja y tiene lugar en el cuerpo: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo (1984)” (Viel Temperley, 2003, p. 374). La experiencia mística, esa visión y vivencia de la felicidad, es una experiencia del cuerpo; en este sentido, lo divino es también lo erótico. En esa correspondencia, el cuerpo toma el lugar de lo divino, es Dios. En el poema, la figura que permite articular esta unidad es la imagen de Jesucristo, el Dios hecho hombre, el *Cristus Pantokrator* que se reitera en el poema. Esta pintura bizantina del Cristo encarna el dolor y el sufrimiento, que vincula el presente de la enfermedad con el más allá de la eternidad; es la vuelta al dolor como salvación. El momento de contemplación que involucra el éxtasis místico y se traduce en el poema se convierte en un testimonio de la historia del cuerpo y su vitalidad. La memoria echa de “esquirlas” —como se llama una sección del poema— refiere a esos fragmentos del cráneo trepanado, pero también a las esquirlas mediante las que se compone la poesía (Graña, 2006, p. 155). Son los fragmentos que diluyen la identidad del poeta para recomponerse en la unidad de la obra divina. La primera imagen del poema, “tengo la cabeza vendada”, es la única alusión “real” a la enfermedad que, por su naturaleza, amenaza la posibilidad de la memoria, del habla y la escritura y que se resuelve en ese juego caleidoscópico y simultáneo de las imágenes yuxtapuestas donde habita el pasado: la memoria del poeta. En un sentido semejante, funciona el cuestionamiento poético en *Neurología 211* de Rocío González, donde ésta alude a su vivencia tras someterse, al igual que Viel Temperley, a una cirugía para remover un tumor cerebral. Aquí, la poesía se convierte en una reescritura de la propia vida ante el acto de reconstruir la memoria del pasado. Así, en uno de los poemas de González la operación del tumor, que implica el corte con el bisturí, se describe en paralelo con los juegos de su infancia en Ixtepec: las escondidillas y el triunfo en el juego es el equivalente a la posibilidad de “extender la vida” al lograr extirpar el tumor. En el poemario, los recursos variados entre verso libre, poema en prosa y ejercicios de aparente asociación libre son una forma de hacer presente el trabajo de la memoria,

donde el tumor, en un juego metonímico que suplanta la memoria por el cerebro, también es creado por ella: “...en qué estertor de mi memoria te formaste... ¿Qué parte de ti fueron mis pensamientos?” (González, 2013, p. 10). Las imágenes del pasado resurgen en la poesía como vías de resistencia al olvido, instaurándose en el lenguaje como absoluta presencia.

En la obra de Viel Temperley, el poema en su dimensión surrealista y mística no sólo apela a la memoria, sino que se equipara también a un sueño: el sueño de la muerte y de la resurrección luminosa. En el poema, las dicotomías se quiebran y se funden: la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, la tierra y el paraíso, el pasado y el presente coexisten en el espacio del poema. El lugar concreto, el hospital británico, es el contrapunto del “Pabellón Rosseto”, el umbral luminoso: el lugar de la revelación. Las fechas específicas con que se citan los poemas o fragmentos son registros de un “diario” y de una memoria inventada, soñada o recreada por la poesía.

Ni *Memorias de hospital* de Paz Paredes ni *Hospital Británico* de Viel Temperley mencionan específicamente el cáncer, enfermedad que da origen a los poemarios. En ambos casos, la palabra poética, asociada a la visión divina, destierra la crudeza de la enfermedad, que huye de la reducción del cuerpo a su carácter de mero organismo. Por otro lado, el poemario *Houston* de Ethel Krauze también toca el ámbito espiritual ante la enfermedad y el cáncer sí será un vocablo reiterado. El poemario surge de la experiencia de acompañar a un ser querido aquejado por la enfermedad; el título se refiere a la ciudad norteamericana donde se sitúa el “Medical Center”, donde fue atendido. Houston es conocida internacionalmente por sus hospitales y entre ellos se encuentra el centro oncológico más grande del mundo. La primera parte del poemario refiere el lamento de una voz poética femenina ante el diagnóstico de su pareja a sólo unos días de contraer matrimonio. El cáncer cobra múltiples sentidos en la obra. Por un lado, es el origen del poema: “Esta canción se llama cáncer, amor” (1996, p. 7). También es la prueba de la vida y del amor, en el sentido religioso: “es el fuego en que tú y yo nos casamos, amor, / es fuego altísimo” (p. 7). El cáncer también es

una alusión a la pasión amorosa, que se consume en el poema a instancias de la enfermedad.

En las escrituras sobre el cáncer se recurre constantemente a cuestionar el lenguaje científico y sus limitaciones en la representación de la enfermedad. De allí que son comunes los juegos de “des automatización” de la lengua y la nominación, como en estos versos de Krauze: “Tiene el sonido dulce / de la miel en la loma, mieloma... No amor, /es un engaño: no es más que el nombre de tu enfermedad. Paciente número 307264” (p. 10). El significado de la enfermedad incide en la distancia entre el sentido literario de los fonemas, en tanto significante vacío, y la crudeza del padecimiento. Rocío González (2013) también juega con los vocablos; cuando alude a su intento de aprehender la realidad sugiere: “Pero no es a ella que convoco, sino a ti astrocitoma, áspere femenina, deformidad que me deforma y crea” (p. 17). El tumor, al que González le habla con frecuencia en un tono amigable, casi amoroso, representa la posibilidad de la creación, en tanto su presencia implica un renacimiento de la vida y de la obra, como refiere en otro de sus versos: “Sólo así florecí, / tragándome tu cáncer, / reconstruyéndome /en tu fruto indeleble...” (p. 46) Esta apropiación del cáncer como principio creador es una de las aseveraciones más radicales en el contexto de la escritura poética.³

A diferencia de Ethel Krauze, cuya poesía es una forma de comunicación con Dios, Rocío González (2013) observa el lenguaje

³ En este mismo sentido, el poemario *Abre el miedo* (2019) de la poeta peruana Teresa Obregoso toma como punto de partida el cáncer que padeció para crear una especie de cosmogonía del espacio latinoamericano, al estilo de la autora danesa Inger Christensen en su poemario *Eso* (1969). Obregoso restituye objetos y sucesos que Christensen, a quien interpela, no toca en *Eso*. Por ello, en su obra reivindicará tanto la belleza como la tragedia de la reciente historia latinoamericana, y en particular del Perú. De especial importancia es la prosopopeya que hace del cáncer, quien con ella se comunica y resulta ser el artífice de esa nueva mirada sobre la realidad. Así lo sugiere el cáncer en uno de sus diálogos: “Mas yo sí te recordaba y por eso te abracé, te entregué un libro” (p. 65). De este modo, a través del acto poético de nombrar, la escritura afirma la existencia del mundo y de lo que acontece en él. En ese sentido, el cáncer es constantemente referido y tiene también voz propia: “Por eso hoy yo te pido: dilo, di mi nombre. Nómbrame por última vez” (p. 65). Nombrar, en tanto acto celebratorio, es también buscar la perpetuidad, aún ante la paradoja de la enfermedad.

como fin en sí mismo; y es en el acto de nombrar y de crear donde se concreta el poder sagrado de la palabra: “No quiero un dios necesario”, afirma, “los milagros del lenguaje son un dios gratuito” (p. 42). El poemario de Ethel Krauze (1996), en la primera parte, transita entre la búsqueda constante del amado hasta la dificultad de sostener el encuentro amoroso y la promesa de librar la batalla. En la segunda parte, en cambio, la voz poética ya no se dirige al amado, sino a la que escribe: “ABRE LOS OJOS / LENTAMENTE, / TÚ LA QUE ESCRIBISTE ESTOS RENGLONES” (p. 59). Este desdoblamiento de la voz poética, que apela y observa a la que escribe, como si fuera otra, se registra en letras mayúsculas y describe su dolor y esperanza, es una meditación sobre la escritura y el estado de los sentidos en ese trance poético ante la enfermedad del amado. Esta parte se integra con la oración a Dios, donde la grafía cambia nuevamente a las minúsculas. De este modo, la conciencia poética cede el lugar a la que escribe y ora: “Mi Dios, Señor mío, Señor nuestro, / estoy tendida aquí, para rogarte / que me escuches” (p. 60). El poema, convertido en oración, es la súplica del milagro. Se infiere que esta segunda parte se desarrolla en un momento posterior al diagnóstico, una vez que se ha realizado el tratamiento, y en una segunda visita a Houston, en espera de saber si el tratamiento ha sido efectivo y el amado está libre de cáncer. En la oración, se suplica a Dios que interfiera en el funcionamiento de las células y se modifiquen los procesos biológicos para revelar la salud, es decir, se pide un milagro que tenga su origen en la fisiología. El vínculo entre la ciencia y la espiritualidad desde la poesía forma parte integral de la poética de *Houston*. Aquí, como en otros poemas posteriores de Krauze, Dios no es una figura puramente religiosa, sino que es un Dios cósmico, que se revela en el funcionamiento físico y químico del universo. La plegaria a Dios, en tanto poema, surge del respeto a la ciencia y al conocimiento. La ciudad de Houston también se transforma en la segunda parte del poema, pues pasa de ser el escenario del amor, del hospital y la enfermedad a convertirse en el lugar de la presencia divina, un “SEGUNDO HOUSTON” (p. 59). No es estrictamente la metrópoli lo que se destaca, sino una ciudad casi mítica que descubre a Dios en su paisaje natural. En ese sentido,

Houston representa el desafío a la muerte y el lugar del renacimiento pues el tratamiento ha resultado efectivo.

ESCRIBIR SOBRE EL CÁNCER: HACIA UN GESTO ÉTICO Y POLÍTICO

Los poemas sobre el cáncer pueden leerse desde la intersección entre la literatura y la autobiografía, concibiéndose, en gran medida, como escrituras híbridas, en ocasiones colindantes con otros géneros, como el diario o el testimonio. Esta fusión nos permite pensar en un gesto ético, en tanto que los poemas pueden leerse “desde el compromiso del autor respecto a su enunciado” (Gasparini, 2012, p. 199): decir la verdad de la enfermedad. Así nos encontraremos con poemarios más explícitos en este sentido, como *Diario de muerte* (1989) del poeta chileno Enrique Lihn, quien se enfoca en la crudeza de la enfermedad. Lihn escribió el poemario, de publicación póstuma, entre abril y junio de 1988. Padecía un cáncer del pulmón en fase terminal y murió un mes después de la fecha en que concluye el escrito. El poemario es un constante cuestionamiento sobre las posibilidades del lenguaje para nombrar la experiencia de la enfermedad y de la muerte. Lihn escribe desde una “poesía situada”, donde texto y circunstancia son ineludibles (Lastra y Valdés, 1989, p. 12). El realismo del poemario se aleja de toda visión contemplativa de la enfermedad para ahondar en el dolor físico y cuestionar el papel de la poesía para nombrarlo. En esa experiencia plena del dolor, no hay Dios: “Invoco en la consulta al Dios / de la no mismidad, pero sabiendo / que se trata de otra ficción más / sobre la unión de Oriente y Occidente” (Lihn, 1989, p.14).

En el poema de Lihn (1989), se acentúa una actitud nihilista, cruda e irónica, ante el cáncer. Aquí el dolor no es redención ni conocimiento y la enfermedad es otra forma de la injusticia. La anticipación de la muerte engloba el pesimismo de la desaparición y la certeza del fin. Tampoco la literatura otorga la experiencia del conocimiento de la muerte:

El Libro de los Muertos
las estaciones inolvidables de la Danza de la Muerte y las Coplas
de Jorge Manrique

Toda una bibliografía de obras geniales de la antigüedad
judeocristiana plagada de un solo error
la otra vida [...] (p. 36).

En este sentido, escribir resulta también un acto artificial, cínico e imposible: “y el papel se llena de signos como un hueso de hormigas” (p. 51). El libro busca una exploración de la muerte, desconfiando de los discursos preliminares sobre ella: “nadie escribe desde el más allá” (p. 63), y desde esa tónica cuestionará su propio testimonio.

Otro proyecto en el que se manifiesta el vínculo entre el diario y la poesía es el del poeta chileno Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2007).⁴ Mientras lo escribe, Millán anota el proyecto de lectura de *Diario de un poeta seriamente enfermo* (1974) de Gil de Biedma, así como *Diario de muerte* de Enrique Lihn. Lecturas orientadoras sobre el género, sobre la necesidad de reconocerse en el padecimiento de otro escritor, y muy significativas en el contexto de un diario que es, incluso en las condiciones más extremas de la escritura, un proyecto literario.⁵

El diario de Gonzalo Millán (2007) tendrá el cariz de un testamento poético, que será interrumpido por la muerte de su autor:

⁴ Estas ideas sobre el diario de Gonzalo Millán están retomadas de mi tesis doctoral *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2017). Allí se dedica un capítulo al autor.

⁵ Un ejemplo más de escritura híbrida y extrema sobre el cáncer es el libro *Operación al cuerpo enfermo* (2015) del escritor mexicano Sergio Loo, escrito a partir del diagnóstico de un sarcoma en la pierna izquierda. Si bien fue publicado de manera póstuma en una colección de poesía, es más evidente su filiación con la narrativa. Por un lado, se acerca a la novela autobiográfica, cuya trama se desarrolla en función del diagnóstico y del desarrollo de la enfermedad, aunada a la relación poliamorosa que vive el narrador en ese momento. Por otro lado, la estructura fragmentaria se asimila al aforismo y al diario, cuyas entradas están encabezadas no por fechas sino por nombres científicos de las distintas partes del cuerpo y de los órganos, enfatizando la dimensión espacial del cuerpo y de la escritura. De especial importancia es la reflexión sobre la enfermedad como acto y creación del lenguaje, advertida en otras obras aquí revisadas. Sergio Loo también escribe desde un espacio intertextual, pues a su vez lee y cita a diversos autores, entre ellos a Enrique Lihn. La cita de autoridad también se convierte en una forma de legitimar un tema de naturaleza personal en un contexto literario. De la misma forma, Rocío González evoca a Héctor Viel Temperley, y Teresa Obregoso a Gonzalo Millán.

“El diario de un moribundo siempre quedará trunco” (p. 168). El 6 mayo de 2006 Millán recibió la noticia del diagnóstico de cáncer pulmonar y el 22 de mayo comenzó con la escritura de su diario. Fue su primera incursión en este género y dejó de escribirlo unos días antes de morir. La última entrada corresponde al 2 de octubre de 2006. El diario fue publicado póstumamente por su pareja, María Inés Zaldívar, bajo el título ideado por él. En el epígrafe, tomado de un poema del diario, se advierte el sentido plural de la palabra “diario”, así como las dicotomías que engloba esta escritura:

Diario morir / Diario vivir
Diario de vida / Diario de muerte
Hechos consumados / Desechos consumados
El día a día. Células grandes.
En el umbral de la muerte / Cerca del fin
Poemas a la muerte / Poemas de despedida de la vida
Jisei
Adiós al pasado
Testamento / preparación para el viaje.⁶

En este diario de la enfermedad terminal, se expresa la misma contradicción: escribir la vida es escribir la agonía. Los días salvados por la escritura son paradójicamente los días que se van perdiendo; de allí que este diario de vida sea, en la enfermedad, también un diario de muerte, simbiosis entre el principio y el fin. Millán registra día a día, varias veces al día, los momentos de su escritura, modalidad de un ritual litúrgico de las horas de la oración desplazado al diario (Curtius, 1959, p. 24). Tal precisión sobre el tiempo revela la concientización de su empleo, enfatizando el presente de la vida y su escritura, representación de una continuidad que será también “una cuenta regresiva” (Millán, 2007, p. 28).

⁶ Para Rodrigo Hasbún, *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* es una especie de jisei que se prolonga a lo largo de todo el diario. El “Jisei” es un poema de despedida en la cultura japonesa, que se concibe como una ofrenda que hace el poeta antes de morir. En esta tradición, se presupone que la cercanía de la muerte permite una visión privilegiada de la vida y de su fin. La ofrenda permite a su lector ser partícipe de esta experiencia y ayudarlo en su preparación futura ante semejante tránsito (2016, pp. 225-226).

El primero de junio los resultados de la radiografía le confirman el carácter mortífero de las células del cáncer que padece. Decidido a descartar la quimioterapia, por “inútil”, declara (2007): “Estoy, como se dice, desahuciado” (p. 29). La escritora Pía Barros le comparte su “elíxir” cubano, con el que también se trata un cáncer: el veneno de escorpión azul será el remedio en el que deposita la esperanza. Muy pronto el diario así nombrado toma esa función: “Escribir *Veneno de escorpión azul* es hacer algo antes de morir, luchar por tu vida” (p. 40).

El diario de Millán es uno de lo más eclécticos en su forma: contiene aforismos, descripciones cotidianas y, particularmente, poemas, variedad que se relaciona con las distintas definiciones que ensaya de esta obra: “bitácora terminal”, “borradores de un epitafio”, “poemas a la muerte”. El diario contiene más de un centenar de poemas. Este ejercicio dialoga con el género practicado por su autor, cuyo último poemario, publicado en 1987, tiene un nombre clave: *Virus*. El término viene del latín y significa “toxina”, “veneno”. El poemario incluye un epígrafe, tomado parcialmente de una expresión de William S. Burroughs: “la palabra es un virus.” En *Virus*, la palabra se presenta, metafóricamente, como una enfermedad y a la vez como un antídoto, como indica un poema: “vacuno con el virus de la verborragia, el silencio” (Millán, 1987, p. 12). *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* prolonga esa experiencia de forma literal y metafórica: a un tiempo toxina y antídoto contra el cáncer y escritura contra el silencio.

Al gesto ético de los poemarios sobre el cáncer, también se agrega un gesto político, que parte del reconocimiento del poeta sobre su pertenencia a una comunidad de enfermos. Para Lihn (1989), por ejemplo, la enfermedad implica una escisión: el enfermo se separa del país de los sanos, a quienes sólo les une el destino final de la muerte. Mientras tanto los enfermos se convierten en los verdaderos “conciudadanos”: los que con certeza ofrecen las palabras de aliento y el auxilio (p. 27).⁷ El pensar la escritura de la

⁷ Aquí Lihn parafrasea las ideas de Susan Sontag, al inicio de su libro *La enfermedad y sus metáforas* (2003, p. 11)

enfermedad como un gesto de incidencia política, que cuestiona a la literatura y a la sociedad se hace evidente en la obra de la poeta peruana Victoria Guerrero Peyrano, en su obra *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)* (2013). Aquí la voz poética corresponde, aparentemente, a la hermana de una enferma de cáncer: son dos entidades ambiguas, que pueden referir a una relación familiar o metafórica, donde la hermana es también la poeta. La obra alude en principio al cuidado: “Hoy corté le corté el pelo a mi hermana” (p. 13). En ese proceso de acompañamiento, la hermana toma el rol de la madre: “Yo he de imitar a mi hermana para poder ser su madre [...] mi hermana-hija” (p. 14). En una dimensión onírica, el cabello que se ha cortado se personifica: “La cabellera me exigía alimento también agua abundante agua” (p. 13). En el poema, las partes del cuerpo de la enferma adquieren corporalidad propia: en este caso, la cabeza y el cabello reclaman haber sido arrojados a la basura. El poema se convierte, a momentos, en un juego de palabras, donde las partes del cuerpo, mutiladas o fragmentadas, adoptan vida propia y se revisten de otras funciones: “La cabeza / Baila, / Gira, / Canta (p. 17). Hay una crítica implícita a la violencia quirúrgica que se impone a los cuerpos y el resarcimiento de ello en la vitalidad del baile y el juego. Las imágenes surrealistas del cuerpo de la enferma se hacen presentes y por un efecto metonímico la cabellera se convierte en la cabeza, que a su vez se personifica en el poema. En ese juego de imágenes, la cabeza es una cabellera que al incendiarse en el tacho de basura ilumina el mundo. Por otro lado, la cabeza también es un símbolo: hay una cabeza 1 y una cabeza 2 que se comunican entre ellas y se corresponden con la conciencia poética que habla en el poema: “Estamos cansadas de tanta poesía” (p. 24). La poética de Victoria Guerrero radica en acentuar el juego de palabras e imágenes para señalar la distancia del lenguaje con la realidad; de allí que el subtítulo del libro sea “*contra la poesía*”. Las cabezas que hablan en el poema son, a su vez, las otras voces que cuestionan el quehacer poético: “Nos rodea la media palabra y la enfermedad / Los versos sublimes no nos han llevado a nada / Y esto hay que decirlo/ No se ha salvado una sola vida con ellos” (p. 25). El poema, lejos de lo sublime o lo solemne, roza el humor

y la ironía. Hay también una filiación con la poesía de Cesar Vallejo y Vicente Huidobro, en especial, el estilo surrealista de su lenguaje y el juego de repeticiones que observamos en poemas como *Altaçor* (1931). Guerrero Peyrano hace un ejercicio de disección del lenguaje para cuestionar los límites de la representación ante la enfermedad. La autora se concentra, sobre todo, en la idea de la palabra como artificio que puede ser moldeada en el poema. Este juego es también adoptado en el libro de la autora mexicana Rocío González (2013), quien rompe la lógica de la gramática, eliminando signos de puntuación y oscilando deliberadamente entre el verso libre y la prosa, con frases que retratan el fluir de la conciencia. Los juegos del lenguaje se vinculan en su poesía con el retorno al nuevo lenguaje de un enfermo a quien se le ha extirpado un tumor, lenguaje que se ha visto horadado por el daño: “soy lo que no soy, lo que nunca seré / la letra que falta: tiemp_ / _iempo, ti_mpo, t_empo, tie_po / son los fuegos mentales / que han empezado a arder” (p. 8). Por su parte, en el poemario *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, de Guerrero Peyrano, la crítica al lenguaje es fundamentalmente una crítica a la tradición poética en la que las mujeres escriben y de la cual son denostadas. Los poemas, que también pasan del verso a la prosa, incluyen un lenguaje esperpéntico para desafiar los marcos de enunciación en los que ha sido tradicional expresar el dolor. Este gesto político cobra otra dimensión en el poema-documento de Guerrero Peyrano: *Todas las poetas peruanas tienen cáncer*, publicado en 2024, cuyo título se convierte en una afirmación política, donde la enfermedad se reconoce como parte de las violencias del sistema económico, que precariza las vidas de las mujeres, los jóvenes y los pobres, aspecto que también sugiere la poeta peruana Teresa Obregoso (2019). En ese sentido, el cáncer se señala en estas obras como metáfora del desastre social. Guerrero Peyrano (2024) yuxtapone diversos episodios de violencia en el Perú, en particular agresión policiaca y desapariciones, junto a una crítica al sistema sanitario que violenta los cuerpos de las mujeres enfermas: “Pero si eres poeta peruana a nadie le importa / Eres un daño colateral en la salud pública” (p. 13). La posición de que

la enfermedad en la obra sea también politizable permite, desde la poesía, la denuncia contra el silenciamiento.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, uno de los desafíos más notables de los poemas sobre el cáncer radica en el intento de hacer presente el cuerpo del que escribe, el cuerpo que sufre. Este planteamiento no se dirige a restablecer una crítica anacrónica, en la que el escritor “real” tiene la potestad sobre la verdad de la obra, pues el intento de recuperar el cuerpo y su dolor, experiencia anterior a todo lenguaje, tampoco escapa de la conciencia del discurso como mediación. De allí el uso de la metáfora, figura literaria por antonomasia para representar la enfermedad. Ante el cáncer, la escritura se erige sobre todo como forma de resistencia e incluso como prescripción médica y remedio que intenta poner a salvo al escritor y a los posibles enfermos: “Si no escribiera este tonto poema / me cortaría la sien a cuchilladas” (Krauze, 1996, p. 11). Pero ¿es realmente efectiva la escritura? Enigma sin respuesta que permite la continuidad de la obra, como lo deja ver el cuestionamiento de Gonzalo Millán (2007): “¿Sería capaz la poesía de curar el cáncer?, ¿sería la poesía capaz de aliviar el cáncer?” (p. 220). ➤➤

REFERENCIAS

- ARROYO CISNEROS, A. D. (2001). *Margarita Paz Paredes: una poetisa de México* [Tesis de licenciatura]. Repositorio Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000296272>
- BIZZIO, S. (1987, julio). La única entrevista a Viel Temperley. *Vuelta Sudamericana*, 12. Véase <https://eternacadencia.com.ar/nota/la-unica-entrevista-a-viel-temperley/1093>
- CABANILLES, A. & GULLÓN, G. (Eds.). (1998). *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi.
- CAMPO, R. (2003). *The healing art: A doctor's black bag of poetry*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- CÍRCULO DE POESÍA. (2017, 18 de junio). *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines, de Jaime Sabines*. Véase <https://circulodepoesia.com/2017/06/algo-sobre-la-muerte-del-mayor-sabines-de-jaime-sabines/>

- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En F. Cabo (Ed.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-154). Madrid: Arco Libros.
- CONTRERAS I. (2017). *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX*. [Tesis de doctorado]. Los Angeles: Universidad de California, Los Angeles.
- COULEHAN, J., & CLARY, P. (2005). Healing the healer: Poetry in palliative care. *Journal of Palliative Medicine*, 8(2), 382-389. Véase <https://doi.org/10.1089/jpm.2005.8.382PubMed+1ResearchGate+1>
- CURTIUS, E. R. (1959). *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Eduardo Valentí (Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- DAVIES, E. A. (2018). Why we need more poetry in palliative care. *BMJ supportive & palliative care*, 8(3), 266–270. Véase <https://doi.org/10.1136/bmjspcare-2017-001477>
- GASPARINI, PHILIPPE (2012), La autonarración. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (pp. 177-210). Madrid: Arco.
- GRAÑA, M. C. (2006). Hospital Británico de Héctor Viel Temperley: La reunión de los bloques erráticos. En M. C. Graña (Comp.), *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (pp. 149–173). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GONZÁLEZ, R. (2013). *Neurología 211*. México: Trilce Ediciones.
- GUERRERO PEIRANO, V. (2013). *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*. Lima: Perú: Paracaídas Editores.
- GUERRERO PEIRANO, V. (2024). *Todas las poetas peruanas tienen cáncer: Poema/documento*. Lima: Máquina Purísima.
- HARAWAY, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. Véase <https://doi.org/10.2307/3178066>
- HASBUN, R. (2016). Algunas consideraciones sobre *Veneno de escorpión azul*. *Diario de vida y de muerte* de Gonzalo Millán (pp. 225-235). En A. Gallegos Cuiñas, C. Estrade & F. Idmhan (Eds), *Diarios Latinoamericanos del siglo XX*. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang.
- KRAUZE, E. (1996). *Houston*. México: Diana.
- LASTRA, P. & VALDÉS, A. (1989). “Nota preliminar en E. Lihn *Diario de muerte*. (pp. 11-12). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- LHN, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LOO, S. (2015). *Operación al cuerpo enfermo*. Nuevo León: Ediciones Acapulco.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco.
- MANRIQUE, J. (s. f.). *Poesías de Jorge Manrique* [Tomo 114]. Barcelona: Antonio López Editor.
- MILLÁN, G. (2007). *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- MILLÁN, G. (1987). *Virus*. Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes.
- National Cancer Institute. (2021, 11 de octubre). *What is cancer?* Véase <https://www.cancer.gov/about-cancer/understanding/what-is-cancer>
- OBREGOSO, T. (2019). *Abro el miedo*. Perú: Hanan Harawi Editores.
- PAZ PAREDES, M. (1983). *Memorias de hospital; Presagio: 2 poemas*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1998). Teoría del poema: La enunciación lírica. *Diálogos Hispánicos*, 21, 41-75. Holanda, Rodopi.
- ROMERA CASTILLO, J., & GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (Eds.). (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- SABINES, J. (2011). *Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica. Véase <https://ebookcentral.proquest.com/lib/utsa/detail.action?docID=5758510>
- SCARANO, L. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- SCARANO, L. (2015). *Poesía de autor: entre la autobiografía y la autoficción* [Ponencia]. Universidad de Zaragoza. Véase http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/354/Conf_Poesia_de_autor_ZARAGOZA_2015.pdf?sequence=1
- SONTAG, S. (2003). *El sida y sus metáforas*. M. Muchnik (Trad.). Buenos Aires: Taurus.
- VIEL TEMPERLEY, H. (2003). “Hospital Británico”. En *Obra completa* (pp. 367-387). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- WATANABE J. (2013). *Poesía Completa*. Valencia: Pretextos.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 33-50.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.229>

Enrique Lihn y su *Diario de muerte*: representar el cuerpo enfermo y la propia muerte

Enrique Lihn and his *Diario de muerte*: Representing the Sick Body and Death Itself

Benoît Santini
Université du Littoral Côte d'Opale, Francia

ORCID: 0009-0002-3635-2692
benoit.santini@univ-littoral.fr

Recibido: 14 de abril de 2025.
Dictaminado: 01 de junio de 2025
Aceptado: 03 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Enrique Lihn y su *Diario de muerte*: representar el cuerpo enfermo y la propia muerte

Enrique Lihn and his *Diario de muerte*: Representing the Sick Body and Death Itself

Benoît Santini

RESUMEN

Entre fines de abril y fines de junio de 1988, el autor chileno Enrique Lihn (1929-1988) escribe su poemario *Diario de muerte*, publicado póstumamente en 1989, creando un aparente diario íntimo poético, cuyo tema central es el cáncer que sufre y que lo vence el 10 de julio de 1988. Al darse cuenta de la inminencia de la muerte, Lihn va elaborando una escritura lírica autobiográfica de la inmediatez y de la urgencia. Desde el título del poemario, se afirma la redacción de un “diario”, mediante un juego de vocablos desconcertante, puesto que lo que suele llamarse “diario de vida” va convirtiéndose en “diario de muerte” mediante una ingeniosa inversión. Así, a lo largo del poemario se descubre una isotopía de la enfermedad, mediante una serie de vocablos que no dejan lugar a dudas sobre la situación del yo y el deterioro de su salud. Pese a lo ineluctable que es la muerte, el hablante lihniano hace de la creación poética un arma para combatir la enfermedad y el fallecimiento. Su anhelo es compartir sus propios dolores con su destinatario, entablar una complicidad con él, elaborando un canto abierto a la comunidad, generoso y contrario a cualquier egotismo.

Palabras clave. Enrique Lihn; *Diario de muerte*; autobiografía; poesía; enfermedad.

ABSTRACT

Between the end of April and the end of June 1988, the Chilean author Enrique Lihn (1929-1988) wrote his poetry book *Diario de muerte*, published posthumously in 1989, creating an apparent intimate poetic diary whose central theme is the cancer he is suffering from and which carries him off on July 10, 1988. Realizing the imminence of death, Lihn

elaborates an autobiographical lyric writing of immediacy and urgency. From the title of the book, the writing of a “diary” is affirmed by means of a disconcerting play on words, since what is usually called “diary of life” becomes “diary of death” by means of an ingenious inversion. Thus, throughout the book, we discover an isotopy of illness through a series of words that leave no room for doubt about the situation of the lyric voice and the deterioration of his health. In spite of the ineluctable nature of death, this voice uses poetic creation as a weapon to combat illness and death. Her desire is to share his own pain with his addressee, to establish a complicity with him, elaborating a poem open to the community, generous and contrary to any egotism.

Keywords: Enrique Lihn; *Diario de muerte*; Autobiography; Poetry; Illness.

La muerte y la enfermedad constituyen un eje central de la producción lírica de numerosos poetas chilenos. Pensemos en Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), acerca del cual el investigador Jesús Fernando Diamantino Valdés (2015) escribe: “la muerte en Pezoa Véliz es una matriz de sentido fundamental en su obra poética. Este motivo se hace patente ya desde sus primeros escritos y publicaciones conocidas” (p. 157). En los poemas de Gabriela Mistral (1889-1957), “Enfermo” –*Tala* (1938)– o “La enferma” –*Almácigo* (2015), publicación póstuma–, el yo lírico canta la muerte ajena. Y a veces, este canto dolido posee un trasfondo autobiográfico, por ejemplo, cuando la poeta escribe en “Los sonetos de la muerte”, de 1914: “Del nicho helado en que los hombres te pusieron, / te bajaré a la tierra humilde y soleada” (2019, p. 163), refiriéndose, probablemente, al suicidio del empleado ferroviario Romelio Ureta, en 1909, con quien habría tenido supuestamente una relación amorosa. En la producción poética de Pablo Neruda (2002), diversos textos se refieren a la muerte, como el poema simplemente titulado “La muerte”, en *Canto General*, escrito en primera persona del singular: “Tengo lista mi muerte, como un traje / que me espera, del color que amo, / de la extensión que busqué inútilmente, / de la profundidad que necesito” (p. 623), lo que le da al texto un cariz muy personal e íntimo.

Para completar estas líneas liminares, debemos recordar que diversos poetas chilenos abordaron en sus obras la enfermedad y la muerte propias, con el objetivo de compaginar creación literaria y experiencias autobiográficas.¹ Se trata, entonces, de experiencias límites, en las cuales la escritura se convierte en receptáculo del sufrimiento y anuncia, en ciertos casos, de manera subrepticia, el acercamiento progresivo a la muerte. Entre ellos, Raúl Zurita, quien, en su primer libro, *Purgatorio* (1979), incluye una carta médica, en la cual tacha palabras y las reemplaza por otras manuscritas, compartiendo con sus lectores su “psicosis de tipo epiléptico”, diagnosticada brutalmente por la psicóloga Ana María Alessandri (2007, p. 43), así como sus electroencefalogramas, a los cuales superpone versos y títulos (pp. 65-69). En “Zurita. Poema de amor”, de *Los países muertos* (2006), la voz poética autobiográfica dice: “Y ya casi amanece y no puedo parar / de llorar; de llorar primero por ti / que te enamoraste de un viejo con / Parkinson” (p. 57), mediante un tuteo probablemente dirigido a Paulina Wendt, esposa de Zurita, poeta que sufre Parkinson desde hace más de 25 años. Por su parte, el añorado Antonio Silva (1970-2012) cita en sus textos la enfermedad de SIDA que padeció, haciendo de ella materia poética al escribir en su poema “Koans”, de *Matria* (2007): “En la sangre, ese grave dulzor de la VIHDA” (p. 168), reuniendo vida y muerte a través de un giro oximorónico y de la fusión de los vocablos VIH y vida mediante un desgarrador neologismo.

A finales de los años 1980, y más precisamente entre fines de abril y fines de junio de 1988 (Ozuljevic Subaique, 2019, p. 107), el poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) escribe su *Diario de muerte*, publicado póstumamente en 1989, creando un aparente diario íntimo poético —matizaremos esta afirmación en nuestro trabajo—, cuyo tema central es el cáncer que sufre y que lo vence el 10 de julio de 1988 (Guerrero del Río, 2013). Al darse cuenta de la inminencia de la muerte, Lihn va elaborando una escritura lírica autobiográfica de la inmediatez y de la urgencia. Escribe Álvaro

¹ Véase S. Muñoz Arriagada (2020).

Luque Amo (2018): “En el diario literario, por tanto, se desarrolla la construcción de una intimidad autobiográfica, de una intimidad que consiste en la reflexión del diarista sobre sí mismo, en la introspección cotidiana que acomete el autor del diario” (p. 760). Por su parte, Guerrero el Río (2013) afirma del poemario de 1989:

refuerza una temática (la muerte) que la habíamos encontrado en sus textos iniciales (por ejemplo, el “Monólogo del poeta con su muerte” en *Poesía de paso*, o en *La pieza oscura*: “hasta que un día ya no puedes luchar/ a muerte con la muerte y te entregas a ella/ a un sueño sin salida”), pero ahora desde una perspectiva mucho más inmediata y, por qué no decirlo, intimista (p. 58).

La “intimidad autobiográfica” o la escritura “intimista” lleva a Lihn a compartir con sus lectores sus vivencias de hombre afectado por el cáncer, confirmando lo que Pedro Lastra y Adriana Valdés (1989) escriben acerca de *Diario de muerte*: “Como se sabe, Enrique Lihn se declaró, desde *La pieza oscura*, a favor de lo que reconocía como una ‘poesía situada’, y describió esos términos de manera muy precisa como la relación del texto con la circunstancia de sus enunciados” (p. 11). *Diario de muerte* correspondería pues a esta “poesía situada”, dado que el poemario se relaciona con “la circunstancia de sus enunciados”, o sea, en este caso, la enfermedad y la muerte venidera. Nos interesará demostrar, en este artículo, cómo este “diario” poético le permite a Lihn otorgarle a su experiencia íntima una dimensión universal a partir de un canto en el que vida y muerte quedan enlazadas.

LA ENFERMEDAD, DE LO ÍNTIMO A LO COLECTIVO

Desde el título del poemario, elegido por el mismo Lihn (Ozuljevic Subaique, 2019, p. 106), aunque su libro se publicó póstumamente, se afirma la redacción de un “diario”, mediante un juego de vocablos desconcertante, puesto que, a través de un complemento de nombre, se asocia el diario a la muerte. Lo que suele llamarse “diario de vida” va aniquilándose, convirtiéndose en “diario de muerte”, mediante una ingeniosa inversión. Daniel Rojas Pachas (2017) dice:

el poemario establece una vinculación con el diario íntimo pues Lihn inscribe su muerte en un texto que tensiona los límites entre poesía y género autobiográfico (lo cual remite a su propuesta autorial de una literatura poligenérica). Para ello se vale de la concordancia entre la agonía del sujeto biográfico, producto de un cáncer terminal, y la inminente muerte del sujeto poético (p. 158).

No obstante, Ozuljevic (2019) escribe:

en su mayor parte presenta diferencias con lo que hemos señalado respecto al diario íntimo como género: no se sabe si fue escrito día a día y textualmente no hay marcas que lo indiquen; no es secuencial ni hay cronología en los registros; no hay presencia de deícticos, no es preciso ni exacto ni tiende a representar un espacio físico y temporal específico; no existen comentarios de la cotidianeidad ni confidencias, y no son acontecimientos los que se presentan, sino reflexiones, cuestionamientos y sucesos interiores del sujeto enfrentado a la muerte; está versificado, mientras que los diarios íntimos son escritos en prosa; en su gran mayoría –más del 70%– los escritos no están enunciados en primera persona singular, por lo que la autorreferencialidad no se manifiesta textualmente (p. 110).

En efecto, en este diario de muerte no figuran ni fechas ni lugares: las menciones a éstas resultan sumamente imprecisas, haciendo del diario un poemario –aparentemente– desprovisto de cualquier anclaje temporal. En el poema “Todos lo pueden todo...” (1989), el hablante dice:

Todos lo pueden todo: salir de este horroroso
país trivial que trivializa a la muerte
burocráticamente, pueden y por perdido
que esté dar en el blanco hoy de un pobre paraíso
en París, en Madrid, en cualquier parte (p. 77).

Un lector atento es capaz de fechar –aunque sea aproximadamente– la composición de este texto y de deducir el lugar dónde se redacta: efectivamente, mediante el uso del verbo “salir” y la alusión a “este horroroso país trivial que trivializa a la muerte”, se

percibe una denuncia implícita al Chile dictatorial de los años 80, bajo Pinochet, que banaliza la violencia y empuja a los opositores a buscar “un pobre paraíso” exiliándose en ciudades europeas, en las cuales se ven obligados a vivir en una situación de gran precariedad. Así, si Ozuljevic (2019) afirma que el poemario de Lihn “no es preciso ni exacto ni tiende a representar un espacio físico y temporal específico” (p. 110), nos parece importante, no obstante, decir que lo implícito y lo no dicho ocupan un espacio importante, que el lector se ve abocado a dilucidar, siendo “este horroroso país trivial” una perífrasis para designar el Chile de la época, país donde vive el autor, como señala el pronombre demostrativo “este”. Por su parte, el adverbio “hoy” relaciona la escritura del poema con las contingencias históricas del momento y reemplaza astutamente la fecha precisa que se suele colocar en el membrete de una hoja de diario de vida. Asimismo, aunque el “yo” se difumine detrás del empleo de la tercera persona del plural, sobresale la situación personal de Lihn como chileno viviendo bajo dictadura. Este poema se presenta pues como testimonio del poeta que presencié los abusos de la Junta.

La escritura del diario de vida como práctica cotidiana hace discretamente su aparición en versos de “Animita de éxito” (1989): “Me he convertido en un actor que va a morir, pero de verdad, en el último acto / en un afamado equilibrista sin red que baila noche a noche / sobre la cuerda floja” (p. 68). Esta vez, la primera persona del singular refuerza el canto autobiográfico, llegando a confundirse yo lírico y Lihn. El giro “noche a noche” no sólo revela el paso del tiempo y el acercamiento ineludible de la muerte, sino también la cotidianeidad de la enfermedad, que suscita la creación poética continua; la asimilación al equilibrista caminando por su “cuerda floja” refleja la fragilidad del hilo de la vida, que la Parca puede cortar en cualquier momento; el riesgo de caerse al suelo y de romperse a pedazos, como lo sugiere el privativo “sin red”; la noche, que connota oscuridad, amenaza y muerte, ¿no sería además el momento más adecuado para escribir este diario íntimo-poético, siendo un momento de calma, de recogimiento y de silencio?

La ausencia de datos temporales corre parejas con la incertidumbre en cuanto al momento preciso de la llegada de la muerte. Así, el tiempo parece perder su consistencia y cualquier referencia a fechas concretas resulta vana, dado que el hablante se pregunta: “¿No sería deseable recibir una comunicación del más allá, con la hora y el día exacto de nuestra muerte, eso, y un revólver invisible?” (Lihn, 1989, p. 18). Al no saber exactamente cuándo llegará su muerte, el yo, a su vez, borra de su cuaderno toda temporalidad precisa, dando a su texto un cariz universal y atemporal.

Para diferenciar diario íntimo y *Diario de muerte*, Ozuljevic (2019) dice que el libro de Lihn “está versificado”, mientras que un diario íntimo está escrito en prosa. Se debe, a nuestro juicio, matizar esta afirmación, dado que el versolibrismo del *Diario de muerte*, la inclusión de poemas en prosa, así como la alternancia entre brevedad y longitud—sobre los cuales volveremos en el eje siguiente— e incluso la presencia de un lenguaje coloquial, son elementos que pueden relacionarlo con el diario íntimo. Por ejemplo, el yo poético no duda en emplear vocablos groseros, dando rienda suelta a sus emociones. En “Quién de todos en mí” (1989), la voz lírica, al hablar de la muerte—que está anclada en su propia carne y en su cuerpo, al que califica perifrásticamente de “protoplasma de este hijo sin madre” (p. 47)—, afirma: “Esa mierda que nunca pude excretar / aferrado a mí como el nódulo al pulmón” (p. 47). Invadido por la enfermedad, el hablante se da cuenta de que la muerte, calificada de “Esa mierda”, es parte íntegra del ser vivo, que, al nacer, ya va avanzando hacia el fin. Ambos versos, un decasílabo y un tridecasílabo, que se terminan con palabras agudas, se construyen alrededor de una oposición entre el verbo “excretar” y el adjetivo “aferrado”—escrito en masculino al referirse al “protoplasma”— y de ecos—a la “mierda”, situada al comienzo del verso, responde el “nódulo” del pulmón, que concluye el verso siguiente. Se demuestra así la imposibilidad de librarse de la muerte, que, inexorablemente, llegará. Evoquemos, asimismo, la presencia del chilenuismo “qué chuchas puede enseñar el dolor a un agonizante” (p. 70), a través del cual el hablante manifiesta su incompreuñión ante la enfermedad; y no olvidemos las numerosas ocurrencias del giro impersonal “Hay” a

lo largo del poemario, que introducen en el discurso lírico de Lihn un coloquialismo y un habla cotidiana que evidencian cierta espontaneidad de la escritura, similar a la que caracteriza la redacción de un diario íntimo. Así, cuando el yo declara que “No hay nombres en la zona muda” (p. 13), la aparente sencillez expresiva esconde una profunda reflexión sobre la dificultad para encontrar palabras capaces de evocar la muerte; o cuando afirma “Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos” (p. 27), separa, por un paralelismo de construcción, a los dos grupos de seres humanos, perteneciendo él, lamentablemente, al segundo de ambos.

FINITUD Y CONCIENCIA DE LA MUERTE

A lo largo del poemario (1989), el lector descubre una isotopía de la enfermedad, mediante una serie de vocablos que no dejan lugar a dudas sobre la situación del yo y el deterioro de su salud. Encontramos, por ejemplo, la asociación “enfermo de gravedad” (pp. 21 y 67), que hace hincapié en la ausencia de escapatoria para dicho enfermo condenado. Se confirma la situación de este desgraciado cuando se le califica de “enfermo incurable” (p. 76). Lo interesante es que el hablante evoca a “un enfermo de gravedad” valiéndose de un artículo indefinido (p. 67) o lo llama “el enfermo incurable” (p. 76), con un artículo definido mucho más autobiográfico de lo que parece. Asimismo, la reiteración del vocablo “nódulo” es reveladora de la obsesión, muy comprensible, del hablante por su propia enfermedad. Citemos, por ejemplo, los versos relacionados con el “problema” que constituye la muerte: “la ciencia lo resuelve con soluciones parciales, esto es, difiere / su nódulo insoluble sellando una pleura, para empezar” (p. 13). Y los versos siguientes: “pueden decir que la paranoia es el nódulo / de mi pulmón derecho y la sombra en el izquierdo” (p. 25). Bien se ve que la muerte es ineluctable, como lo reflejan la elección del verbo “diferir” —que sugiere un simple aplazamiento de la llegada de la muerte— y la invasión del pulmón izquierdo por lo negro —“la sombra”. El vocablo “pulmón”, órgano afectado por el cáncer, se repite en el poemario, así como el nombre de la misma enfermedad: “un folleto sobre el cáncer” (p. 27), “la pelusilla del cáncer” (p. 35). El *Diario de muerte*

queda pues ineludiblemente contagiado por la enfermedad, mediante la recurrencia de estos vocablos, que lo van mordisqueando. No existe salida para los enfermos, calificados por el yo lírico, de “encerrados a morir” (p. 48). ¿No habría de parte del hablante, otra vez, una voluntad de poner en paralelo la experiencia de los enfermos y la de los presos políticos bajo dictadura, ellos también “encerrados a morir” en los campos de concentración de la Junta pinochetista?

Desde el título, *Diario de muerte*, Lihn (1989) anuncia el color: la muerte será el eje central de su poemario. Creando una estructura circular, termina su poemario con la palabra muerte, que figura en el último verso de aquél. En efecto, se alude al “ovillo de la muerte” (p. 81) a través de una hermosa metáfora, que recuerda la imagen tradicional de las Parcas –pensemos en *Las hilanderas*, pintadas por Velásquez. A este respecto, se vale el hablante de una alegoría de la muerte en el poema “La Calva”, que ofrece una imagen de la muerte personificada, tal como se la define en las representaciones medievales, y de la que Lihn pudo haberse inspirado. Señala Marie-Thérèse Mathet (1999) en una reseña a un ensayo de Yvonne Bargues-Rollins:

le personnage médiéval de la Mort «se signale (par) la maigreur des corps, le crâne chauve, une dentition, un rire, un regard diabolique, une chevelure extravagante ou un couvre-chef original». De plus la Mort apparaît souvent sous les traits d’ «une vieille femme squelettique, au rire sarcastique, montée sur un cheval ou parfois un bœuf ou un char» (p. 236).²

Si en el poema, la Calva puede remitir a la muerte alegorizada, cabe señalar que, además, este texto (1989) posee, otra vez, un alcance político, como lo muestran los versos siguientes:

² “El personaje medieval de la Muerte ‘se señala (por) la flaqueza de los cuerpos, el cráneo calvo, una dentadura, una risa, una mirada diabólica, una cabellera estrafalaria o un sombrero original’. Además la Muerte aparece a menudo bajo los razgos de una ‘anciana esquelética, de risa sarcástica, montada a caballo o algunas veces a buey o en un carro’”. La traducción es mía.

A esa calva que hace la ronda de la noche
servicio militar obligatorio
forzada al uniforme o a las gafas oscuras
extrínsecamente asociada al degüello
a la desaparición (p. 71).

La Calva cobra apariencias diversas, vistiendo un “uniforme” o “gafas oscuras”, y el poema se presenta como una danza de la muerte contemporánea, llamada “ronda de la noche”. Si hablamos de alcance político, es que, detrás de esta reflexión sobre la muerte, Lihn esconde astutamente una denuncia de la Junta militar chilena, que, en 1989, está viviendo sus últimos momentos. En efecto, el uniforme será una referencia al de los militares de la Junta; las “gafas oscuras” remitirán a las que lleva Pinochet en la famosa foto de 1973, tomada por Chas Gerretsen, y los vocablos “degüello” y “desaparición” a los crímenes de la dictadura.³

Sí, a menudo, el yo da muestras de distanciamiento con respecto a su enfermedad, empleando versos algunas veces fríos, en apariencia, se descubre, sin embargo, un poema emocionante (1989), en el cual el yo se dirige a la medicina, para que “me mate sin dolor” (p. 70). Este texto tiene la forma de súplica o de rezo, cuyo tenor difiere del conjunto del poemario.

PODER DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA: COMBATIR LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE

Pese a lo inelectuable que es la –y que es su– muerte, el hablante lih-
niano hace de la creación artística –en este caso, poética– un arma
para combatir la enfermedad y el fallecimiento: el poema volvién-
dose catártico. Ciertamente es que –como lo sugiere el poeta en diversas
ocasiones y como ya lo dijimos– hablar de la muerte resulta casi
imposible. No obstante, gracias a la elaboración de una diversidad

³ Pensemos en el “Caso Degollados”, en el cual Carabineros asesinaron a tres militantes comunistas –José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino–, degollándolos el 30 de marzo de 1985. Véase Anónimo (2025, 29 de marzo). <https://cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/caso-degollados-a-40-anos-de-triple-crimen-que-conmociono-a-chile-en/2025-03-29/183309.html>

de tipos de poemas, a un juego entre brevedad y longitud y a la presencia de una intermedialidad, que se manifiesta a veces mediante el procedimiento de la écfrasis, Lihn combate hasta el último momento el peligro que lo amenaza, el cáncer, siendo el arte —poesía, pintura, música— una forma de remedio a los dolores del alma y del cuerpo.

El canto poético se convierte en lienzo oscuro, dada la referencia recurrente al negro, que le da al discurso lírico parentescos con las obras pictóricas de Pierre Soulages. Efectivamente, los colores están casi totalmente ausentes del poemario, siendo preponderante el negro, considerado tradicionalmente “acromático”. El hablante intenta luchar “Contra los pensamientos negros”, como lo revela el título de uno de los poemas (Lihn, 1989, p. 31), y alude al “corazón tan negro” (p. 47), así como a un “vacío libro negro” (p. 56), correspondiéndose este “libro negro” al *Diario de muerte*, en el cual abundan la oscuridad y las referencias a la muerte. El yo define “el negro” como “la muerte que borra el arcoíris” (p. 66), en una perífrasis metafórica muy hermosa, dándole a su discurso poético un toque fúnebre, dominado por lo sombrío. No obstante —y es muy poco frecuente en este poemario—, hace su aparición una pizca de verde cuando se alude al “verdor de la luz en las hojas” y cuando se menciona una hoja “que entinta de verde la yema de los dedos de su destinatario” (p. 78). Se trata, en medio del torbellino de la muerte, de introducir, aunque sea débil, una luz de esperanza y un canto a la vida a través del contacto con lo vegetal.

Si el negro invade los versos, algunas palabras cumplen el mismo rol: se constata la ausencia de algunos vocablos en el manuscrito de Lihn (1989), que se vale de un blanco textual y de puntos suspensivos —otros resultan ilegibles, lo que lleva a los transcriptorres a dejar a su vez puntos suspensivos, los cuales parecen roer el texto, como la enfermedad lo hace en el cuerpo del mismo poeta. El verso inicial de “El número de los muertos” es: “Millones y billones de muertos” (p. 29). El número indefinible de muertos cava un pozo textual materializado bajo la forma del blanco tipográfico, que equivale también a la supuesta imposibilidad de hablar de la muerte. En “¿No sería deseable recibir una comunicación...”, Lihn

deja una frase trunca: “La enfermedad imita a la vida. Este fenómeno se patentiza, hasta la alucinación, en el llamado”, como lo precisa una nota de los editores (p. 18). En estas líneas –utilizamos a propósito el vocablo “líneas”, dado que se trata de un poema en prosa–, el hablante se refiere a las maniobras de la enfermedad –“imita”–, que tiene efectos desastrosos en el enfermo –“alucinación”. El lector se ve invitado a completar la frase, valiéndose probablemente de un término médico muy especializado, dado que la frase evoca, con términos científicos, las manifestaciones de la enfermedad. En “La Calva”, se lee: “La llamamos la Calva para disminuirla / con un feroz apodo y no..... / Así es como abandonamos en un.....” (p. 72). En ambas frases, las palabras escritas por Lihn en la versión manuscrita resultan ilegibles, como si la letra se oscureciera, lo cual confirmaría la dificultad para hablar de la muerte e incluso para escribir sobre ella de manera descifrable.

Si Lihn crea un lienzo pintado de negro y manchado a veces de espacios en blanco y de vacíos textuales, también maneja diversas formas y géneros poéticos, combatiendo así, de maneras diversas, la inminencia de la muerte. Van alternando poemas y versos largos, micropoemas y versos breves. El objetivo es jugar con las potencialidades del lenguaje, capaz de vencer al silencio eterno que constituye la muerte, y luchando contra ella a través de la expresión poética. El poema “Casi cruzo la barrera”, formado de una septilla de octosílabos y rimas libres, es un buen ejemplo de la concisión formal de la que se vale el yo poético en algunos de los textos del *Diario de muerte*: “Casi cruzo la barrera / del espejo para ver / lo que no se puede ver: / el mundo cómo sería / si la realidad copiara, / y no al revés, el espejo / llena, por fin, de su nada” (p. 53). Las distintas imágenes que se suceden –la barrera, el espejo– simbolizan la frontera entre vida y muerte en la que se encuentra el hablante, cuya enunciación se hace en primera persona. La muerte va acercándose, como lo muestra el adverbio “Casi” y lo confirma la palabra final “la nada”. En otro caso, el poema es aún más escueto. Tal es el caso de ambos versos, que constituyen uno de los textos del poemario: “Los que no han sido operados en la tierra / pueden serlo en el cielo” (p. 79). El micropoema se construye

alrededor de la oposición entre “tierra” y “cielo”, que termina los dos versos. Y si bien enuncia una verdad general –“Los que...”–, el hablante-Lihn se incluye discretamente al grupo indefinido y juega con la polisemia del participio “operado”. Al revés, poemas como “Día de los muertos” (p. 57) se caracterizan por su extensión y la longitud de sus versos. En este poema, por ejemplo, se introducen versos de 18 o 20 sílabas, dando rienda suelta a una inspiración sin barreras: “el ridículo celo fronterizo de que hace gala el mundo / –pequeño país– ante el gran imperio de los muertos / nuestro diario e ineluctable invasor / hacen que la obra olvide sus huesos y sus cráneos / y se deje engañar por la soberbia de los obreros providenciales” (p. 58). Los versos largos de este pasaje corren parejas con la vastedad del “gran imperio de los muertos”, que se opone al “pequeño país” que es el mundo. Lihn no duda en introducir en su reflexión sobre la muerte una crítica en contra del engaño que representa “la soberbia de los obreros providenciales”, y que será, a nuestro juicio, una denuncia implícita, gracias a la perífrasis, de los políticos corruptos o los dictadores, que suelen presentarse como hombres providenciales y fingen ser constructores –“obrerros”– de vías nuevas. En el poema en prosa ya citado, “¿No sería deseable...?”, el hablante se interroga sobre la llegada de la muerte, en un poema cerrado sobre sí mismo y que constituye un todo en sí, según las definiciones tradicionales del poema en prosa. Se termina dicho texto con la frase conclusiva “De los dos, la imitación de la vida es el mejor espectáculo”, que remite al engaño de la muerte disfrazada de vida, imitándola: de esta forma, se va invirtiendo la concepción calderoniana del “gran teatro del mundo” y de la vida como sueño, siendo la muerte “imitación de la vida” para Lihn, quien la presenta, con humor negro, como “el mejor espectáculo”.

Por último, si la creación artístico-poética emprendida por Lihn le permite reflexionar sobre el misterio de la vida y la muerte, combatiendo esta última a través de un estilo aparentemente sosegado, cumplen el mismo rol las referencias intermediales al arte presentes en poemas del *Diario de muerte*. Sin exhaustividad, nos parece interesante seleccionar algunos ejemplos de ello. Así, Lihn (1989) crea un poema-écfrasis a partir de un lienzo de Andrea Manteg-

na (1431-1506), escribiendo: “El desahuciado observa que, en la perspectiva de la muerte, / las cosas forzadas a ocupar un espacio limitado antes que a fluir en un / tiempo amorfo supuestamente ilimitado / se ordenan como en un cuadro de Mantegna” (p. 31). Para ilustrar el poema, se pone en el libro una reproducción de *San Jerónimo en el desierto*, de un discípulo de Andrea Mantegna, lienzo que inspiró a Lihn para crear su poema: de manera subrepticia, el poeta establece un paralelo entre su experiencia de enfermo y la meditación del santo que al reflexionar sobre los dolores de Cristo intenta experimentarlos a su vez. El arte ayuda pues al poeta a aliviar su propio sufrimiento, lo que se confirma en el poema siguiente, titulado “La muerte en la ópera”, en el cual el hablante alude a *Madame Butterfly*, calificada de “bello espectáculo”, y en el cual se presenta, según él, “Una muerte que embellezca a la víctima” (p. 32).

CONCLUSIÓN

Dominique Kunz Westenhoff (2005) escribe acerca del diario íntimo: “Devancer la mort en suivant le fil des jours, cela relève de l'impossible: et c'est sans doute cette conscience d'un affrontement à l'impossible qui fait de l'écriture diariste une forme littéraire. L'écriture sera toujours plus lente que la vie, et plus lente encore en sera la lectura.”⁴ Si la escritura de *Diario de muerte* no se adelanta a la muerte de Lihn, la presencia constante de ésta, patente o en filigrana, muestra que, en este caso preciso, escritura, enfermedad y muerte caminan de la mano. No obstante, la escritura diarístico-poética inherente a *Diario de muerte* se parece, a menudo, a un canto a la vida. Este poemario se presenta como pulsión de vida: las referencias a la masturbación –véase este micropoema: “Un enfermo de gravedad se masturba / para dar señales de vida” (Lihn, 1989, p. 67)– o las alusiones a la “polución” y al “resplandor orgástico” (p. 15), no

⁴ “Anticipar la muerte siguiendo el hilo de los días resulta imposible: y es sin duda esta conciencia de un enfrentamiento con lo imposible lo que convierte la escritura diarista en una forma literaria. La escritura siempre será más lenta que la vida, y la lectura lo será aún más”. La traducción es mía.

son anodinas, constituyen una muestra de la búsqueda de placer y de un momento en que uno se sienta existir, tanto más cuanto que sabe que está condenado.

Lihn desvela en su poemario la gran capacidad creadora de un poeta combativo con cáncer en estadio final. Ante el enigma de la existencia, se entrega como un ser que no dispone de todas las respuestas a sus interrogaciones y que quiere incitar al lector a llevar a cabo esta reflexión. Su anhelo es compartir sus propios dolores con su destinatario, entablar una complicidad con él, elaborando un canto abierto a la comunidad, generoso y contrario a cualquier egotismo. Una muestra fehaciente de ello son las menciones discretas al periodo de la dictadura, que el hablante denuncia, y el vaivén constante entre canto fúnebre personal y universal. Así, si el yo lírico deplora la imposibilidad de evocar la muerte, hace lo contrario a lo largo de su discurso poético, centrado en este tema, apareciendo la palabra “muerte” 51 veces, cuando el vocablo “vida” sólo se emplea 22 veces. Se afirma de esta manera la supremacía de ésta sobre ésta. Por consiguiente, el lenguaje poético, gracias al empleo frecuente de la figura retórica de la oposición, acompaña no sólo a cualquier lector de Lihn afectado por una enfermedad a lo largo de su *vía crucis*, dándole la impresión de que no está solo en su penoso recorrido, sino también a todo tipo de lector intrigado por el enigma de la existencia y la muerte. Lo que sí podemos lamentar es que ésta nos haya llevado temprana e injustamente a Lihn (1989), corroborando lo que escribe el mismo autor en su poema de *Diario de muerte*, “Reconstitución del discurso de un divulgador olvidado”: “mueren jóvenes los grandes talentos / viven hasta la saciedad multitudes de bobos” (p. 34). ➤

REFERENCIAS

ANÓNIMO. (2025, 29 de marzo). Caso Degollados: A 40 años del triple crimen que conmocionó a Chile en dictadura. *Cooperativa*. cl. Véase <https://cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/caso-de->

- gollados-a-40-anos-del-triple-crimen-que-conmociono-a-chile-en/2025-03-29/183309.html
- DIAMANTINO VALDÉS, J. F. (2015, verano). Los espacios fúnebres en la poética de Carlos Pezoa Véliz. *Mitologías hoy*, 11. Véase <http://letras.mysite.com/cpve170222.html>
- GUERRERO DEL RÍO, E. (2013, junio). Enrique Lihn: “Soy un gran poeta cuando quiero”. *Revista Mensaje*, 619, 56-58. Véase <http://letras.mysite.com/elih240722.html>
- KUNZ WESTERHOFF, D. (2005). *Le journal intime. Méthodes et problèmes*. Genève: Université de Genève. Véase [https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/juintegr.html#ji042000urnal intime](https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/juintegr.html#ji042000urnal%20intime)
- LASTRA, P. & VALDÉS, A. (1989). Nota preliminar. En E. Lihn, *Diario de muerte* (pp. 11-12). Santiago: Editorial Universitaria.
- LIHN, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- LUQUE AMO, Á. (2018). La construcción del espacio íntimo en el diario literario. *Revista Signa*, 27, 745-767. Madrid: Asociación Española de Semiótica.
- MATHET, M. T. (1999). Yvonne Bargues-Rollins, *Le Pas de Flaubert: une danse macabre. Romantisme et Modernités*, n° 17, sous la direction d'Alain Montandon, 1998, 466 p. *Littératures*, 41, 235-239. Véase https://persee.fr/doc/litts_0563-9751_1999_num_41_1_1811_t1_0235_0000_2#Web
- MISTRAL, G. (2019). *Obra reunida Tomo 1. Poesía*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- MUÑOZ ARRIAGADA, S. (2020). Enfermedades en mi casa. Véase <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/11/enfermedades-en-mi-casa/>
- NERUDA, P. (2002). *Canto General*. Madrid: Cátedra.
- OZULJEVIC SUBAIQUE, A. (2019). *Diario de muerte*, o el colapso del lenguaje en el recuerdo. *Cuadernos de Aleph*, 11, 102-118. Madrid: Asociación Aleph.
- ROJAS PACHAS, D. (2017). *Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo. *Nueva Revista del Pacífico*, 67, 157-177. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.

- SILVA, A. (2015). *El imperio de los sentimientos. Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- ZURITA, R. (2007). *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- ZURITA, R. (2006). *Los países muertos*. Santiago: Ediciones Tácitas.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 51-70.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.234>

Historia clínica y lírica terminal en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo

Clinical History and Terminal Lyric
in *Operación al cuerpo enfermo* by Sergio Loo

Miguel Ángel Gómez Reyes
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0009-0006-9455-1613
dance.little.liar1212@gmail.com

Recibido: 19 de junio de 2025
Dictaminado: 25 de junio de 2025
Aceptado: 14 de julio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Historia clínica y lírica terminal en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo

Clinical History and Terminal Lyric in *Operación al cuerpo enfermo* by Sergio Loo

Miguel Ángel Gómez Reyes

RESUMEN

Este artículo analiza *Operación al cuerpo enfermo* (2015) de Sergio Loo como un ejemplo singular de lírica terminal, un tipo de poesía centrada en la experiencia de la enfermedad y la muerte. El objetivo es cuestionar la lectura autobiográfica de la obra, destacando en cambio su estructura híbrida y discursiva, en la que confluyen elementos de ensayo, poesía, narrativa y, sobre todo, historia clínica. A través de una metodología comparativa, se examinan sus estrategias frente a otros poemarios mexicanos similares. El análisis revela cómo Loo convierte la enfermedad en un fenómeno lingüístico, desmontando la noción de sujeto unificado. Se concluye que la obra no es sólo un testimonio personal, sino una exploración estética del cuerpo enfermo como construcción textual y social.

Palabras clave: enfermedad; lírica; autobiografía; hibridación discursiva.

ABSTRACT

This article examines *Operación al cuerpo enfermo* (2015) by Sergio Loo as a unique instance of terminal lyric poetry, which centers on illness and death. Its goal is to challenge the autobiographical interpretation of the work by highlighting its hybrid structure that blends essay, poetry, narrative, and especially clinical case history. Using a comparative methodology, it explores how Loo's strategies relate to similar Mexican texts. The findings show that illness is treated as a linguistic event, undermining the notion of a unified self. The article concludes that the work goes beyond personal testimony to become an aesthetic exploration of the sick body as a textual and social construction.

Keywords: Disease; Lyric; Autobiography; Discursive Hybridization.

LA EXPERIENCIA HOSPITALARIA EN LA LÍRICA TERMINAL

“La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte” (p. 77), escribe Tamara Kamenszain en su libro *La edad de la poesía* (1996). Al estudiar cuatro casos de poesía latinoamericana que tienen como centro el tránsito de la enfermedad a la muerte —*Diario de muerte* (1989) de Enrique Lihn, *Hospital Británico* (1986) de Héctor Viel Temperley, *El chorreo de las iluminaciones* de Néstor Perlongher (1992) y el poema “El pabellón del vacío” (1976) de José Lezama Lima—, la frase de Kamenszain resulta certera para comenzar a describir algunos elementos compartidos por estos textos: el dominio de la primera persona, la presencia constante del hospital como espacio de cuidados y de vigilancia, el trabajo con la dimensión autobiográfica y la apertura del signo a la proliferación de sentidos. Esta poesía, denominada por la escritora argentina como *lírica terminal*, estaría constituida por una fuerte tensión. Enrique Foffani (2008) trata de describirla:

Lírica terminal denomina Tamara Kamenszain a ese acto último de escribir la muerte o de escribir contra la muerte, contra el límite absoluto: el límite que pretende absolver la vida vivida para no disolverla. Escribir contra la muerte es escribir contra la disolución de la vida, no tanto para dejarla grabada sobre la piedra del testimonio o el testamento —en verdad ambos son escrituras más sobre expropiaciones (lo que se pierde) que sobre propiedades (lo que se posee)— sino para ultimarla con palabras que serán más letra que nunca en la lucha por sobrevivir a la muerte más allá del cuerpo (p. 89).

¿Cómo dejar huella en la escritura de esas “expropiaciones” de las que habla Foffani? Esta pregunta se vuelve más urgente cuando quien la hace se encuentra en vías de desaparición. Ensayar con palabras una experiencia límite, como lo es agonizar: la paradoja que atraviesa los textos estudiados por Kamenszain. Sin más, Enrique Lihn (1989) ejemplifica esto en los primeros versos de *Diario de muerte*: “Nada tiene que ver el dolor con el dolor / nada tiene que ver la desesperación con la desesperación / Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas / No hay nombres en la zona muda” (p. 13). Leído a la distancia, este poema puede inter-

pretarse como una declaración de principios: por viciada que esté la lengua, el yo lírico se aferrará a ella, con esa acostumbrada ironía, tan característica en Lihn, para dar cuenta de la imposibilidad no sólo de consignar las emociones involucradas en el proceso de enfermedad, sino también para ilustrar una idea unívoca de la muerte.

Algo que también caracteriza a algunos de estos libros de lírica terminal es el espacio compartido: el hospital. Si bien en Lihn éste es apenas mencionado, en otro de los libros estudiados por Kamenszain, *Hospital Británico*, de Héctor Viel Temperley (2003), cobra protagonismo desde el título. Así, los poemas del libro sólo pueden entenderse en el marco del espacio hospitalario moderno como una respuesta a las condiciones particulares que éste impone en quien ingresa y debe someterse a las dinámicas del mismo. Institución central de las sociedades modernas, el hospital contribuye a cambiar la orientación del cuerpo humano. Como nos recuerda Mabel Moraña (2021) en su lectura de Foucault, a finales del siglo XIX los hospitales dejan de ser únicamente lugares de cuidado y pasan a ser un espacio central de producción de conocimiento médico. Aparece la mirada “clínica”, caracterizada por su aparente despersonalización y objetividad, centrada en lo visible. Siguiendo a Moraña, este cambio “permite articular tres aspectos que hasta entonces se habían mantenido separados: la nosografía o clasificación de enfermedades, su aplicación al caso del enfermo individual y los aspectos sociales de la salud pública” (p. 211). El principio clínico de regular y vigilar el funcionamiento de los cuerpos es adoptado por las naciones modernas para vigilar y regular a los nuevos ciudadanos.

No son escasos los poemarios de la tradición mexicana que podrían asociarse con varias de las ideas hasta ahora expuestas. En lo que sigue, estoy interesado en estudiar *Operación al cuerpo enfermo* (2015), de Sergio Loo.¹ Enmarcado en un espacio hospitalario y

¹ Poeta, narrador, guionista e ilustrador mexicano, la figura de Loo ha sido constantemente reivindicada, desde su muerte temprana, en 2014. Mesas de discusión, homenajes póstumos y antologías mantienen vigente el interés por una obra que, además de *Operación al cuerpo enfermo*, abarca títulos de poesía como *Claveles automáticos* (2006), *Sus brazos labios en mi boca rodando* (2007), *Guía Roji* (2012), *Postales desde mi cabeza* (2013) y *Fenómeno flash* (2020). Sus títulos de narrativa son *House: retratos desarmables* (2011) y *Narvarte pesadilla* (2017).

concentrado en describir el tránsito de un cuerpo enfermo de cáncer hacia la muerte, el poemario resulta un libro interesante porque, entre otras cosas, dialoga de forma particular con la noción de lírica terminal. Si en esta última la constitución de una subjetividad que dice “yo” a cada momento es inevitable, ¿qué ocurre con esas obras que se apropian de distintas estrategias para tratar de salir de ese “decir autorreferente” mencionado por Kamenszain? A pesar de que ciertas lecturas han ponderado el cariz autobiográfico de *Operación al cuerpo enfermo*, en el presente artículo quiero proponer que esta promesa de conocimiento del “yo” entra en crisis con la incorporación de distintos géneros discursivos. Por lo mismo, me interesa en primer lugar revisar las lecturas que se han hecho del libro para luego ofrecer una definición de la historia clínica y cómo se usa al interior de la obra. Tras realizar lo anterior, paso a contrastar someramente las contracciones discursivas de *Operación al cuerpo enfermo* con otros poemarios de la tradición mexicana que comparten algunas características de la lírica terminal: *Segundo sueño* (1933), de Ortiz de Montellano, y *Memorias de hospital* (1983), de Margarita Paz Paredes. Esto lo hago con el propósito de resaltar las formas en las que el “yo” manifiesta la experiencia hospitalaria y cómo, a partir de estas similitudes y diferencias, se pueden sugerir algunas ideas sobre los vínculos entre cuerpo, texto y enfermedad en el libro de Loo.

HIBRIDACIÓN GENÉRICA E HISTORIA CLÍNICA

Publicado de forma póstuma, *Operación al cuerpo enfermo* es, sin duda, el libro de Sergio Loo que más reseñas y estudios críticos ha recibido. Han sobresalido dos aproximaciones al libro. La primera se ha dedicado a rastrear las marcas autobiográficas de la obra. Esto se ha visto propiciado, en parte, por el conocimiento de la enfermedad de Loo, quien, como la voz poética de su libro, fue diagnosticado con un sarcoma en la pierna izquierda, que terminaría llevándolo a la muerte en el 2014. A juicio de Isabel Zapata (s/e), “el libro es un registro de la experiencia no sólo de la enfermedad (una especie de diario de hospital) sino la plena conciencia de un cuerpo que empieza poco a poco transformarse en otro” (p. 14). Si bien comparto

la idea de que el libro consigna la transformación de un cuerpo y su migración al “reino de la enfermedad” (p. 3), como diría Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (1978), me parece que la lectura que hace Zapata al interpretar el libro como la constatación de una experiencia personal puede ser limitada. En esta línea interpretativa, se encuentra, asimismo, la reseña crítica realizada por Iveth Luna Flores (2017), quien afirma que el libro de Loo “es una forma de resistencia, de permanecer y dar su versión de los hechos” (p. 14), y cuyo valor estético radicaría en oponerse a los discursos de poder, como el médico y el de la heteronormatividad, a través de la exposición de una dimensión “performática y el análisis exhaustivo de nuestra cultura” (p. 9). De estas líneas, puede desprenderse que lo notable de la obra radicaría, desde la perspectiva de Luna Flores, en su carácter testimonial –“dar su versión de los hechos”– más que en su construcción textual. Al mismo tiempo, y abusando quizá del lugar común que hace del discurso *queer* necesariamente un discurso de resistencia, Luna Flores tampoco abunda en la especificidad de las estrategias formales que permitirían desmontar o, por lo menos, examinar con mayor precisión los “discursos de poder” que controlan y someten a los cuerpos alejados de la heteronorma.

Me parece más productiva, en cambio, la segunda aproximación al libro, enfocada en discutir su adscripción genérica. El texto está estructurado en 143 secciones o fragmentos, que articulan un discurso analítico y afectivo sobre el cuerpo y la enfermedad. La organización del contenido sugiere una combinación entre ensayo, reflexión filosófica, narrativa, prosa poética y aforismo, en la cual cada apartado desarrolla una idea central a partir de referencias teóricas, metáforas y ejemplos visuales. Publicado en la Serie H de poesía de Ediciones Acapulco, el libro, sin embargo, no obedece a las formas tradicionales con las cuales pensamos dicho género, como son el corte y el encabalgamiento. Como sugiere Giorgio Agamben (2016), el poema “es un organismo que se funda sobre la percepción de límites y terminaciones, que definen, sin coincidir nunca completamente y casi en diálogo alterno, la unidad sonora (o gráfica) y la unidad semántica” (p. 250). En este sentido, cada fragmento que compone el libro podría ser leído como un poema,

en tanto participa de la noción agambeniana de límites rectificadas por los títulos que aluden a distintas partes del cuerpo y ciertas ilustraciones que los acompañan. Del mismo modo, es visible la presencia no sólo de la fragmentación y la repetición, sino también de figuras retóricas “como la sinestesia, la anfibología y el calambur, que posibilitan la traslación metafórica hacia los elementos corporales dentro de la narración” (Muñiz, 2020, p. 78).

Que el libro también haya sido asociado con la narrativa es inevitable: la aparición de otros personajes, como son Pedro y Cecilia, y que de algún modo arrojan luz sobre la historia de la voz principal, permitirían esbozar una línea temporal y espacial más clara de los acontecimientos expuestos. Los tres personajes protagonizan escenas que participan tanto de la rememoración como de las alucinaciones, de las cuales no se sabe si son producto de la anestesia. Asimismo, el juego intertextual en el que se insertan los tres al protagonizar cuentos de hadas como “Caperucita Roja” o “Hansel y Gretel” sirve, de acuerdo con Nora Muñiz (2020), para ampliar su nivel connotativo (p. 79). Si bien en un principio su aparición, como apunta Díaz Miranda (2021), sirve para registrar las “identidades poéticas marginales” (p. 76), en tanto se oponen o se ajustan a las imposiciones de género de la heteronorma, pronto los personajes van revelando elementos que nos permiten asignarles una identidad narrativa mucho más definitiva, mas no definitoria.

Del mismo modo, se ha destacado el discurso ensayístico, en tanto se construye una argumentación no sólo sobre el cuerpo *queer* que se enferma, sino también sobre los cuerpos social, político y médico y los mecanismos e imaginarios que fundan para la administración de los individuos. Por un lado, observamos la reflexividad de un “yo”, tan característica del ensayo, que en este caso piensa a la enfermedad no sólo como una alteración de su cuerpo, sino como una categoría lingüística: “Mi enfermedad es lenguaje. Se contrae mediante la palabra. Se propaga mediante la palabra al receptor: comunicación: infección” (Loo, 2015, p. 38). Los enunciados breves, que operan como sentencias y admiten ser vinculados con la tradición aforística, también son recurrentes:

“¿Pero estar enfermo no es la reiteración de estar vivo, doblemente vivo?” (p. 47).

Por otro lado, y como una suerte de contrapunto objetivo, contamos con definiciones médicas que parecen tomadas de manuales de oncología: “«Para obtener una muestra de tejido es preciso una biopsia incisional: una incisión en la piel para extraer fragmentos del tumor, para evaluarlo»” (Loo, 2015, p. 10), así como con imágenes de manuales de anatomía del siglo XIX, que refuerzan precisamente la idea del cuerpo como materia disponible para ser cartografiada y descifrada:

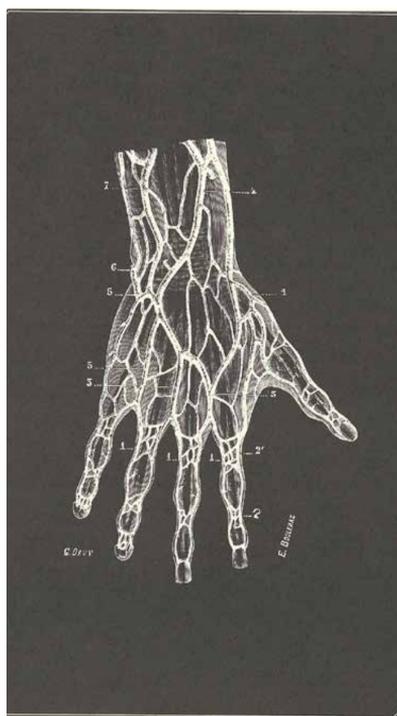
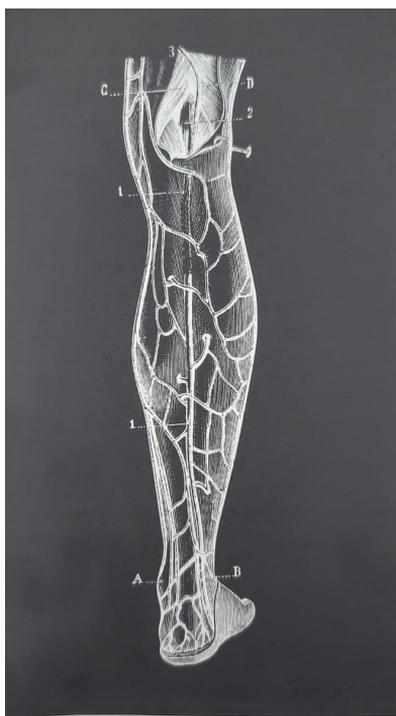


Imagen 1 e imagen 2 (Loo, 2015, pp. 30 y 75).

Desde su título, *Operación al cuerpo enfermo* anticipa la dimensión médica que el libro pretende transmitir y desmontar, en tanto una de

las acepciones de *operar* significa, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, “ejecutar sobre una persona o un animal vivos, o sobre una parte de su cuerpo, con ayuda de instrumentos adecuados, diversos actos curativos”. El paratexto inicial hace explícita la intervención como estrategia poética. Aquí, sin embargo, el cuerpo a intervenir no es uno tangible, sino textual, que se va desdoblado en imágenes de mutilación y fragmentos literarios, que proponen fugas de sentido, cuestionando, así, “las nociones de sujeto unitario y (de) documento poético como entidades completas” (Díaz Miranda, 2021, p. 67).

Poco o nada se ha abordado, en las distintas interpretaciones del libro, el carácter central que tiene la práctica de la historia clínica. Como es bastante conocido, ésta ha existido desde Hipócrates y los formados en su escuela, quienes “sienten la necesidad intelectual de consignar por escrito, con precisión y orden su experiencia de médicos ante la enfermedad individual de algunos pacientes, naciendo de esta manera la historia de la historia clínica” (Fombella & Cereijo, 2012, p. 22).² Con estos principios de sistematización del conocimiento, la medicina se instaura como una *techné iatriké*, es decir, como un saber técnico. Sin embargo, la forma actual de la historia clínica, y con la que estamos más familiarizados, se logra hasta el nacimiento de la clínica moderna en el siglo XIX. Fernando Guzmán y Carlos Alberto Arias (2012) la definen:

[Es] una de las formas de registro del acto médico, cuyas cuatro características principales se encuentran involucradas en su elaboración y son: profesionalidad, ejecución típica, objetivo y licitud. La profesionalidad se refiere a que solamente el profesional de la medicina puede efectuar un acto médico, pues en esencia son los médicos quienes están en capacidad de elaborar una buena historia

² De acuerdo con M^a José Fombella y M^a José Cereijo (2012), la escuela hipocrática sería la primera en recopilar “en el *Corpus hippocraticum* una serie de libros que representan el origen del saber científico-médico occidental. Las primeras 42 historias clínicas completas y bien caracterizadas de las que tenemos noticia están recogidas en *Las Epidemias I y III*. Con ellas, nace el documento elemental de la experiencia médica que representa también el documento fundamental del saber médico” (p. 22).

clínica. La ejecución es típica cuando se hace conforme a la denominada *lex artis ad hoc*, debido a que la medicina siempre se ejerce de acuerdo con las normas de excelencia de ese momento, a pesar de las limitaciones de tiempo, lugar y entorno. El objetivo de ayuda al enfermo se traduce en aquello que se transcribe en la historia. La licitud se debe a que la misma norma jurídica respalda a la historia clínica como documento indispensable (p. 15).

Tanto Guzmán como Arias subrayan la importancia de la historia clínica al señalar varios puntos: 1) constituye el registro de varios hechos de la vida de un ser humano; 2) intenta encuadrar el problema del paciente; 3) orienta el tratamiento; 4) posee un contenido científico de investigación; 4) adquiere carácter docente; 5) constituye un importante elemento administrativo; 6) tiene implicaciones médico-legales. Por las características enlistadas, ¿la historia clínica podría pensarse como un género discursivo? Si entendemos a éste, siguiendo a Bajtín (1999), como un enunciado relativamente estable que cada esfera del uso de la lengua utiliza (p. 271), la historia clínica, sin duda, sería uno, pues posee un contenido temático, un estilo y una composición particulares, los cuales la distinguirían de otros géneros discursivos complejos.

En el libro de Loo (2015), la incorporación de este género discursivo participa de algunos de los puntos anteriores, en particular del segundo. Algunas veces se identifica por las antilambdas como marcas visuales; otras por los fragmentos que reproducen los interrogatorios de los doctores y enfermeras para armar precisamente la historia clínica, como ocurre en “Esófago”: “¿Edad? ¿Antecedentes de cáncer en su familia? ¿Es usted hipertenso? ¿Fuma? ¿Bebe? ¿Hasta la ebriedad? ¿Cuántas copas? ¿Entonces, toma hasta la ebriedad? ¿Cada cuánto bebe? ¿Drogas?” (p. 61). Apenas avanzamos en las primeras páginas del libro, aparece la primera definición, en el fragmento titulado “Lengua”: “«El sarcoma de Ewing es un tumor maligno de células redondas. Una enfermedad rara en la cual las células neoplásicas se ubican en el hueso o en tejidos blandos. Las áreas afectadas con más frecuencia son la pelvis, el fémur, el húmero y las costillas»” (p. 9). Si bien desde la introducción

el sujeto poético establece la causa de su ingreso al ámbito hospitalario, no es sino hasta esta página que se “intenta encuadrar el problema del paciente”, siguiendo los puntos señalados por Guzmán y Arias. Llama la atención el título del fragmento, porque enfatiza el carácter lingüístico de la definición médica y también adelanta uno de los temas fundamentales del libro: la enfermedad como lenguaje. Esto queda mucho más claro en “Puente de Varolio”:

Mi enfermedad es lenguaje. Se contrae mediante la palabra. Se propaga mediante la palabra al receptor: comunicación: infección. Solté los hechos: tengo un sarcoma a punto de romperme el fémur de la pierna izquierda, le dije a mi familia: infectados. Lo mejor es hablar, aseveran. La paz interna está en el entorno, afirman: atmosférico: es decir, todos necesitamos hablar. Vas a estar bien, me dicen. Te vas a curar, declaran. La felicidad es una sintaxis convexa, positiva: voy a estar bien, me repito una vez cada ocho horas después de los alimentos. Voy a estar bien, replican con sus manos en mi hombro. Palmaditas en la espalda o solidaridad: comunicación positiva: la enfermedad como un proceso desmontable mediante el optimismo (p. 38).

“Tal vez la mejor manera de analizar estos poemas sea aceptar la fórmula ‘comunicación (palabra) + receptor: infección’ como el estándar sobre el que se difunde la poesía” (p. 75), anota Díaz Miranda (2021) a propósito de este fragmento. La visión que arroja el libro sobre el lenguaje de la enfermedad tiende a ser muchas veces pesimista; poseer un vocabulario con el cual nombrar la alteración física del cuerpo no necesariamente otorga mayor tranquilidad. Si la enfermedad se propaga por medio la palabra, ¿ésta operaría también como un paliativo, como sugieren los familiares –“Lo mejor es hablar, aseveran”. En este punto, el hablante es bastante irónico; reproduce gestos y frases comúnmente repetidas a los enfermos; desmonta toda una retórica del falso optimismo: “Palmaditas en la espalda o solidaridad: comunicación positiva: la enfermedad como un proceso desmontable mediante el optimismo.” Frente a la seguridad del nombrar, asociada a la historia clínica, el titubeo del sujeto

poético, su notoria reticencia a pensar su estado sólo a partir de la *techné iatriké*.

La experiencia de la enfermedad como una experiencia lingüística es una constante en todo el libro. De hecho, su centralidad me hace pensar en que tal vez el libro no sea sobre el avance de una enfermedad terminal en un sujeto, sino sobre la experiencia del lenguaje de la enfermedad. En contraste con la idea capital de Sontag, en *Illness as Metaphor*, en el cual asegura que “la forma más veraz de considerar la enfermedad —y la forma más saludable de estar enfermo— es la más purificada y la más resistente al pensamiento metafórico” (p. 3), *Operación al cuerpo enfermo* enfatiza que ella no puede abordarse sin este tipo de pensamiento. En rigor, ¿qué es la historia clínica sino la conversión del síntoma en signo? En este sentido, la aparición de ésta en numerosos pasajes de la obra, del mismo modo que las imágenes anatómicas, termina generando cierta idea acerca de que al cuerpo y sus padecimientos se puede acceder únicamente a través de distintos dispositivos mediadores. Para Loo (2015), el cuerpo sólo existe en virtud de las distintas redes del lenguaje que, paradójicamente, al tiempo de liberarlo también lo aprisionan. De ahí su resistencia a una definición unívoca: “Me llamo *cuerpo*: la contradicción entre lo que ves y desde donde hablo” (p. 62). De ahí, también, la reiteración de los códigos que moldean la noción de normalidad:

Cultura: teoría amorfa que le han injertado meticulosamente desde niño o niña en cada poro de su piel morena, ojos negros, barba cerrada; en una acupuntura que ha devenido en ortopedia, que ha devenido en fascismo: la legislatura rígida de lo que han definido como *naturaleza*. *Naturaleza*: lo que es y lo que no es *normal* (p. 14).

Insistir en el carácter textual del cuerpo enfermo a través de distintos géneros discursivos —en particular, la historia clínica— y la reflexión metalingüística, contribuye, sin duda, a desmontar la pretendida dimensión autobiográfica.

OTRAS FORMAS DE ENUNCIAR EL CUERPO ENFERMO
EN LA TRADICIÓN LÍRICA MEXICANA

La ausencia de nombres mexicanos en el ensayo de Tamara Kamenszain sobre la lírica terminal hace suponer que ésta apenas es practicada en nuestro país; sin embargo, una revisión somera a la tradición del siglo xx y lo que llevamos del siglo presente nos revela un panorama bastante fructífero.³ Por motivos de espacio, a continuación sólo recupero dos: *Segundo sueño*, de Bernardo Ortiz de Montellano, y *Memorias de hospital*, de Margarita Paz Paredes. A pesar de que algunas lecturas han posicionado al libro de Loo como una obra aislada en el panorama poético mexicano, al ponerlo a dialogar con los otros dos poemarios deseo resaltar algunas similitudes y diferencias, que harían de *Operación al cuerpo enfermo* un libro donde se manifiestan algunas de las obsesiones recurrentes de la lírica terminal.

De forma bastante significativa, tanto *Operación al cuerpo enfermo* como *Segundo sueño* inician con textos que sitúan a los sujetos poéticos en un mismo espacio: la mesa de operaciones. En *Operación al cuerpo enfermo* (2015), este es el único fragmento que no adopta el título de una parte del cuerpo. El énfasis en el horario y el estado en el que se encuentra el hablante poético pronto da paso a la descripción de los preparativos para su operación. En un gesto quizá irónico, se da una descripción de la anestesista, que sin duda evoca la forma utilizada por la historia clínica para circunscribir el problema médico: “Se presenta la anestesista: morena, delgada, 34 años aproximadamente y quizá 1.60 m.” (p. 7). La voz acentúa la frialdad de la situación y el miedo que le produce no dormirse de golpe tras la inyección de la anestesia. La presencia de los médicos, sin embargo, no otorga mayor tranquilidad —a lo largo del libro, se insistirá en la figura de los doctores como la de sujetos que, a pesar de conocer el cuerpo y sus dolencias, siempre son ajenos a los afectos de los pacientes. En esa misma página, se nos informa

³ Algunos de los títulos publicados más recientemente en nuestro país son *Cancer Queen* (2019) de Óscar David López, *Lengua materna* (2020) de Yelitza Ruiz, *Cancerófoba* (2021) de Patricia Arredondo y *Cuadernos de patología humana* (2022) de Orlando Mondragón.

sobre la patología a tratar en la pierna intervenida –“Tiene un cáncer, sarcoma de grado intermedio, que le van a extirpar” (p. 7), lo cual le permite al sujeto poético plantear la tensión entre tener/ser un cuerpo. Sin duda, esta introducción nos obliga a pensar al cuerpo dentro de parámetros legados por la modernidad médica, como son la medicina oncológica y las tecnologías de la salud. Del mismo modo, postula la distancia impuesta por la medicina clínica entre el paciente y el doctor.

En diálogo directo con *Primero sueño* (1692) de Sor Juana, el poema de Ortiz de Montellano (2009) expresa el afán por la búsqueda de conocimiento y la confianza en el ámbito onírico para poder lograrlo. Pronto, sin embargo, resalta una diferencia notable con los otros libros: el viaje de *Segundo sueño*, en contraste con *Operación al cuerpo enfermo* y *Memorias de hospital*, no es hacia la muerte, sino hacia la vida y el cuerpo recuperados tras la intervención quirúrgica. “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mí / propio cuerpo” (p. 55), escribe Viel Temperley (1986) en dos de los versos más citados de *Hospital Británico*; y éstos, sin duda, podrían fungir como resumen del poema de Ortiz de Montellano. Inspirado por los surrealistas, el trabajo de los otros miembros de los Contemporáneos –grupo al que pertenecía su autor– y la obra de Sor Juana, el *Segundo sueño* posee una estructura particular. Comienza con un texto titulado “Argumento”, en el cual nos queda claro que el sueño, a diferencia del de la monja, es producto de un estímulo externo: el de la anestesia. Leemos en el primer párrafo:

Una máscara de cloroformo, verde y olorosa a éter, cae sobre mi cuerpo angustiado, horizontal, sobre la mesa de operaciones erizada de signos como un barco empavesado. Sobre mi cabeza Saturno, con su anillo de espejos, lentamente voltea y se mueve. Batas blancas y enormes manos enguantadas de sangre me persiguen. Pasos de goma van y vienen en silencio como ratones (Ortiz de Montellano, 2009, p. 13).

Como en el texto de Loo, este fragmento hace explícitos varios elementos que ambos tienen en común: la enunciación del espacio hospitalario moderno a través de uno de sus elementos –“una más-

cara de cloroformo” (p. 13)–, el miedo a la intervención quirúrgica –“cae sobre mi cuerpo angustiado” (p. 13)–, la presencia ominosa de los doctores –“Batas blancas y enormes manos enguantadas de sangre me persiguen” (p. 13). Experiencia dolorosa y hostil, la operación posibilita, sin embargo, el viaje al interior del sujeto: “Grito. Veo mis gritos que no se oyen, que no los oigo, que se alejan y se pierden. Última imagen mi boca. Minero de mí mismo estoy dentro de mi propio cuerpo” (p. 13). La mina como metáfora del cuerpo hace hincapié en la espacialidad del mismo. Así como en *Operación al cuerpo enfermo* escasean elementos que nos permitan ubicar un espacio de mayor relevancia que el propio cuerpo del sujeto poético, en Ortiz de Montellano este tipo de recursos retóricos remarca su centralidad en el texto.

En consonancia con la aspiración romántica, el poema de Ortiz de Montellano parece inscribirse en una serie de obras que se opone a la razón como método de conocimiento. Ese desarreglo de los sentidos, sugerido por Rimbaud en sus “Cartas del vidente” (1871) para convertirse en poeta, aquí cobra importancia central. Resulta, sin embargo, paradójico, que sea precisamente la medicina anesthesiológica, producto de la racionalidad técnica, la que suscite este viaje onírico. Como en Loo, quien lleva hasta sus extremos la noción de *pharmakon* derridiano, como esa mezcla de cura y de veneno, el viaje interior representado por Ortiz de Montellano no está exento de las contradicciones de toda modernidad.

Más afín con la noción de la lírica terminal, *Memorias de hospital*, de Margarita Paz Paredes, está compuesto por diez poemas, enlazados por el tono de angustia e incertidumbre de un cuerpo encaminado hacia la muerte. De acuerdo con Jocelyn Martínez Elizalde y Diego Alcázar Díaz (2018), esta perspectiva del cuerpo permitiría marcar distancia con los poemas de Ortiz de Montellano y Viel Temperley. Si en estos autores, aseguran los investigadores, “ocurre un momento de revelación a partir de la aplicación médica de los sedantes y de un consecuente viaje dentro de sí, en el de Paz Paredes esa revelación llega a causa, como ya se dijo, del dolor ajeno, por lo que el binomio vida-muerte se activa mientras se conoce al resto de internos del hospital” (pp. 24-25).

Negándose a develar la causa de su ingreso al espacio hospitalario –salvo que es un “raro dolor” (Paz Paredes, 2018, p. 43)–, el yo lírico está consciente de la gravedad de la situación de la cual saldrá “cualquier hora de un día, / de pie y hacia la vida / o quietamente horizontal y ciega” (p. 43). Lo percibido en las salas del hospital no brinda solaz a la paciente. Se angustia al observar ese “niño de escasos nueve años”, de “cuerpecito desnudo y frágil / como una torre de papel y espuma / próxima a derrumbarse” (p. 44); exalta la heroicidad de las mujeres en el parto: “¡Miradlas! ¡Invencibles! / ¡Qué bárbara belleza de reto y de victoria!” (p. 47); escucha el quejido de alguien cercano: “El dolor compañero / traspasa las espesas cortinas / del vecino lamento” (p. 57).

A diferencia de lo apuntado por Martínez Elizalde y Alcázar Díaz, considero que la aproximación al dolor de los otros pacientes en *Memorias de hospital* no implica la construcción de una experiencia colectiva. La individualidad exacerbada de Ortiz de Montellano y Viel Temperley es ajena a la sensibilidad de Paz Paredes (2018). En sus versos, se revela, en cambio, un deseo constante por entrar en contacto con los demás: algo que resulta, sin embargo, imposible. En el poema IX, expresa:

Me detengo a la entrada
de cuartos colectivos.
Ellas están tendidas
con su pena obstinada
y nunca se comparten sus soledades solas.
Yo penetro, buscando
un eco, una respuesta.
Me acerco a la más joven.
¡Qué orfandad silenciosa y resignada! (p. 58)

Instalado desde ese umbral –“Me detengo a la entrada / de cuartos colectivos”–, el yo lírico percibe a los otros con la distancia de por medio: límite difícilmente franqueado. Algo opuesto sucede en *Operación al cuerpo enfermo*. En su lectura, Nora Muñiz (2020) argumenta que se produce “una metástasis literaria debido a la falta de límites corporales tanto entre los personajes como a nivel textual,

por lo que la obra crea su propia realidad tridimensional a partir de la lógica del contagio” (p. 71). Así, el sujeto poético “presenta su cuerpo en relación con los otros, a partir de la presencia ajena en sí mismo. La constante referencia a otros personajes al hablar de sí, implica, a su vez, un desdibujamiento de los cuerpos y sus límites” (p. 85). De este modo, si la enfermedad en Paz Paredes destaca por ser una confrontación de “soledades solas”, en Loo se enuncia a partir de su vínculo con los otros, un vínculo que, sin embargo, no carece de ambigüedad, si atendemos la interpretación de Díaz Mirada (2021), para quien Cecilia y Pedro son “extensiones de la voz”, “dispositivos poéticos” para poner en evidencia identidades marginales (p. 76). En esa conglomeración de recuerdos, fantasías y temores, se alude reiteradamente al contacto como un modo de afrontar la angustia de habitar un cuerpo en vías de desaparición: “Cecilia y yo. Los cuerpos que fuimos, las imágenes fotográficas irrepetibles. Cecilia y yo besándonos desde adentro de dos cuerpos con los ojos cerrados como si la imagen misma perpetuara lo que estábamos pensando y sintiendo durante ese *flash*, ese negro, esos labios” (Loo, 2015, p. 22).

En suma, *Segundo sueño* (1933) resalta como el único de los tres poemarios en el que el viaje anestesiológico y la experiencia hospitalaria pasan de tener un cariz sumamente pesimista, en la primera página, a ser reveladores de una nueva subjetividad en los últimos versos: “Voz que del sueño vuelve, / adonde la caricia no penetra / descende, alegre, el aire, el sol, la sangre... / y me despierta” (p. 19). En cambio, en los otros dos la pronta desaparición del cuerpo personal define el tono mortuorio de los poemas. Sin embargo, ahí donde el yo lírico de Paz Paredes se encuentra mucho más constreñido por el espacio hospitalario y sus desplazamientos por los distintos lugares del mismo, la ausencia de un espacio definido en *Operación al cuerpo enfermo* (2015) permite el movimiento de la voz hacia otros tiempos y otros cuerpos: “Amputación. Especulación de todo lo que puede ser y el doctor no dice. El temor se expande, se conecta a un pasado, a un adolescente con ganas de morirse, a Cecilia examinándome los brazos llenos de cicatrices” (p. 83).

CONCLUSIONES

“La autobiografía prometida se convierte en el relato del otro” (p. 84), observa acertadamente Nora Muñiz (2020). Y sin duda, esta parece ser una de las diferencias más radicales entre *Operación al cuerpo enfermo* y los otros libros revisados. Si en *Operación al cuerpo enfermo* existe una autobiografía de la muerte, como sugiere Kamenszain a partir de la lírica terminal, ésta es anómala. Proponiendo numerosos puntos de fuga, a través del uso de distintos géneros discursivos, *Operación al cuerpo enfermo* se abstiene de relatar la extinción de un “yo”. A decir de Enrique Foffani (2008), quien entiende a la lírica terminal como una hipálage de sentido, es el cuerpo del poeta “el que se encuentra con su propio límite (la enfermedad adviene en el cuerpo como una catástrofe biológica) pero el ejercicio de la lucidez, al exasperar su propia energía, expande sus límites hacia regiones inconmensurables de la imaginación y del deseo” (pp. 90-91). Y son, precisamente, la imaginación y el deseo los que ocupan un lugar preponderante en este libro.

El relato del avance del cáncer al centro de *Operación al cuerpo enfermo* se distancia del mero testimonio personal. Más que una experiencia orgánica es una experiencia discursiva, esencialmente metafórica, por su capacidad para establecer una amplia red de correspondencias y relaciones, la cual le sirve al sujeto poético para examinar cuestiones como lo son el cuerpo *queer*, los vínculos entre la comunidad de amigos y familiares, la historia clínica como género discursivo, la representación del hospital dentro de un horizonte histórico determinado, entre otras cosas. “La literatura como productora de metáforas tiene la capacidad de inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan” (p. 25), escriben Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009). Cuerpo textual de amplias connotaciones, *Operación al cuerpo enfermo* resulta un claro ejemplo de que estetizar la enfermedad no significa necesariamente arrebatarle complejidad o proyectar en ella imaginarios del miedo y del rechazo. ➤

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. E. Dobry (Trad. y pról.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BAJTÍN, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- DÍAZ MIRANDA, Á. (2021). The “composition” of bodies in *Operación al cuerpo enfermo* by Sergio Loo. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 27(1), 67-84. El Paso, Texas, University of Texas at El Paso/Eds. Eón.
- FOFFANI, E. (2008). El poeta en el hospital. *Katkay*, 4(6), 89-96. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Véase http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10404/pr.10404.pdf
- FOMBELLA POSADA, M. J. & CEREIJO QUINTEIRO, M. J. (2012). Historia de la historia clínica. *Galicia Clínica*, 73(1), 21-26. Galicia, Sociedade Galega de Medicina Interna. Véase <https://galiciaclinica.info/gc/article/view/73-1-291/pdf>
- GUERRERO, J. & BOUZAGLO, N. (2009). *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- GUZMÁN, F. & ARIAS, C. A. (2012). La historia clínica: Elemento fundamental del acto médico. *Revista Colombiana de Cirugía*, 27(1), 15–24. Galicia, Asociación Colombiana de Cirugía. Véase <http://www.scielo.org.co/pdf/rcci/v27n1/v27n1a2.pdf>
- KAMENSZAIN, T. (1996). *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- LIHN, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LOO, S. (2015). *Operación al cuerpo enfermo*. México/Nuevo León: Ediciones Acapulco.
- LUNA FLORES, I. (2017). Cubrir con oro las partes de un dorado. *Armas y Letras*, 95-96, 38-42. Nuevo León, Editorial Universitaria UANL. Véase https://armasyletras.uanl.mx/95-96/9_cubrir_con_oro.pdf

- MARTÍNEZ ELIZALDE, J. & ALCÁZAR DÍAZ, D. (2018). Introducción. En M. Paz Paredes, *Memorias de hospital* (pp. 5-32). Ciudad de México: Malpaís Ediciones.
- MORAÑA, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder.
- MUÑOZ HERNÁNDEZ, N. R. (2020). Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 19, 71-95. Sonora, Universidad de Sonora.
- ORTIZ DE MONTELLANO, B. (2009). *Material de lectura*. M. F. de Perea (Sel. & nota). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAZ PAREDES, M. (2018). *Memorias de hospital*. J. Martínez Elizalde & D. Alcázar Díaz (Introd.). Ciudad de México: Malpaís Ediciones.
- SONTAG, S. (1978). *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- VIEL TEMPERLEY, H. (2003). *Crawl y Hospital Británico*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- ZAPATA, I. (s. f.). El cuerpo de Sergio Loo / Nuestro cuerpo. *Tierra Adentro*. Ciudad de México, Fondo Editorial Tierra Adentro. Véase <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cuerpo-de-sergio-loo-nuestro-cuerpo/>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 71-86.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.235>

El aspecto performático de la escritura diarística:
representación literaria de la enfermedad
en Mario Levrero y Alejandra Pizarnik

The Performative Aspect of Diary Writing:
Literary Representation of Illness in Mario
Levrero and Alejandra Pizarnik

Pablo Ottonello
University of Chicago, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0009-4148-2978
ottonello@uchicago.edu

Recibido: 14 de abril de 2025
Dictaminado: 19 de mayo de 2025
Aceptado: 09 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

El aspecto performático de la escritura diarística:
representación literaria de la enfermedad
en Mario Levrero y Alejandra Pizarnik

The Performative Aspect of Diary Writing:
Literary Representation of Illness in Mario
Levrero and Alejandra Pizarnik

Pablo Ottonello

RESUMEN

Este artículo trabaja el aspecto performático de la escritura diarística en lo tocante a la representación del cuerpo enfermo en *La novela luminosa*, de Mario Levrero, y los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik. El trabajo plantea la paradoja compositiva en torno al concepto de fracaso: el diario existe gracias a una incomodidad o “falta” —entendida como “fracaso”. A veces, el fracaso tiene que ver con la salud. El objetivo es reflexionar acerca de la ambivalencia en torno al diario como herramienta que provoca a la vez alivio y desesperación cuando se la utiliza para consignar malestares psico-físicos.

Palabras clave: diario; autofiguración; Mario Levrero; Alejandra Pizarnik; enfermedad.

ABSTRACT

This article explores the performative aspect of diary writing as it relates to the representation of the sick body in *La novela luminosa*, by Mario Levrero, and the *Diarios*, of Alejandra Pizarnik. The work addresses the compositional paradox surrounding the concept of failure: the diary exists thanks to a discomfort or “lack” —understood as “failure”. At times, this failure is related to health. The aim is to reflect on the ambivalence surrounding the

diary as a tool that provokes both relief and despair when used to record psycho-physical ailments.

Keywords: Diary; Self-figuration; Mario Levrero; Alejandra Pizarnik; Sickness.

¿ESTÁ ENFERMO EL DIARIO?

Durante mucho tiempo, por su desmesura, por la dificultad crítica de describirlo, por su desparpajo —o enfermedad— formal, el diario sufrió cierto desprestigio: se lo consideró inferior. Es tentador pensar el diario como texto enfermo. ¿Qué quiere decir esto? El diario “querría” ser otra cosa —novela, ensayo, libro de cuentos—, pero está condenado al acopio de entradas. Abundan las dudas desde la crítica. Aronson (1941) lo llamó “sketchbook”: un boceto muy distinto de la obra terminada. Para Blanchot (1993), el diario es una “trampa”. Alan Pauls (1997) describe al diarista como un “coleccionista sin gusto” (p. 2) y Roland Barthes (1989) se pregunta seriamente, en el ensayo “Deliberation”, si vale la pena o no llevar un diario. Los autores también dudan. Una declaración de Mario Levrero (2008) en *La novela luminosa* sirve para ilustrar la oscilación: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (p. 19).

La autobiografía tradicional sufrió un desprestigio similar, pero su utilidad didáctica —la exposición literaria de “vidas ejemplares” y su voluntad de concebir una idea de nación— le facilitó el acceso al canon. Además, volviendo a la imagen inicial, la autobiografía no está “enferma”: todo lo contrario. Le sobra salud. Concede el privilegio de la progresión, las secuencias, la previsibilidad. Tiene una forma clara y sus aspiraciones son nobles: la compilación de una vida. El diario, en cambio, aunque comparte el terreno autorreferencial se bifurca, crece sin medida y de manera dispersa. El diario se disipa en tangentes, se saltea días, no avanza en ninguna dirección clara, oscila entre el reporte histórico y la indagación introspectiva, cruza fronteras genéricas; es repetitivo y, por lo general, voluminoso. El diario desafía el concepto clásico de obra, donde las partes cumplen una función en el coherente edificio de

la totalidad. En cambio, es puro despliegue de irregularidad. Puro crecimiento. Sin embargo, con sus cualidades y defectos, su estructura abierta mantuvo el interés de crítico y autores. Y con el auge del Yo de los últimos treinta años –vivimos una época fisgona–, se convirtió en un género que provoca interés editorial y crítico. En el año 2022, los argentinos Eugenia Pérez Tomas y Andrés Gallina fundaron Bosque Energético, una editorial independiente dedicada exclusivamente a la publicación de diarios íntimos.¹ En cuanto al panorama crítico, el trabajo monográfico de Isaura Contreras Ríos, titulado *Alejandra Pizarnik: diarista*, confirma que el interés por este tipo de textos se mantiene vigente también en ámbitos académicos.

Pero el diario no está enfermo. Su libertad a veces resulta abrumadora para críticos y autores: contenido, extensión y estilo pueden variar. El diario exige poco. Invita a escribir. Lo único que determina la existencia del diario es la inclusión de la fecha. En otro trabajo, sostuve que el diario se nutre del fracaso y que esto representa una paradoja productiva: el fracaso –temática unánime del diario: aquello que “no sale bien” y provoca frustración– se convierte en el motor de la escritura. En este artículo, me propongo pensar la enfermedad como una forma de fracaso y evaluar cómo aparece representada en los diarios de Mario Levrero y Alejandra Pizarnik.

VIGILANCIA DEL ESPÍRITU ENFERMO I: *LA NOVELA LUMINOSA* DE MARIO LEVRERO

Tolstoi y la gonorrea, Virginia Woolf y los colapsos mentales, Kafka y los pulmones. Y en nuestra tradición: Ribeyro y las úlceras, Pizarnik y sus internaciones psiquiátricas, Levrero y los trastornos del sueño. Existe una proximidad entre diario y cuerpo enfermo. Según Aronson (1991), también existe la sospecha de que “illness and creativity are closely allied and that the bodily functions may affect the wor-

¹ Según la descripción en la página www.bosqueenergetico.com.ar, el catálogo de la editorial también contempla textos próximos al diario, tales como “autorretratos, cuadernos de artistas, bitácoras de viajes y de oficios, novelas camufladas en diarios y falsos diarios”.

king of the imagination” (p. x).² Para el crítico inglés, el diario es un texto de paso: un limbo, un bloc de notas, un espacio de trabajo distinto de la “obra”. El diario es un texto perpetuamente incompleto, cuya importancia, en todo caso, reside en abastecer a las demás obras de materiales. Del diario se extraen ideas –frases, personajes, conceptos– que el autor trabaja hasta convertirlas en otra cosa. No lo concibe como una forma definitiva. Su utilidad más patente es el registro de la propia vida: “Once the entry is made it provides material for the novel still to be written” (p. xii).³ La pulpa del diario es material crudo para aquello que aún no está escrito.

La perspectiva que propongo es diferente. Retomo la noción de fracaso: lo entiendo como un disparador, una usina que mantiene al diarista en estado de emisión verbal. El diarista escribe sobre aquello en lo que “fracasa”: rechazo editorial, miseria financiera, derrumbe amoroso, dolor físico y convalecencia. El diarista no pierde oportunidad para describir, en entradas más o menos suculentas, el proyecto literario que no termina de tomar forma, aquello que “no puede escribir”. A Mario Levrero se le resiste *La novela luminosa*. A Pizarnik, por su parte, siempre se le escapa esa novela breve con la que sueña durante páginas y páginas de su diario. Sin embargo –y esto forja la paradoja–, esa imposibilidad primera –la obra que se “atasca” o aquella cuestión en la que se “fracasa”– tiene su correlato, su efecto colateral, en el diario. El resultado es imperfecto –incompleto, como dice Aronson (1991)–, pero materialmente comprobable. Desde este punto de vista, el fracaso funciona más como una *performance*: una pose –o una posición creadora– que le permite al diarista expresarse por escrito. Empleo el término siguiendo el razonamiento de Sylvia Molloy (2012) en *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*. La pose no equivale a una mentira, sino a la construcción de una figura propia: el establecimiento de la propia subjetividad, una “impostura significativa” (p. 49). En ese

² “La enfermedad y la creatividad están estrechamente relacionadas y las funciones corporales pueden afectar el funcionamiento de la imaginación”. Traducción propia.

³ “Una vez realizada la entrada, proporciona material para la novela que aún está por escribirse”. Traducción propia.

trabajo, la crítica argentina considera “la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político” (p. 43). La autora propone encontrar el aspecto de verdad que subyace a la política de la pose, entendida como una construcción deliberada de una subjetividad. La simulación inherente a la pose es su punto fuerte, su valor, y no debe entenderse como un acto de falsedad. Es legítimo, entonces, posar para constituirse. Llevado a los diarios, la pose de fracaso se convierte en un dispositivo de escritura. Aquello que no se logra, aquello que duele, aquello que tarda en sanar, se convierte en material privilegiado para la escritura del diario. De este modo, el fracaso se convierte en virtud.

Aronson (1991) acierta en señalar los cruces y correspondencias entre cuerpo y escritura. Lo que pretendo actualizar es la valoración. Es su carácter incompleto y voluble lo que distingue al diario de otros géneros. Lo incompleto es su potencia. Esas notas que el diarista acopia metódicamente no son un boceto. Más bien, con forma de boceto, valiéndose de esa precariedad, se convierten en obra, *son* la obra. El fracaso en el diario —como intento decir con Molloy (2012)— es más bien una pose de fracaso: una modalidad de escritura que se nutre de la frustración.

Una lógica similar opera cuando el tema del diario es el cuerpo. En estos casos, cuando el organismo enferma, el diarista presta atención detallada a las anomalías. El resultado es la escritura —diarística— del cuerpo enfermo. Mario Levrero y Alejandra Pizarnik, nuevamente, sirven de ejemplo.

La novela luminosa de Mario Levrero no es exactamente un diario. La historia es conocida: al autor le conceden la beca Guggenheim para —supuestamente— concluir un proyecto literario previo, llamado “Novela luminosa”. Hablando de fracasos —en este caso, de postergaciones—, tampoco es la primera vez que Levrero intenta darle forma final a ese escrito. La trayectoria diarística de Levrero incluye el *Diario de un canalla* (1986), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2008), que puede pensarse como una culminación. Los tres textos —podríamos debatir si se trata de diarios o autoficciones, pero no en este ensayo— comparten una matriz compositiva similar: el autor padece una “pérdida” espiritual —una confusión o

derrumbe de sentido— e intenta recuperarla escribiendo. El mismo Levrero (2008) concede que forman parte de una misma familia textual: “Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi ‘Diario de un canalla’ y ‘El discurso vacío’, ya que estos textos son también de algún modo continuación de la novela luminosa” (p. 19).

Hombre austero y de una economía históricamente precaria, la situación de Levrero mejoró ante el reconocimiento —y el apoyo en metálico— de la beca Guggenheim. Sin embargo, el dinero —y el tiempo que el dinero compra para el autor— no bastó para que Levrero alcanzara aquello que se proponía. *La novela luminosa* es el relato de ese fracaso: la puesta en escena de la imposibilidad de escribir. El resultado, sin embargo —afín a la paradoja que describí más arriba—, no es desdeñable: la obra que se imprime contiene un texto largo, llamado “Diario de la beca”, seguido de un apéndice breve, titulado “La novela luminosa”. Entonces, ¿qué es qué? La pregunta es irrelevante. La obra publicada juega con la frustración. Convierte el fracaso en obra literaria.

Uno de los tópicos recurrentes en Levrero es el funcionamiento del cuerpo físico. Para entender por qué le presta tanta atención, hace falta recordar las inclinaciones espirituales de *La novela luminosa*. La vigilancia del cuerpo físico es inescindible de una vigilancia espiritual. Levrero lo plantea como el proyecto de recuperación de una “pérdida”. Pero ya desde el inicio de la obra, el autor se topa con un problema: las experiencias “luminosas” con las que Mario Levrero intenta sanarse están por fuera del lenguaje y, por lo tanto, no se pueden narrar.

La mención de lo “luminoso” exige una aclaración. Levrero (2008) menciona su deseo de escribir ciertas “experiencias mías, lo que correspondería a algo que llamo para mí ‘novela luminosa’” (p. 455). Cuando se refiere a ellas, lo hace siempre de manera velada, a través de alusiones, pero no logra más que atisbos de descripción de aquello que, supuestamente, organiza ese primer impulso de escritura. En Levrero, el “espíritu” es una entidad algo abstracta. En la obra, utiliza una serie de términos intercambiables para referirlo: lo llama “espíritu travieso”, “alma en pena” y también “daimon”

(p. 456). También menciona una pérdida múltiple –de sí mismo, de centro, de foco–: “Ni sombra del espíritu”, dice en *La novela luminosa*, donde también agrega haber perdido “Aquel agradable calorillo del self” (p. 168). También se lamenta por haber perdido “todas esas facultades” (p. 168). El autor juega con la ambigüedad: ¿qué es lo que ha perdido? ¿A qué facultades se está refiriendo? ¿Qué es lo que busca recuperar? No lo define, sólo se permite aludirlo de manera inespecífica, lo que aumenta el enigma de lo que intenta evocar. A la vez, confirma –y ese es el objetivo frustrado de su obra– su voluntad de restitución.

Levrero no inventa este tipo de escritura: juega con la tradición de los ejercicios espirituales cristianos. No en vano declara a Santa Teresa –autora de *Las moradas*– como su “patrona” y modelo a seguir. *La novela luminosa* plantea una búsqueda de sanación espiritual a través de la escritura. El autor (2028) escribe –o, al menos, eso dice– para alcanzar la aptitud necesaria que le permitirá escribir aquello “otro” que se le escapa. A pesar de sus juegos –y del humor característico en Levrero–, la “pérdida” es significativa: “recién ahora puedo darme cuenta de la magnitud del desastre” (p. 168). Envuelto en este enigma, Levrero pone en marcha la escritura. Escribe para volver en sí, para recuperar aquello cuya falta lo atormenta: “Me preocupa mucho la idea de que mi espíritu esté muerto” (p. 202). Por eso, plantea el proyecto de escritura como una forma de retorno. No se trata sólo de escribir –“No implica simplemente teclear tantas horas por día” (p. 231)–, sino más bien “significa sufrir un proceso psíquico que he denominado ‘retorno’” (p. 231). Estos son los términos en los que Levrero se maneja cuando habla de sus experiencias luminosas. Es en esta sintonía espiritual que trabaja –escribe– para “volver”. Es de este modo que entiende la escritura como un proceso sanador: un ejercicio espiritual.

Siguiendo esa premisa, un poco laberíntica, Levrero inicia el “Diario de la beca”, en donde el escrutinio de su espíritu –su estado de ánimo– son inseparables de la vigilancia del cuerpo físico. Lo aquejan todo tipo de dolencias. Levrero sufre presión arterial, malestares digestivos, depresión y serios problemas para dormir. Sabemos de esto último porque en cada entrada el autor apunta la

hora en que se sentó a escribir. *La novela luminosa* se convierte muy pronto en el registro minucioso de la vida de un recluso. El protagonista prácticamente no sale de su vivienda. Sufre, sin declararla de manera explícita, cierta fobia social. Mantiene algunas interacciones recurrentes: una mujer llamada “Chl” le hace compañía –primero en calidad de amante, luego de amiga– y cada tanto el protagonista recibe estudiantes en su casa, con los que conversa sobre sus escritos. El encierro se vuelve el escenario en el que Levrero dirige su capacidad de observación hacia sí mismo. El “Diario de la beca” ofrece un registro detallado de su percepción del cuerpo físico y de las consecuencias de esos malestares en su estado espiritual. Ocasionalmente, recibe en su casa la visita de su médica, que le toma la presión, controla los medicamentos y le sugiere que normalice sus hábitos. De eso trata *La novela luminosa*: del proceso, simultáneo, de escritura y alienación psicofísica de un sujeto encerrado. Levrero padece adicciones que lo mantienen despierto toda la noche, hasta bien entrada la mañana. El malestar, que empieza siendo físico, se convierte en un desequilibrio del ánimo, que se manifiesta en la dispersión, la falta de foco, la angustia sobre la que Levrero (2005) escribe largamente en el “Diario de la beca”:

Ya van cinco horas transcurridas desde el inicio del día D. Desde luego, todavía no empecé mi trabajo; ayer jueves tuve taller, y después, como siempre, me precipité a la computadora para descargar tensiones, y aquí estoy, hoy viernes primero de diciembre, casi a las cinco de la madrugada, recordando mi compromiso (p. 239).

Levrero pierde el tiempo, posterga sus obligaciones –la escritura a la que se comprometió con la fundación Guggenheim–, invierte horas en los juegos de computadora y en la navegación por Internet, para después describir la frustración en el “Diario de la beca”. En su caso, ninguna de sus dolencias físicas es lo suficientemente grave como para ocupar la totalidad de su atención. El cuerpo físico, encerrado en el departamento de Montevideo, es un espejo del encierro obsesivo que significa la escritura del diario: las entradas reportan el malestar, pero no sirven para superarlo. Sin embargo,

al utilizar el malestar físico-espiritual como tópico, Levrero avanza en su proyecto de escritura. Como sostuve más arriba, el autor hace del fracaso —la imposibilidad de completar una tarea literaria— una condición productiva. La forma fragmentaria del diario resulta idónea para representar la fragmentación ociosa de sus días. En el caso de Levrero, el desequilibrio psicofísico —que le impide dormir, concentrarse o sentirse a gusto con su existencia— es el que lo mantiene produciendo su última obra literaria.

En su ensayo “La enfermedad del diario. En torno a los diarios de John Cheever”, el crítico Alberto Giordano (2006) reflexiona sobre esta condición paradójica. Comparando al diarista con el paciente psicoanalítico, apunta que “como muchos de los que se recuestan en un diván buscando alivio, el diarista ama su enfermedad, pero lo singular de su caso es que pone más empeño en mantenerse fiel a lo que le dificulta la vida que al deseo de curarse” (p. 126). Esto parecería adecuarse al caso de Levrero: el estado de enfermedad —ese malestar que lo invade en cuerpo y alma— es el que le proporciona el material para *La novela luminosa*. El diario es a la vez enfermedad y cura: una oscilación que le permite al diarista ejercer un acto performático cuyo resultado es una obra literaria. Como dice Giordano (2006), el diarista “no se conforma con reconocerse enfermo, quiere ser lo que lo enferma, las fuerzas que lo destruyen, pero también, al mismo tiempo, el organismo que todavía resiste” (p. 127). Por lo tanto, aunque Levrero (2008) se obstine en declarar a Santa Teresa como “mi patrona” (p. 9), la filiación con ejercicios espirituales como *Las moradas* parece más bien un juego que una realidad. Para escribir su obra, Levrero necesita mantenerse enfermo: la sanación significaría su silencio.

“TODOS LOS DÍAS PIENSO EN EL SUICIDIO”: ENFERMEDAD

EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

¿Y Pizarnik? El caso de la poeta argentina exige tomar algunos recaudos. ¿El suicidio de la autora modifica las hipótesis críticas? ¿O da igual? ¿Se puede hablar de los aspectos performáticos de su enfermedad representados en el diario —como ocurre con Levrero en *La novela luminosa*— o el pasaje al acto —la consumación de aque-

llo con lo que coquetea por escrito— le confiere a su obra un matiz distinto? No puedo responder esa pregunta. Tampoco ignorarla.

La hipótesis del fracaso como motor del diario también opera en Pizarnik: la saciedad de sus deseos es siempre parcial. Al igual que Levrero, Pizarnik también quiere escribir y —supuestamente— no puede. En su caso, su obsesión es una novela en prosa para la que se siente inadecuada. El 27 de diciembre de 1962 anota (2013): “No encuentro una manera simple y fiel de escribir. Cambio de tinta, de papel, de color de papel. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Alguien me expulsa de mí. Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera quejarme de ello” (p. 543). El 28 de junio de 1964 escribe: “¿Cuándo he de escribir en prosa, ‘a vuelapluma’? Escribir en prosa y sin miedo, sin miedo, sin necesidad de corregir, de detener, de inmovilizar” (p. 608). Este tipo de entradas, que refieren a su dificultad de escribir, se repiten a lo largo del diario. Además —en las más de mil páginas que tiene su obra—, Pizarnik sufre amores no correspondidos, presiones por ser una mujer “normal” —heterosexual, madre y esposa— y desequilibrios alimenticios, que la llevan a despreciar su cuerpo físico. El desequilibrio es la matriz del diario. Quizá la expresión más incuestionable de este malestar sean las alusiones al suicidio. Son numerosas. El 11 de noviembre de 1955, a los diecinueve años, escribe: “Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años” (p. 182). El 25 de noviembre de 1958 dice: “Día colmado de desesperación. No tengo interés por nada. No me atrae ningún objeto, ninguna idea. He pensado en el suicidio” (p. 250). El 12 de junio de 1960: “Todos los días pienso en el suicidio” (p. 333). El 3 de enero de 1960 leemos: “Profunda, constante, obsesiva seguridad de que voy a morir dentro de unos pocos años” (p. 320). Del 1 de enero de 1961: “Dentro de muy poco me suicidaré” (p. 382). Del 13 de octubre de 1962: “No quiero vivir. No espero nada. Quiero no existir. Es simple” (p. 502). Del 13 de octubre de 1963: “Imposible vivir en este estado de catástrofe” (p. 628). Del jueves siguiente —18 de octubre—: “Lo que sucede es que debí suicidarme a los 18 años” (p. 628). De fines de noviembre de 1963 —no hay aclaración de

fecha–: “Lo subjetivo de estas cosas está en no querer serenarse, no esperar el bien, convencerse de que se está maldita y sólo debo suicidarme” (p. 640). Del 20 de mayo de 1964: “Debo suicidarme. Aunque sólo sea porque T. se acongoje por mí un solo instante” (p. 673). Del 3 de agosto de 1968: “La idea de suicidio me persigue” (p. 806). No busco abrumar: sólo dar cuenta de la progresión y la recurrencia de las alusiones al suicidio. Año a año, desde los inicios de la escritura, la pulsión de muerte está presente. Si en vez de desequilibrio, dijera depresión –o cuestiones relativas a la salud mental– sería justo decir que los *Diarios* sirven de soporte para el registro del cuerpo enfermo.

Sin poner en duda el sufrimiento real, también en el caso de Pizarnik entiendo las crisis de salud mental, representadas en el diario como un acto performático: una liberación. En este caso, la *performance* es compleja y tiene menos que ver con la “verdad” de ese sufrimiento psíquico –insisto: del que no dudo– que con la creación de una figura de autor.

Pizarnik construye un elogio de la rebeldía, retratándose como una poeta “maldita”. De esta manera, la poeta pone en cuestión el rol de la mujer artista en el ámbito de la literatura argentina. Si la autofiguración puede pensarse como el deliberado proceso de creación literaria de sí misma –una forma de verse y escribirse que la poeta comunica en las páginas de los *Diarios*–, Pizarnik elabora una figura de autor en la que el fracaso –en este caso, el fracaso de la salud mental– cumple una función particular. En mi mirada, y contrario a algunas interpretaciones en torno a su persona y obra, Pizarnik no es una víctima, sino una agente activa que vela y trabaja por sus intereses.⁴ En otras palabras, el fracaso en cuanto “pose” es el resultado de una construcción autoral: la creación de una figura estructurada en torno a un concepto. César Aira (1998), Sarah Cohen (2002), Cristina Piña y Patricia Venti (2021) han reflexionado sobre el endiosamiento de la figura de Pizarnik. Desde su muerte temprana, en 1976, la poeta se convirtió en una figura

⁴ Pienso, por ejemplo, en *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, de Juan Jacobo Bajaría (1998).

mítica de la poesía argentina. Mi argumento es que ella ha sido parte responsable de ese mito, a partir de un cuidadoso trabajo de autfiguración, y no sólo a partir de los decires de la crítica.⁵ En vez de apiadarse de ella, resulta mucho más interesante pensar cómo y por qué Alejandra Pizarnik ha elegido construir su figura de autora en sus propios términos. La Alejandra “maldita” se resiste a ocupar un rol predeterminado en la sociedad. Entiendo esta resistencia como una modulación del fracaso, una forma de boicot: Pizarnik “arruina” o hace fracasar un modo de vida. A partir de las alusiones suicidas, su forma de “no encajar” adopta un caris autodestructivo, que también se aproxima al fracaso. Este “fracaso” en la adopción de las formas preestablecidas también puede leerse como una pose; por lo tanto, como una fortaleza: una creación autoral de la que Pizarnik se ve favorecida. El concepto de “pose” nos permite pensar en el diario no únicamente como un simple registro de los hechos que componen una vida –y un quehacer literario–, sino, dado que se trata de diarios de autor con vistas a ser publicados, como herramienta de autfiguración. En *Alejandra Pizarnik: diarista*, la crítica Isaura Contreras Ríos describe este procedimiento de creación autoral a partir de las referencias a otros diarios célebres –Kafka, Pavese, Mansfield– y reivindica el diario como ejercicio y obra literaria por sobre su mero valor documental.⁶ La poeta argentina utiliza el diario para “posar” de determinada manera –como artista, como mujer sexualmente libre, como poeta maldita. Entendido como *performance* o pose, el “fracaso” en Pizarnik remite a cierta celebración de la rebeldía a asumir los hábitos de una vida burguesa en el rol de mujer y artista. La “pose”

⁵ Esta propuesta aparece en un trabajo clave de Sylvia Molloy (2015): “(Una torpe estatuilla de barro): figuración de Alejandra Pizarnik” (p. 71).

⁶ Para Contreras Ríos (2022), el interés de Pizarnik por la publicación de sus diarios –hecho que se constata con los fragmentos editados en la revista *Mito*, en 1962– confirma la entidad literaria de los mismos. En palabras de Contreras Ríos: “Desde nuestro punto de vista, cuando el diario se inscribe en los marcos de la publicación y se constituye como género adquiere por antonomasia esta característica, la cual llega a explicitarse, más aún, en los diarios de escritores cuyo objeto es consignar una experiencia propiamente literaria” (p. 15).

que leemos en el diario se convierte en objeto literario. A través del diario, Alejandra Pizarnik construye una mirada sobre sí misma, que no es inocente: una figura de autora en donde el histrionismo, el exabrupto y el desequilibrio –tantas veces relativo a matarse– se convierten en pilares de su personalidad. En el ensayo “(Una torpe estatuilla de barro): figuración de Alejandra Pizarnik”, Molloy (2015) trabaja específicamente el modo en que la poeta argentina se ocupa de la construcción de su propio personaje: concibe el acto de “figuración” como una “performance” y considera esta creación de sí misma como una parte esencial de su obra, con la misma jerarquía que su parte escrita: “Quiero pensar *la performance Pizarnik*. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (p. 72).⁷ El punto de vista que propone Molloy contrasta con una mirada frecuente en la crítica argentina, que, como ya he dicho, victimiza a Pizarnik, la desresponsabiliza de sus actos, la somete a simplificaciones y la reduce a una mera ejecutante talentosa de una obra literaria hecha sin planificación y sin rumbo. Prefiero evitar estas simplificaciones injustas. En cambio, adhiero a la posición que le confiere agencia y decisión a Pizarnik sobre sus actos díscolos. Para Molloy, la construcción del “personaje” de Pizarnik no depende de una operación crítica hecha a posteriori –tras la muerte trágica de la poeta–, sino que se trata de una maniobra diseñada con previsión, inteligencia y cálculo. De este modo, la *performance* autoral sería una forma de escritura, una acción no “incidental” que Pizarnik trabajó con oficio, “como cualquiera de sus textos”. Molloy le confiere agencia a los actos de Pizarnik: la escritura de sí misma como gesto deliberado, como *pose* –de “loca”, de escritora, de poeta maldita, de intelectual, de mujer escandalosa, de lesbiana, de suicida– que aspira a la obtención de un lugar en la literatura argentina y no como un accidente o un devenir fortuito. Para Molloy, la pose es instrumen-

⁷ El énfasis es nuestro.

to de validación, herramienta para la reivindicación de identidades de género que la norma moral de la época mantiene por fuera de lo que es convencionalmente aceptado. Aquello que en los *Diarios* de Pizarnik puede pensarse como excesivo, extravagante o histriónico, también puede leerse de otro modo: “Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy, 2015, p. 44).

En el ensayo ya citado, Giordano (2008) señala la relación ambivalente, de amor y encarnizamiento, que tiene el diarista con su diario: “No hay diarista al que no lo atormenten los fantasmas de la frustración y el fracaso” (p. 127). Encuentra esta contradicción, tan rica, también en el caso de Pizarnik: “en las entradas de su diario conviven la expresión del desamparo y la obsesión del suicidio con la visión de que llegará a ser ‘la más grande poeta en lengua castellana’” (p. 127). El diarista, ya sea Levrero o Pizarnik, escribe torturándose, pero en esa tortura celebra su singularidad: el diarista “se examina diariamente por escrito para precisar, con una sutileza infinita, los contornos de su ‘cuadro’, que son los de su excepcionalidad” (p. 127). Ya sea en busca de una espiritualidad puesta en jaque por la vida material, ya sea en busca de la superación de una angustia que no ocurre nunca, en sus respectivos diarios tanto Levrero como Pizarnik prestan especial atención a la disfuncionalidad del cuerpo físico. En el caso de Levrero, la vigilancia del cuerpo es sólo una instancia en el camino de reparación espiritual, que toma —a su manera, siempre juguetona— de los ejercicios cristianos: leyendo los signos de su cuerpo enfermo, Levrero lee su estado de ánimo. Su conclusión, ambivalente, por supuesto, es su falta de aptitud para completar el proyecto por el que se ganó la beca Guggenheim. Sin embargo, atípica en su forma, Levrero no fracasa: *La novela luminosa* se publica después de su muerte. En el caso de Pizarnik, sin poner en duda la profundidad de su sufrimiento, la vigilancia del cuerpo enfermo le permite crear una figura de autora, la poeta maldita, que se resiste a los roles y actitudes solicitadas a una mujer artista de su época. Ambos diaristas describen su enfer-

medad. También, como dice Giordano, la aman, la necesitan, pues gracias a la enfermedad del diario han hecho obra. ➤

REFERENCIAS

- AIRA, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ARONSON, A. (1991). *Studies in Twentieth Century Diaries: the concealed self*. Lewiston: E. Mellen Press.
- BAJARLÍA, J. (1998). *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- BARTHES, R. (1989). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. C. Fernández Medrano (Trad.). Barcelona: Paidós.
- COHEN, S. (2002). *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- CONTRERAS RÍOS, I. (2022). *Alejandra Pizarnik: diarista*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GIORDANO, ALBERTO. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BLANCHOT, M. (1993). *The book to come*. Palo Alto: Stanford University Press.
- LEVRERO, M. (1996). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- LEVRERO, M. (2008). *La novela luminosa*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- LEVRERO, M. (2013). *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- MOLLOY, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MOLLOY, S. (2015). “Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik. *Taller de letras*, 57, 71-79. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- PAULS, A. (1997). *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PIÑA, C. & VENTI, P. (2021). *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Buenos Aires: Lumen.
- PIZARNIK, A. (2003). *Diarios*. A. Becciu (Ed.). Buenos Aires: Lumen.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 87-108.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.236>

Reverencias en los márgenes de la enfermedad: un homenaje de Pablo Pérez a Severo Sarduy

Reverences on the Margins of Illness: Pablo Pérez's Tribute to Severo Sarduy

Rodney Lebrón Rivera
Princeton University, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0004-9044-762X
rlrivera@princeton.edu

Recibido: [02 de abril de 2025
Dictaminado: 01 de junio de 2025
Aceptado: 09 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Reverencias en los márgenes de la enfermedad: un homenaje de Pablo Pérez a Severo Sarduy

Reverences on the Margins of Illness: Pablo Pérez's Tribute to Severo Sarduy

Rodney Lebrón Rivera

RESUMEN

Este ensayo propone una lectura de *Un año sin amor*, del escritor argentino Pablo Pérez, como un homenaje a Severo Sarduy, precursor de la escritura seropositiva en América Latina. A través de un análisis detallado, se examina cómo la estructura fragmentaria del texto de Pérez, organizada en forma de diario personal, dialoga con obras de Sarduy como *El Cristo de la Rue Jacob* (1987) y *Pájaros de la playa* (1993). Este diálogo intertextual permite reconocer en *Un año sin amor* (1998) una operación crítica de escritura con un marcado carácter reverencial. Además, el ensayo considera otros textos de Pérez, como *El mendigo chupapijas* (2005), *Querido Nicolás* (2016) y *Positivo. Crónicas con VIH* (2018), en función del marco analítico propuesto.

Palabras clave: enfermedad; homenaje; sida; Pablo Pérez; Severo Sarduy.

ABSTRACT

This essay examines *Un año sin amor*, by Argentine writer Pablo Pérez, as a tribute to Severo Sarduy, a pioneer of seropositive writing in Latin America. Focusing on the novel's fragmentary, personal diary structure, the analysis explores its intertextual dialogue with Sarduy's works, particularly *El Cristo de la Rue Jacob* (1987) and *Pájaros de la playa* (1993). Through this engagement, *Un año sin amor* (1998) emerges as a critical act of writing that adopts a reverential stance toward Sarduy's literary legacy. Additionally, the essay incorporates other works by Pérez, such as *El mendigo chupapijas* (2005), *Querido Nicolás* (2016), and *Positivo. Crónicas*

con *VIIH* (2018), to further contextualize its argument within the broader scope of his writing.

Keywords: Illness; Tribute; Aids; Pablo Pérez; Severo Sarduy.

INTRODUCCIÓN

Una de las aportaciones más importantes que han brindado los estudios de la cultura escrita, tanto a lectores como investigadores, es ofrecer evidencia de cómo los artefactos literarios son objetos cambiantes con el pasar del tiempo. Las formas de escritura, como también de lectura, se han transformado continuamente y las prácticas de apropiación, en el sentido que Roger Chartier describe estos manejos, ofrecen constancia de cómo aquello que entendemos como un libro pasa a convertirse, con el pasar de los siglos y los años, en otro “libro”, en otro “ejemplar”, en otro “artefacto”, tanto por la transmutación de su materialidad como también por los procesos de significación que se le asignan al objeto textual portador de diferentes discursividades y también de heterogéneas significaciones. En estas breves notas, partiendo de estas premisas, me interesa proponer una lectura sobre un texto de suma importancia en las escrituras autofigurativas en relación con la enfermedad, considerando el texto *Un año sin amor*, del escritor argentino Pablo Pérez.

La propuesta de lectura de este diario/novela expone la manera en cómo el texto de la autoría de Pérez es un artefacto cuyos significados son cambiantes, maleables y variables a partir del desarrollo de un *fenómeno de apropiación*, en el sentido de Roger Chartier, que implica un uso y unas prácticas alrededor de los objetos culturales, entiéndase libros, dentro de un determinado contexto histórico. El artículo analiza el diario novelado del escritor argentino en diálogo con *Querido Nicolás*, *El mendigo chupapijas* y *Positivo*. *Crónicas con VIIH*, textos pertenecientes a la obra de Pérez, con el propósito de proponer una novedosa praxis lectiva de *Un año sin amor*. Se plantea cómo este texto, publicado en 1998, podría considerarse un homenaje al precursor de las escrituras seropositivas

latinoamericanas, el autor cubano Severo Sarduy. La lectura propuesta en este ensayo considera *Un año sin amor* como un artefacto portador de una veneración, de una celebración textual, donde el escritor argentino erige un homenaje de carácter metaliterario al autor del texto autobiográfico *El Cristo de la Rue Jacob* y la novela póstuma *Pájaros de la playa*. Asimismo, se evidencia cómo en la escritura seropositiva en América Latina, partiendo de algunos postulados de Lina Meruane, se patentiza la manera en cómo en las letras latinoamericanas se erige un *corpus* literario de carácter *seropositivo*, donde el escritor cubano se erige como despertar de una conciencia grupal homo-letrada.

DESCOMPONIENDO *UN AÑO SIN AMOR* EN MÚLTIPLES INSTANCIAS.

ENTRE EL 1998 Y EL 2018

Escrito entre 1996 y 1997, el texto de Pérez fue publicado en 1998, por la editorial Perfil Libros, bajo el título *Un año sin amor. Diario del sida*, acompañado de un cintillo amarillo, en el que se consignaba el resultado clínico: *VIIH Positivo*. Más adelante, en el año 2018, la editorial argentina Blatt & Ríos re-imprimió una novedosa edición de *Un año sin amor* de Pablo Pérez, ejemplar con una portada diferente, y en el cual se eliminó la banda amarilla, donde se comunica la enfermedad, como también el paratexto que acompaña el título original del primer ejemplar.

Las dos ediciones de *Un año sin amor* revelan cómo un texto en específico presenta diferentes dimensiones lectivas de un sólo libro; escenifican la manera, en el sentido de Roger Chartier (2022) respecto a los *fenómenos de apropiación* (p. 29), como un libro es al mismo tiempo un texto y un discurso, en el cual se le asigna novedosas formas de comprensión históricamente determinadas. Podría considerarse *Un año sin amor* como un objeto inestable, un artefacto ideado, en el decir de Chartier, por el autor, fabricado por editores e impresores y apropiado por unos destinatarios: los lectores, sujetos que se han apropiado de *Un año sin amor* a partir del acto de postrar su mirada en las páginas.

Es de importancia remitirnos a la lógica que funda los gestos promocionales y las prácticas lectivas alrededor de *Un año sin amor*.

El libro de Pérez, en el contexto de publicación en el año 1998, se insertaba en una red de textos enfermos, al decir de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009), que participaba de unos juegos de poder que involucraron tanto al cuerpo y sus excesos como a producciones significativas, en las cuales se disputan y negocian tensiones, fobias y deseos (pp. 12-13). Acompañado de textos contemporáneos, como *La ansiedad, novela trash* (2004), *Los Años 90* (2001) y *Cartas al padre y otros escritos íntimos* (2002) de Daniel Link, *Un año sin amor. Diario del sida* presentó en aquel entonces la enfermedad, entendiéndose el VIH, como condición viral, como parte intrínseca de la vida, por medio de una autofiguración contagiada, donde la andanza callejera de tendencia homosexual, el compartir sadomasoquista y el consumo de medicamentos retrovirales fue conceptualizado por medio de una escritura fragmentaria, organizada por los días del calendario.

Hay que destacar en ese entonces cómo *Un año sin amor. Diario del sida* se insertó directamente en el centro de un fenómeno literario y cultural que la pensadora argentina Josefina Ludmer (2020) catalogó como la *postautonomía literaria*. La *postautonomía literaria* trata de caracterizar la literatura publicada en esos años como una en la cual el pasado está imbricado al presente y lo reciente se encuentra vinculado a una serie de cambios paradigmáticos de cara al futuro. Para la crítica literaria argentina, enunciar que nos encontramos en la era de la *postautonomía literaria* significa reconocer que se han modificado tanto los modos de leer como también la producción del libro en las coordenadas autorales, editoriales y culturales (p. 316).¹ Una *escritura postautónoma*, según Ludmer, puede ser un ensayo, una novela, un cuento policial o de ciencia ficción, del mismo modo una escritura que viabiliza el cruce entre testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía y antropología. El objeto literario, en el contexto de reflexión de

¹ Vale la pena resaltar, respecto a la obra de Pablo Pérez en relación con la conceptualización de las literaturas postautónomas de Ludmer, el ensayo de Natalia Lorena Zorrilla (2017), titulado *Las aventuras sado-masoquistas de un lion en cage: una lectura queer de la obra El mendigo chupapijias*.

Ludmer, se ha transformado, la frontera entre los géneros literarios comienza a desdibujarse.

Desde este paradigma literario, a partir de la escritura diarística se ubica *Un año sin amor. Diario del sida* de Pablo Pérez. En ese entonces, la publicación del texto de Pérez suscitó, desde la adaptación del libro en guión cinematográfico, entendiéndose la producción de *Un año sin amor* en proyección cinematográfica, dirigida por Anahí Berneri, un sinnúmero de lecturas, donde la clave autobiográfica, entendiéndose el paratexto *Diario del sida*, se erigió como dispositivo lectivo, viabilizando, posiblemente, el “control” y “subordinación” de otra(s) posible(s) lectura(s) del texto del escritor argentino. Podría decirse que *Un año sin amor. Diario del sida* posibilitó la hegemonía de un acto lectivo por medio de la puesta en escena tanto de la enfermedad como también de su propagación y contacto. Una muestra representativa de lo anteriormente expuesto podría ser apreciado en el ensayo de la autoría de Alberto Giordano (2005), titulado *La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en “Un año sin amor. Diario del sida” de Pablo Pérez*. En este ensayo, valiéndose de los postulados de Enric Bour, André Gide, Julio Ramón Ribeyro y Alan Pauls, Giordano explora la escritura de Pablo Pérez, tomando en consideración su fragmentación desde la figuración de la “supervivencia”. Giordano contextualiza la escritura del diario de Pérez entre los meses de febrero y diciembre del año 1996, periodo histórico en el cual se celebró el histórico congreso internacional de Vancouver, en el que se anunciaron los resultados exitosos con el coctel retroviral AZT, consideración que provocó que Alberto Giordano postulara: “*Un año sin amor* es el diario íntimo que escribe un poeta mientras deja de serlo, mientras no puede o no quiere hacer literatura, absorbido por una experiencia en la que a veces está solo hasta de sí mismo, cuando ya no se reconoce en lo que era e ignora por completo lo que es y llegará a ser” (p. 45).

Distanciándonos de las instancias de la primera impresión de la obra de Pérez, entendiéndose *Un año sin amor. Diario del sida*, resulta importante considerar, en el contexto de la edición del texto del escritor argentino, publicada por Blatt & Ríos, una entrevista, en la cual Pablo Pérez expone cómo *Un año sin amor* es, al mismo tiempo,

un libro y un discurso, el cual comienza a asignarse nuevas formas lectivas, que coinciden con la omisión del paratexto *Diario del sida* en los ejemplares publicados a partir del año 2012. En una entrevista con Jon Jaramillo (2022), de la Universidad de Oregón, Pablo Pérez testifica la manera en cómo *Un año sin amor* es un proyecto literario que se funda “desde la bronca” y fue escrito “como una novela” (p. 264). “Para mí es una novela. Sí, una novela auto-referencial”, postula Pérez en su entrevista con Jaramillo, posibilitando auscultar el modo o el por qué el paratexto *Diario del sida* fue eliminado de los ejemplares publicados a partir de la segunda década del siglo XXI.²

Aunque Pérez no niega el carácter testimonial y político de *Un año sin amor*, tanto por su capacidad de ofrecer una inmersión lectiva en la cultura homosexual porteña a finales del siglo XX como por la visibilización de carácter política que viabiliza una autofiguración autoral como escritor *gay*, *seropositivo* y *sadomasoquista leather*, a partir de la entrevista con Jaramillo y algunas publicaciones de Pérez, pertenecientes a su libro *Positivo. Crónicas con VIH, Un año sin amor. Diario del sida*, publicado en 1998, comienza a adquirir nuevos pliegues de sensibilidades. *Un año sin amor* comienza a distanciarse de la comprensión tradicional de lo autobiográfico, asociada a la forma del diario personal, para convertirse en un texto ficcional: una novela con fisuras personales, donde la operación semántica radica en la organización de una trama en el marco de una narración fragmentaria, estructurada por los días del calendario. Se podría decir, partiendo de las ideas de Paul Ricœur (1995) respecto a la *síntesis del tiempo heterogéneo*, que *Un año sin amor. Diario del sida* del 1998 se encontraba ubicado en las coordenadas la *mimesis I* en el instante que Pablo Pérez exteriorizó la relación entre tiempo y experiencia por medio de una figuración al emplear experiencias

² En relación con la figuración de *Un año sin amor* como novela, la manera en que Pablo Pérez insiste en denominar su libro como ficción en una columna titulada “Todos somos positivos” (2018), para el suplemento *Soy*, del periódico *Página/12*: “Al enterarme de esto sentí que vivía en una burbuja, la del diez por ciento que no nos sentimos discriminados. Mi elección fue hacer visible mi condición de seropositivo en 1996, cuando publiqué mi novela *Un año sin amor*, y no sólo no fui discriminado, sino que fue gracias a esta visibilidad que conseguí varios trabajos, uno de ellos, escribir esta columna” (p. 105).

vividas al momento de configurarlas en un texto como parte de una realidad, mientras que *Un año sin amor* en su versión del 2018 se adapta a la *mimesis II*, proceso en el cual un autor articula una obra, desde un campo literario o historiográfico, para ser leída como una ficción del mundo (p. 113). De diario personal a novela con un alto componente autofigurativo, ambas ediciones de *Un año sin amor* manifiestan cómo un texto en específico revela diferentes dimensiones lectivas de un sólo libro.

UN AÑO SIN AMOR COMO HOMENAJE A SEVERO SARDUY
EN LOS MÁRGENES DE LA NOVELA

Considerando *Un año sin amor* como una novela, es decir, como creación literaria donde la ficción cataliza la apreciación lectiva de un sinnúmero de mundos posibles, podríamos comenzar a auscultar las propiedades ficcionales del artefacto textual escrito por Pablo Pérez. Como primera impresión, el lector, con uno de los ejemplares en sus manos, publicado a partir del año 2018, apreciará —como se ha mencionado anteriormente en estas breves notas— la desaparición tanto del paratexto *Diario del Sida* como también la de la banda amarilla que consigna el resultado clínico de los ejemplares publicados como *VIIH Positivo*. Ambos elementos, al encontrarse fuera de la vista del lector, posibilitan que la persona que lee enfoque su mirada únicamente en el título de la obra y en el nombre del autor. *Un año sin amor* comienza a presentarse como una novela, sin ningún título secundario que condicione el acto lectivo.

La banda amarilla, como también el subtítulo *Diario del sida*, obraban, en el contexto de publicación de *Un año sin amor* en 1998, como dispositivos lectivos que influían en el comportamiento lectivo del lector. Ambos elementos, al presentarse como una especie de brújula lectiva, ofreciendo una guía, informando y orientando al lector antes de desembarcar en dirección a un lugar desconocido, es decir, antes de adentrarse directamente en el texto de Pérez, producían un efecto de seducción, cuyo propósito era captar al sujeto que lee, con el propósito de retenerlo lectivamente, persuasión efectiva que posibilitó un sinnúmero de lecturas de tendencia autobiográficas, tanto por el servicio auxiliar de ambos paratex-

tos como también por la incorporación de la forma de escritura asociada al diario personal. A partir de estos cambios, es decir, de las aludidas desapariciones, podría decirse que *Un año sin amor*, en su versión de Blatt & Ríos, se erige ante el lector como una autoficción, textualidad personal donde se conjuga la identidad del autor con la del personaje principal, como también la del narrador, posibilitando un anti-pacto-autobiográfico, en el decir de Manuel Alberca (2005), implantando ambigüedades en el ejercicio lectivo del lector (pp. 12-13). Sin embargo, en *Un año sin amor* abundan una serie de paratextos internos, específicamente dos, que producen que el pacto ambiguo que ejerce la autoficción comience a desvanecerse. Ambos paratextos a los que aludo —una dedicatoria de la novela a una persona, en reconocimiento a su amistad, y un agradecimiento por la ayuda brindada hacia una psicoanalista, una trabajadora corporal y dos doctores— comienzan a operar, en el espacio textual de *Un año sin amor*, como componentes claves, que se posicionan en contraposición al carácter impreciso de la autoficción. “Si la autoficción deja libres al autor y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta”, comenta Alberca (2008, p. 89), estos paratextos promueven un cortocircuito, en aludida imaginación simultáneamente producen un efecto de realidad, incidiendo en el empoderamiento de la verosimilitud respecto a la trama de la novela. No obstante, es de importancia resaltar cómo todos los individuos que habitan el paratexto —es decir, Nicolás, a quien está dedicado *Un año sin amor*, así como las personas mencionadas en los agradecimientos por su asistencia, entre ellas Alicia Roca, Mónica Griffin y los doctores Oscar Rizzo y Yabhes— aparecen en el mundo ficcional creado por Pablo Pérez como personajes secundarios.³ Si, de entrada, el lector percibe la

³ Debemos tener presente cómo el Dr. Rizzo es presentado por Pablo Pérez (2018) en su texto “Crónica de un recorte anunciado”, para el suplemento *Soy*, del periódico *Página/12*, por su nombre Oscar Rizzo. Más adelante, en otra colaboración para el periódico argentino, Pablo Pérez publica otra crónica, titulada “Larga duración”, en el cual el Dr. Rizzo es el protagonista. En el mencionado texto (2018), Pérez comparte con el lector el modo en el cual el Dr. Rizzo lo ayudó como médico, su participación como espectador en la presentación del libro *Un año sin amor. Diario del sida* y hasta la colaboración de Oscar

consignación de los nombres de estos sujetos en los márgenes de una dedicatoria y un agradecimiento como un gesto que remite a lo real, al adentrarse en las páginas de *Un año sin amor* la aparente certeza otorgada por los paratextos comienza a desdibujarse. Esta maniobra, de una densidad literaria notable, nos invita a considerar, en el marco de la propuesta de lectura de este ensayo, otro texto de la autoría de Pérez: *Querido Nicolás*, publicado por Blatt & Ríos, en 2016.

Querido Nicolás es un texto de Pablo Pérez que podría considerarse como una precuela de *Un año sin amor*. En este libro, el autor sitúa al personaje Pablo en ciudades europeas, específicamente, Madrid y París, entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa del siglo xx. Durante este periodo, el protagonista, conocido por la escritura de su diario en *Un año sin amor*, mantiene una constante comunicación epistolar con su amigo Nicolás, a quien se dedica *Un año sin amor*. Toma forma, desde este específico espacio enunciativo, el registro de sus andanzas europeas: la búsqueda de empleo, los amantes, los traslados, la precariedad, la falta de dinero, la inmersión en la cultura *leather* y hasta la noticia del resultado de un test de VIH como *seropositivo*. Desde la epístola, otra forma de escritura autofigurativa, muy cercana a la fragmentación organizada por los días del calendario asociada al diario personal, Pablo se comunica con Nicolás o, en el decir de Josefina Ludmer (2017), se erige una confusión “donde no se sabe de quien es la carta, si de aquel que la escribió, dijo yo y citó al otro, o de quien la recibe y la exhibe, de quien lee yo” (p. 210). Cabe resaltar la manera en cómo entre las cartas contenidas en *Querido Nicolás* emerge, además de una celebración a la amistad entre Pablo y Nicolás, por medio de la comunicación epistolar, una silueta autoral muy reveladora, en función de la propuesta de lectura de estas breves notas. En la segunda epístola de este artefacto textual de la autoría de Pablo Pérez (2016), el lector apreciará cómo el personaje Pablo le comunica a

Rizzo en la producción de la película de Anahí Berneri, revisando en el guión cinematográfico los temas médicos y enseñándole a Juan Minujín la manera en cómo toser y utilizar el aerosol dilatador bronquial en su actuación (p. 207). Pérez (2018, pp. 200 y 206).

Nicolás: “A Severo Sarduy todavía no lo pude ver” (p. 16). Más adelante, en otras cartas, Pablo escribe a su amigo: “Severo Sarduy no me llama. Según Emeterio Cerro, difícil verlo, es un tipo muy ocupado y no debería tener demasiadas expectativas de que me ayude” (p. 22). Luego de dos años en la extranjería, en una carta, con fecha del 11 de febrero de 1991, Pablo le indica a Nicolás: “El dueño de la lavandería se entusiasmó con mi libro de poemas y me consiguió una cita con Severo Sarduy” (pp. 16, 22 y 183).

A partir del encuentro con el escritor cubano, algunas de las cartas de Pablo a Nicolás atestiguarán no sólo el compartir literario entre el autor cubano y el escritor del diario privado en *Un año sin amor*, sino la aparente colisión sexual entre ambos escritores, radicados en París. En la misma carta, con fecha del 11 de febrero de 1991, Pablo le indica a su destinatario: “Éramos varios: Goyko y Gabriel (amigos de Severo), Susana, Emilio, la Polaca, Severo y yo. Todos muy borrachos, nos bajamos dos botellas de whisky y varias cervezas. Me desperté a la mañana siguiente de los brazos de Severo, en su cama. Después de desayunar, me pidió que lo cagara encima” (Pérez, 2016, p. 184). Más delante, en otra carta, con fecha del 20 de febrero de 1991, Pablo le menciona a Nicolás: “Severo Sarduy me sugirió escribir una novela y me ofreció su ayuda para editarla. [...]. Pienso trabajar con nociones de astrología y embriología. Según Severo, el tema prenatal aún no fue abordado en la literatura” (p. 187).

Afortunadamente, la existencia de la novela que Pablo se proponía escribir en ese entonces queda consignada, al parecer, en tres obras del escritor argentino: la primera desde la espacialidad textual de la epístola en *Querido Nicolás*, la segunda desde la forma del diario privado en *Un año sin amor*, la tercera en *Positivo. Crónicas con VIH*. En el libro comunicativo con Nicolás, Pablo indica a su amigo:

Siempre intento seguir con la novela, pero prefiero escribirte. La idea de seguir con esa novela me angustia. Tengo que juntar valor. Pensé en un título provisorio: Las dos muertes. Trabajo con la muerte diagnosticada por el médico cuando le dijo a mi madre, embarazada de mí, que yo iba a nacer muerto, y el germen de muer-

te de la seropositividad. Bueno, ya te conté: desde que empecé a escribirla tengo pesadillas con fetos (Pérez, 2016, pp. 223-224).

Por otro lado, en la escritura fragmentaria de *Un año sin amor*, Pablo Pérez escribe, un 26 de febrero de 1996: “Recuerdo que en París mientras escribía Yo era un feto ponía dos cassettes, la radio y la televisión simultáneamente” (2018, p. 23). Más adelante, muchos años después de publicado *Un año sin amor. Diario del sida*, en 1998, Pablo Pérez (2018), en el suplemento *Soy*, del periódico *Página/12*, escribe, en una columna “Boludeo de verano”, perteneciente a los textos *Positivo. Crónicas con VIH*, “Cada año en enero vengo a cuidar la casa de un amigo en Monte Grande. Pienso que la soledad me va a venir bien para terminar una novela que empecé a escribir hace muchos años. Este verano me di cuenta de que es una novela que no tiene remedio; o tal vez el que no tiene remedio soy yo” (p. 113).

Sin embargo, el proyecto que Sarduy sugirió a Pablo –y que luego, según Arturo, un amigo de ambos convirtió en *un encargo* del autor cubano al escritor argentino– podría considerarse un umbral de posibilidades creativas, que dialoga con la propuesta de lectura de este ensayo.⁴ La mención del encargo de Sarduy a Pérez, de igual modo los pasajes en los cuales se consigna el proceso creativo del proyecto tanto de *Querido Nicolás* como de *Un año sin amor* y *Positivo. Crónicas con VIH*, es un gesto que nos invita a comenzar a explorar el homenaje de Pablo Pérez al escritor cubano Severo Sarduy. Es de importancia considerar cómo el *encargo* del autor cubano se codifica en los márgenes creativos para el escritor argentino: “Según Severo, el tema prenatal aún no fue abordado en la literatura”, enunciado literario que nos remite directamente al texto *El Cristo de la Rue Jacob* de Severo Sarduy.

En la sección “Onfalos” del texto *El cristo de la Rue Jacob*, el escritor cubano (1987) ofrece constancia de una conversación entre

⁴ “Tratamos de concertar una reunión entre Severo, Arturo y yo, pero Severo anda muy ocupado porque operan a su pareja de un cáncer de colon. Arturo me contó que Severo me aprecia mucho y que le dijo que le gusta cómo escribo, que estaba dispuesto a ayudarme y que la novela que me pidió era un encargo”. Véase Pérez (2016, p. 255).

él y su compañero sentimental, al comenzar el quinto capítulo de su texto: “Todas las cicatrices –comenta François Wahl al terminar la lectura de este breve catálogo de marcas dérmicas– remiten a una sola: la primera, la escisión umbilical, la única visible” (p. 25). Observamos en el testimonio sobre un comentario de Wahl respecto a la obra de Sarduy cómo el escritor cubano extrapola y convierte en un encargo para Pérez la escritura de una novela cuyo tema central está vinculado al ámbito prenatal. Aunque no tenemos constancia de la existencia del texto *Yo era un feto* o del libro *Las dos muertes*, de la autoría de Pérez, me parece que es posible pensar *Un año sin amor* como un libro articulado por el escritor argentino, cuya intención, más allá de visibilizar el peregrinaje autoral como escritor homosexual *seropositivo* en la ciudad de Buenos Aires, es saldar una deuda con Severo Sarduy.

No obstante, en el compromiso de Pérez con Sarduy podría encontrarse, implícitamente, un homenaje de carácter metaliterario. Lina Meruane (2012, p. 271), en su libro *Viajes virales*, así como Alberto Giordano (2005, p. 43), en su ensayo *La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en “Un año sin amor. Diario del sida” de Pablo Pérez*, e Isaura Contreras Ríos (2017, p. 162), en su disertación *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX*, indican que *Un año sin amor* es un homenaje declarado, en cierta medida, al escritor parisino Hervé Guibert, autor de *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* y *CytomégaloVirus. Journal d’hospitalisation*. Mi interés con estas breves notas no es contradecir los acertados postulados de los admirados autores, sino expandir el carácter deferencial de *Un año sin amor* hacia otras zonas inexploradas por la crítica literaria latinoamericana. Si la dedicatoria de *Un año sin amor* tuvo la capacidad de actuar como un umbral lectivo, que nos remite a *Querido Nicolás* y, por ende, a la figura de Severo Sarduy, resulta fundamental emprender una lectura del diario novelado de Pérez con el propósito de apreciar el homenaje al escritor cubano por parte del escritor argentino.

Al momento que el lector dimite de prestar atención tanto a la dedicatoria como a los agradecimientos, se encontrará inmediatamente en la primera página de *Un año sin amor* con la siguiente

oración: “Tengo que escribir” (Pérez, 2018, p. 11). Desde la urgencia, contra el reloj y a la espera de una llamada telefónica por parte de un individuo que asume el rol del amo para acordar un encuentro sexual de índole sadomasoquista, Pablo Pérez escribe su diario novelado a partir de una triple necesidad. La primera, para distraerse, para desviar la ansiedad de la enfermedad, simultáneamente tamiza la espera del llamado de algún lector de la sección de clasificados de la revista *NX*, como han argumentado los autores Alberto Giordano (2005, p. 45) y Lina Meruane (2012, p. 266). La segunda para patentizar un cambio de perspectiva ante la vida, derivada de la nueva fragilidad del cuerpo y de la posibilidad de la muerte próxima, como ha argumentado Isaura Contreras Ríos (2017, p. 158). La tercera para saldar una deuda con Severo Sarduy. La frase “Tengo que escribir” se redefine por el débito, por el compromiso, posibilitando auscultar cómo el verbo auxiliar “tengo” manifiesta tanto una necesidad como también la obligación de cumplir un propósito ante la expectación que habita el otro, en este caso Severo Sarduy. Por lo tanto, “Tengo que escribir” se podría redefinir a partir de una deuda y, por consiguiente, un homenaje. El verbo “escribir”, es decir, la representación en palabras o ideas con letras y signos en una superficie material, en este caso, de papel o virtual, es articulado por el carácter autobiográfico, en directa referencia a la obra de Sarduy. La pulsión de escritura de Pérez se encuentra regida por la “arqueología de la piel”, conceptualización poética que sistematiza algunas secciones de *El Cristo de la Rue Jacob*, donde la lectura del cuerpo, es decir, de las cicatrices, produce una maqueta narrativa, en la cual se devela una historia individual. Desde este aparato crítico de escritura, *Un año sin amor* de Pablo Pérez ofrece constancia de la historia de su cuerpo en relación con la cotidianidad, tanto al registrar las incidencias de la enfermedad en su cuerpo como también de las marcas y cicatrices producidas por la práctica BDSM.

Es constatado que *Un año sin amor* es una novela en la cual las propiedades vitales de escritura se sostienen en la forma del diario personal. Por lo tanto, podría decirse que en *Un año sin amor* la forma del diario personal conceptualiza dos posibles pliegues de

sensibilidades: el primero es donde se atestigua la andanza homosexual en la ciudad de Buenos Aires, es decir, la entrada y salida de los baños públicos, la actividad sexual con otros hombres en los teatros y el habitar otros espacios, donde toma forma el compartir *leather*, y el segundo, donde se registra el impacto de la enfermedad en el cuerpo, del mismo modo la medicación a consumirse, como también la visita a los hospitales, ante la expectativa de la muerte próxima. Consiguientemente, podría argumentarse que los espacios descritos que atentan contra el entendido heteronormativo se influyen, implícitamente, por el diario *Veladas en París*, de la autoría de una de las personalidades mencionadas en las cartas impresas en *Querido Nicolás*: Roland Barthes. En este texto, “marginal” dentro de la obra de Barthes (2016), el pensador francés plasma, en su escritura fragmentaria, organizada por los días del calendario, consideraciones personales sobre la práctica sadomasoquista, es decir, los juegos entre los roles esclavo-amoroso; de igual modo, atestigua, el 5 de febrero de 1979, un paseo parisino entre él, François Wahl y Severo Sarduy, cuyo destino era visitar un bar *leather* en la calle Keller, en París, ciudad donde Pablo Pérez comienza a frecuentar, según su texto *Querido Nicolás*, y desde los márgenes de la extranjería, espacios que se encontraban diseñados para el compartir BDSM (p. 79).

Sin embargo, las propiedades somáticas en *Un año sin amor* podrían considerarse como un homenaje directo a la escritura organizada por los días del calendario, de la autoría de Severo Sarduy, textualidad, para ser más preciso, identificada en el *Diario de la peste*, publicado en la revista *Vuelta* y en algunos capítulos de la novela póstuma publicada por TusQuets Editores: *Pájaros de la playa*.⁵ Severo Sarduy, en el *Diario de la peste*, escenifica la experiencia resultante de sus primeras hospitalizaciones, a causa del padecimiento del VIH. En este diario, un texto contemporáneo de la novela *Pájaros de la playa*, Sarduy, luego de unos meses sin poder

⁵ Nótese cómo la forma de escritura asociada al diario personal no es exclusiva de *Un año sin amor* en la obra de Pablo Pérez. Remítase a los “Diario de la hepatitis I” y “Diarios de la hepatitis II”, contenidos en la obra *Positivo. Crónicas con VIH*.

escribir, comienza la escritura de un diario personal, con el propósito de consignar su cotidianidad ante “*la nueva peste*”. En este diario, contrario a *Pájaros de la playa*, el escritor cubano nombra la enfermedad por su nombre, entiéndase, el sida, con la intención de atestiguar tanto lo que ocurre en su cuerpo como también a su alrededor, al encontrarse internado en el cuarto de un hospital. Desde sus dolores pulmonares hasta las cicatrices en su piel, que no curan, Severo Sarduy (1994) fosiliza en su diario sus vivencias corporales, del mismo modo aquello que el escritor cubano denomina *disparates*, conceptualización que aglutina una serie de actividades en el contexto de su padecimiento, que radican en salidas a lugares insalubres y húmedos, como también “beber para crear ese momento de black-out en que desaparecen de la realidad la peste” y “derivas nocturnas, sexo y receso” (pp. 33-35).

Aunque es altamente constatado que la trama de *Un año sin amor* cuenta con un desenlace feliz, es crucial, en función de estas notas, exponer cómo la muerte circunda la fragmentación organizada por las fechas del calendario. Remitiéndose una vez más al texto *El Cristo de la Rue Jacob* de Severo Sarduy, en relación con el homenaje contenido en *Un año sin amor*, el lector encontrará, por medio de una lectura atenta del libro de Pérez, otras propiedades dialógicas, que sistematizan un homenaje de parte del escritor porteño al autor cubano exiliado en París. Pablo Pérez (2018), a la espera tanto de la muerte como del amor de su vida, es decir, su amigo Luis, escribe un 24 de mayo:

Dos días antes había empezado a invocar a algún maestro a través de una oración que copié del Libro tibetano de la vida y de la muerte, en una hoja blanca, con un marcador violeta:

Del loto floreciente de la devoción,
Álzate en el centro de mi corazón,
¡oh, maestro, compasivo, mi único refugio!
Estoy acosado por acciones pasadas y emociones/turbulentas:
Para protegerme en mi desgracia, quédate
Sobre mi coronilla, como una diadema, el mandala/de gran dicha,

Que aviva toda mi atención y mi conciencia, ¡te lo ruego! (pp. 63-64).

Cabe preguntarse ¿quién sería el maestro al cual se invoca en una hoja en blanco por medio de la escritura con un marcador violeta? En el centro de la vorágine causada por la enfermedad, Pablo Pérez erige una súplica a un maestro, un sujeto adiestrado, pero *compasivo*, que obra como *su único refugio*, que en el acoso de su pasado turbulento protege al escritor de su *desgracia*. Esta invocación, contenida en el fragmento que corresponde al 24 de mayo, nos remite directamente, una vez más, a la escritura de Severo Sarduy. Específicamente, en el capítulo 5, en la sección titulada “El libro Tibetano de los Muertos”, de la parte “Lección de Efímero” de *El Cristo de la Rue Jacob*, Severo Sarduy (1987) narra en este apartado de su texto la historia de un libro adquirido durante una visita al Tíbet, que conserva bajo su custodia y ha utilizado como cuaderno personal, donde inscribe los nombres de cada amigo “ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera” (pp. 83-84). Según Ilka Kressner (2010), en su ensayo *Lecciones de reencarnación a lo cubano: El libro tibetano de los muertos de Severo Sarduy*, expone cómo en este apartado de *El Cristo de la Rue Jacob* se devela un curioso ritual funerario, que posibilita transformar el vacío de la ausencia en un principio dinámico y germinador.

Un año sin amor podría ser apreciado como un texto donde se devela la creación de una operación crítica que permite habitar la ausencia. Severo Sarduy es invocado como maestro, como protector, que ofrece “un único refugio” al escritor argentino Pablo Pérez, amparo que viabiliza tanto la reflexión de Pérez ante su inminente ausencia en la vida de sus familiares, amigos y amantes, como también la desaparición de su escritura y su creación literaria, es decir, el desvanecimiento de una vida inclinada por la literatura. La escritura fragmentaria organizada por los días del calendario, influenciada por Severo Sarduy e impregnada en la estructura de *Un año sin amor*, es la forma de escritura en la cual el autor el argentino erige un protocolo: experimentar en vías de la concretización de una poética dinámica y germinadora.

No obstante, en función de aludidas circunstancias y el homenaje del escritor argentino al autor cubano, cabe preguntarse ¿cómo auscultar las propiedades de la novela póstuma de Severo Sarduy, entiéndase *Pájaros de la playa*, en el mundo ficcional de *Un año sin amor* de Pablo Pérez? La novela *Pájaros de la playa* narra la historia de unos pacientes, de sus padecimientos y reclusión en un sanatorio, denominado *la casona*, junto a las digresiones del personaje llamado el *cosmólogo*, quien reflexiona en el mundo ficcional de la novela sobre el sida y la muerte. Similar a *Un año sin amor*, en esta novela escrita en los momentos terminales de la vida de Sarduy, a causa del virus, se intercalan referencias a sus obras anteriores, como si el padecimiento de la enfermedad permitiese la evaluación de su obra literaria desde una frontera vital, entiéndase, entre la vida y la muerte.

Pájaros de la playa cuenta con veintiún capítulos, de los cuales cuatro son titulados como “Diario del cosmólogo”. En esas cuatro secciones, el personaje el *cosmólogo* escribe un diario desde el estado de convalecencia, a causa de una enfermedad llamada “el mal”, nombre utilizado por Sarduy (1993) para nombrar el sida en el mundo ficcional de *Pájaros de la playa*. Sin embargo, el lector en el quinto “Diario del cosmólogo” encontrará tres oraciones que lo remitirán a la poética prenatal que el escritor cubano le encargó como novela a Pablo Pérez. El personaje el *cosmólogo* escribe en su diario: “Antes disfrutaba de una ilusión persistente: ser uno. Ahora somos dos, inseparables, idénticos: la enfermedad y yo. Parece que el embarazo procura esa misma sensación” (p. 160). El encargo, es decir, la premisa poética que Sarduy le propone a Pablo Pérez, y la cual queda consignada en las cartas pertenecientes al texto *Querido Nicolás*, es una proposición que latía en los últimos días del escritor cubano Severo Sarduy. No es casualidad que este aspecto dialógico entre el autor cubano y el escritor argentino continúe expandiéndose del mundo poético de Sarduy al de Pablo Pérez (2005) al nombrar éste a uno de los personajes del texto *El mendigo chupapijias* como *José el astrólogo*, en relación directa al personaje el *cosmólogo* de la novela *Pájaros de la playa* (pp. 10 y 11).

Es altamente constatada la diferencia entre el rol de un cosmólogo y un astrólogo: el primero estudia el origen del universo desde un plano científico y el segundo interpreta la posición de los astros con el propósito de predecir tanto eventos futuros como también características humanas. No obstante, Severo Sarduy (1993) le ofrece un guiño al lector en relación con esta dicotomía y el aspecto dialógico erigido por Pérez al sentenciar en el primer “Diario del cosmólogo”:

Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como el semen, medidas de mercurio, gráficos fluorescentes en una pantalla. La cura es una ruptura de amarres, de nexos; el cuerpo es libre y autónomo, arrancadas las sábanas. Los astrónomos veían cuerpos celestes, esferas incandescentes o porosas, recorridas por cataclismos de nubes carbónicas, rodeadas de anillos, esplendentes o vidriosas: para los cosmólogos fue como para los enfermos: nos conectaron con aparatos en que los astros son cifras que caen, invariables y parcas noticias del universo (p. 109).

Aunque el *cosmólogo* convoque a los astrónomos en su diario y Pablo Pérez nombre a uno de sus personajes como el *astrólogo*, apreciamos cómo ambos autores erigen perfiles asociados a la observación con el propósito de demarcar una distancia entre el más allá y la tierra, entre el cosmos y los seres humanos. Desde el aludido intervalo de tiempos y lugares, ambos autores reflexionan sobre la vida y la muerte.

Como ha sugerido Sergio Villalobos-Ruminott (2024), no sería descabellado sostener que los diarios escritos por el personaje del *cosmólogo* podrían ser las anotaciones del propio Sarduy frente a la enfermedad que lo consume, siempre que esta afirmación no implique un principio de unificación de sentido. Según Villalobos-Ruminott, si Sarduy es el *cosmólogo* en las páginas de *Pájaros de la playa*, también podría ser el personaje de *Siempre viva* (p. 33). Semejante a *Un año sin amor* de Pablo Pérez, la novela póstuma *Pájaros de la playa* presenta la enfermedad del sida no como nombre de la enfermedad, sino, al decir de Villalobos-Ruminott, como un dispositivo de

administración de muerte (p. 40). Es a través del establecimiento de una relación entre ambos textos, mediante procedimientos poéticos directos y variados, que la novela *Un año sin amor* de Pablo Pérez rinde homenaje al autor de *El Cristo de la Rue Jacob* y *Pájaros de la playa*: el escritor cubano Severo Sarduy. Ambos autores instituyen, por medio de sus textos, una contienda contra la muerte, que es al mismo tiempo una batalla contra el silenciamiento.

A partir de aluda conexión textual entre Pérez y Sarduy, toma forma otro tipo de relación, al decir de Lina Meruane (2018), en *Diarios de la peste: Sarduy como precursor de la escritura seropositiva*, en la cual se patentiza la manera cómo en las letras latinoamericanas toma forma un *corpus* literario de carácter *seropositivo* —donde el escritor cubano se erige como el despertar de una conciencia grupal homo-letrada—, una comunidad literaria contagiada que narra el desenfado de la enfermedad al desnudar la experiencia del cuerpo biográfico que sufre. En el espacio de esta comunidad, podríamos ubicar a los escritores Reinaldo Arenas, Néstor Perlongher, Pedro Lemebel, Mario Bellatin y el autor argentino Pablo Pérez. Desde estos entendidos, toma forma el homenaje del escritor argentino al autor cubano, es decir, los guiños reverenciales impregnados en la obra de Pérez a la escritura seropositiva de Severo Sarduy. ➤

REFERENCIAS

- ALBERCA, M. (2005). ¿Existe la ficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 115-127. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- ALBERCA, M. (2008). ¡Éste no soy yo! *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, 25, 89-100. Valencia, Vniversitat de Valencia.
- BARTHES, R. (2016). *Incidentés*. Buenos Aires: La marca editora.
- CHARTIER, R. (2022). *El Pequeño Chartier ilustrado. Breve Diccionario del Libro, la Lectura y la Cultura Escrita*. Buenos Aires: Ampersand.

- CONTRERAS RÍOS, I. (2017). *El diario del escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX*. [Tesis de doctorado]. Los Angeles: University of California Los Angeles.
- GIORDANO, A. (2005, septiembre). La consigna de los solitarios. Escritura y sobrevivencia en “Un año sin amor. Diario del SIDA” de Pablo Pérez”. *Iberoamericana*, nueva época, 5(19), 41-49. Pennsylvania, Universidad de Pittsburgh.
- GUERRERO, J. & BOUZAGLO, N. (2009). *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- JARAMILLO, J. D. (2022). Entrevista con el autor argentino Pablo Pérez. *Periphérica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*, 2(1), 257-289. Oregon: Oregon State University & University of Oregon.
- Kressner, I. (2010). *Lecciones de reencarnación a lo cubano: El libro tibetano de los muertos de Severo Sarduy*. Véase <https://www.in-cubadora.com/2023/04/16/ilka-kressner-lecciones-de-reencarnacion-a-lo-cubano-el-libro-tibetano-de-los-muertos-de-severo-sarduy/>
- LORENA ZORRILLA, N. (2017). Las aventuras sado-masochistas de un lion en cage: una lectura queer de la obra El mendigo chupapijas. *Orbis Tertius*, xxii(25), 1-11. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- LUDMER, J. (2017). La novia (carta) robada (a Faulkner). En *Onetti. Los precursores del relato* (pp. 207-233. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, J. (2020). Literaturas Postautónomas: Otro Estado de la Escritura. En *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MERUANE, L. (2012). *Viajes virales: La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- MERUANE, L. (2018), en *Diarios de la peste: Sarduy como precursor de la escritura seropositiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ, P. (2005). *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva.
- PÉREZ, P. (2016). *Querido Nicolás*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- PÉREZ, P. (2018). *Un año sin amor*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- PÉREZ, P. (2018). *Positivo. Crónicas con VIH*. Buenos Aires: De Parado.

- SEVERO, S. (1987). *El cristo de la Rue Jacob*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- SEVERO, S. (1993). *Pájaros de la playa*. Barcelona, TusQuets editores.
- SEVERO, S. (1994, enero). Diario de la peste y otras páginas póstumas. *Vuelta*, 206, 33-35. México, Eds. Vuelta.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2024). Nihilismo afirmativo y desistencia viral. La última novela de Sarduy como testamento imposible. En J. c. Quintero-Herencia (Ed.), *Desistencia y polémica en el Caribe. Imagen, crítica, política*. Leiden: Almanera Press.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 109-128.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.230>

La palabra terapéutica de María Luisa Puga en *Diario del dolor*

María Luisa Puga's Therapeutic Word
in *Diario del dolor*

Gabriela Trejo Valencia
El Colegio de San Luis, México

ORCID: 0000-0002-6979-7586
gabriela.trejo@colsan.edu.mx

Recibido: 19 de marzo de 2025
Dictaminado: 26 de mayo de 2025
Aceptado: 03 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

La palabra terapéutica de María Luisa Puga en *Diario del dolor*

María Luisa Puga's Therapeutic Word in *Diario del dolor*

Gabriela Trejo Valencia

RESUMEN

Diario del dolor (2004) es una autopatografía singular, cuya realización permitió a su autora dejar de sentirse sólo una artrítica para repensarse como escritora. En tanto el objetivo del presente artículo es mostrar cómo Puga se repositó ante su oficio tras conciliarse con el dolor, este análisis parte de una ruta de lectura que entiende a la narrativa de la enfermedad como práctica terapéutica, pues es cierto que el dolor no estaba curado, pero al menos quedaba escrito. Finalmente, se dilucidará que la conciencia escritural de Puga se revitalizó —por paradójico que sea— de la mano de la prosopopeya del dolor.

Palabras clave: María Luisa Puga; enfermedad; dolor; autopatografía; literatura mexicana contemporánea.

ABSTRACT

Diario del dolor (2004) is an autopathography that captures a transformative journey as Puga moves from identifying as an arthritis patient to embracing her identity as a writer. The aim of this article is to show how the author discovered a new way of engaging with her creative work. The analysis begins with an examination of her last journal as a therapeutic outlet. Although her pain persisted, at least it was written down. Ultimately, this article will illustrate how Puga's writerly consciousness underwent a paradoxical renewal achieved through the personification of pain.

Keywords: María Luisa Puga, Diseases, Pain, Autopathography, Contemporary Mexican Literature.

La escritura siempre me ha salvado la vida y ahora no podía ser la excepción ya que el único momento en que no me duele nada es cuando escribo.

María Luisa Puga

Como parte del procedimiento clínico de enfermedades crónico-degenerativas, es común que el médico recomiende al paciente llevar apuntes diarios de sus malestares enraizados. Ahí se consiguen la funcionalidad y efectos secundarios de medicamentos, la frecuencia de síntomas, el grado de agudeza del dolor o la aparición de nuevos signos, todo con el fin de ayudar en su tratamiento. Sin embargo, la tarea no es sencilla pues el lenguaje verbal no siempre alcanza para expresar cuánto o cómo duele.

Ya desde 1926, Virginia Woolf (1967) apuntaba acerca de la cortedad de la palabra frente al dolor, en *On Being Ill*, aquel breve ensayo que resultó de una de sus convalecencias:

Finally, among the drawbacks of illness as matter for literature there is the poverty of the language. English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache. It has all grown one way. The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare, Donne, Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry (p. 34).¹

¹ “Finalmente, entre las dificultades de la enfermedad como tema literario está la pobreza del idioma. La lengua inglesa, que puede expresar los pensamientos de Hamlet y la tragedia de Lear, no tiene palabras para el escalofrío ni el dolor de cabeza. Todo se ha desarrollado en una sola dirección. Cualquier colegiala, cuando se enamora, tiene a Shakespeare, Donne, Keats para expresar lo que siente, pero si un enfermo intenta describir un dolor de cabeza a un médico, el lenguaje se seca de inmediato.” La traducción es mía.

Si, como advierte Woolf, el lenguaje directo no es material para expresar malestares, metáforas, alegorías, metonimias, sinédoques y otros tropos se encargarán de traducir sensaciones dolorosas, para que el enfermo pueda hablar de su experiencia desde la figuración. Referirse a la enfermedad a través de estrategias retóricas que articulan lo que parece indescifrable es útil no únicamente porque el paciente (d)escribe su padecimiento al médico, sino porque al verbalizarlo lo reconoce. En palabras de Luis Jorge Boone (2022), el paciente “Al nombrar su enfermedad se vuelve dueño de un secreto y se acerca a su rumpelstiltskiano enemigo, para poder conocerlo, y esto significa que es medible, abarcable” (p. 18). Escribir resulta beneficioso, pues, aunque es claro que los malestares no se curan escribiéndolos, ponerlos en papel contribuye a sanar heridas, sobre todo en lo que atañe a la posibilidad de ya no tener que lidiar con un enemigo desconocido. A este respecto, Beatriz Cortés (1997) apunta: “Las corrientes interpretativas han propuesto que las experiencias de padecimiento pueden expresarse en forma significativa a través de narraciones. La narrativa no sólo constituiría un instrumento de investigación, sino que, según algunos autores, puede cumplir funciones terapéuticas” (p. 98). En tanto brinda esta posibilidad, muchos autores han escrito sobre sus padecimientos bajo la forma de diarios: por referir algunos, Audre Lorde, en *Los diarios del cáncer* (1981), Ágata Gligo, en *Diario de una pasajera* (1997), Pablo Pérez, en *Un año sin amor. Diario del sida* (1998), María Luisa Puga, con *Diario del dolor* (2004), Gonzalo Millán, con *Veneno de Escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2007), Juan Gracia Armendáriz, con *Diario del hombre pálido* (2010), Raquel Taranilla, con *Mi cuerpo también* (2015), entre otros. Estos diarios, que le permiten al autor posicionarse ante la enfermedad, pueden ser leídos como autopatografías, es decir, “autobiographical narratives of illness or disability” (Couser, 1997, p. 5).² Aunque hay diferencias implícitas de texto en texto, las autopatografías coinciden en exponer la dificultad de escribir mientras la enfermedad acusa por igual un

² “relatos autobiográficos de enfermedades o discapacidades.” La traducción es mía.

cambio en el cuerpo y en el lenguaje. A través del cariz autobiográfico, los escritores hacen *la historia* de su relación con el dolor. Con todo, suele ser distinta la forma en que las escritoras llevan a cabo tal narrativa, esto si consideramos que la salud de las mujeres sufre de una falta de autoafirmación sociocultural: ya que no siempre ha sido viable elaborar un discurso para decirnos frente a otros, escribir para enunciar lo que sentimos suele ser un acto de fe en nuestras palabras.

Convertir la enfermedad en un relato en primera persona es una declaración de principios, pues, ya que históricamente “hemos sido socializadas para respetar más el miedo que nuestras propias necesidades de lenguaje y definición” (Lorde, 1981, p. 10), es relevante que las escritoras se posicionen como agentes de un lenguaje propio mientras escriben su relación con un cuerpo dolorido, discapacitado o mutilado. Y ya que son los médicos –en su mayoría, varones– quienes han hablado de padecimientos sufridos por las mujeres, es reivindicativo referirnos en primera persona a nuestro cuerpo, en especial, si se trata de uno enfermo.

En este marco, se integra la narradora mexicana María Luisa Puga (1944-2004), quien, en *Diario del dolor*, articuló su dolor corporal en un *corpus* textual. En 2004, tras una difícil convalecencia de más de dos años –aunque comenzó con dolores crónicos desde 1984–, Puga supo conciliar con la artritis reumatoide inflamatoria³ para recobrar su fuerza como escritora y renovar sus bríos. Su diario resulta terapéutico pues a través de él se siente parcialmente aliviada de su condición de artrítica y vuelve a ser lo que siempre había sido: una trabajadora de la palabra. El objetivo de este texto es revisar la manera en que la escritura tuvo un efecto de antídoto

³ “La artritis reumatoide (AR) es una enfermedad inflamatoria crónica, de naturaleza autoinmune, caracterizada por la afectación simétrica de múltiples articulaciones y la presentación de diversos síntomas generales inespecíficos y manifestaciones extraarticulares. Librada a su evolución natural y en ausencia de tratamiento adecuado, la enfermedad puede causar, en fases avanzadas, importantes limitaciones físicas, así como un marcado deterioro de la calidad de vida. La AR se manifiesta típicamente por dolor, tumefacción y rigidez o dificultad de movimiento en diversas articulaciones pequeñas y grandes” (Coordinadora Nacional de Artritis, 2024).

—a veces, escribir acerca de lo que envenena sirve de base para combatir el veneno—, que en el caso de Puga funcionó para paliar la enfermedad.

Escritora compulsiva, Puga publicó una veintena de obras —novela, cuento, crónica, ensayo—, que compaginó con la creación de cientos de diarios personales que llevó desde los 9 años. En estos textos, dio cuenta de su constante desplazamiento geográfico, la ruptura de relaciones personales, las miradas críticas alrededor del mundo y, ante todo, de su afán por escribir para existir. La autora construyó una literatura con guiños autobiográficos desde su ópera prima *Las posibilidades del odio* (1978), pero alcanzó un punto culminante al final de su vida en *Diario del dolor*, el único texto de su producción en el que la voz cantante se presenta como María Luisa Puga.

Pese al título, su último libro no es un mero registro clínico, porque la autora cambia las anotaciones médicas formales por apuntes que pintan al dolor tan vívidamente como para darle forma una humana, lo mismo desguanzada y pálida que necia e irreverente. Esta prosopopeya le ayudó a que el dolor crónico, el cual parecía invencible, se convirtiera en Dolor, un personaje a quien puede superar al cabo de 92 páginas.

DEL *DIARIO DE DOLOR* AL DIARIO DE LA ESCRITURA

Diario del dolor presenta una identidad nominal autora-narradora-protagonista desplegada a lo largo de 100 breves entradas. En ellas, plasma su padecimiento crónico degenerativo, itinerarios de consultas médicas y los cambios que ha debido hacer en su casa y en su oficio a la luz de la artritis. Tales puntualizaciones dejan ver una identidad presentada como autobiográfica, pero desplegada desde un singular tratamiento narrativo, en donde una tal María Luisa Puga dialoga con el personaje llamado Dolor, un intruso con quien la diarista logra amigarse hasta tener con él una relación de confianza. Conforme avanzan las entradas del diario, notamos que, al personalizar a su amigo, al “hablarle directamente, darle un nombre propio, tratarlo como huésped omnipresente” (Pfeiffer, 2019, p. 281), lo encara. Este dialogismo es importante pues una

vez que la autora literaturizada logra hablarle el dolor se humaniza y, por tanto, devela una cara vulnerable.

Para tutearlo, fue necesario morfologizarlo, esto es, darle color –pálido, amarillento–, compleción –huesudo–, tamaño –se ha ido achaparrando– y carácter –terco. Gracias al trabajo retórico –metáforas, etopeyas, sinécdoques, alegorías y prosopopeyas–, Puga configura una elaborada propuesta estilística que funciona para comprender a Dolor, pero, sobre todo, para comprenderse a sí misma y encontrar algo de paz. De la mano de Dolor, consigue la tranquilidad que se obtiene al tener una relación cercana, en la que los involucrados se aceptan tal y como son. Así se lo confiesa Puga (2004) a su insidioso compañero: antes “Éramos tú y yo sin hablarnos. Nuestra indiferencia era solo semejante a la de dos pasajeros de autobús que no tienen ganas de platicar. Nos ignorábamos. Y no sé tú, pero yo sufrí bastante. Bastante más que ahora” (p. 48). La tranquilidad llega también porque Puga aplaca los ímpetus de Dolor, tratándolo como a un compañero; entonces, sus sorpresivas estocadas se van sintiendo menos ajenas y aprende a acomodarse dentro de ese cuerpo rígido, al que ella refiere como algo “encementado”.

En ese reacomodo vital, como estrategia de supervivencia, Puga empieza a ver a Dolor como un generador de ideas para continuar haciendo lo que venía realizando desde niña: escribir para entender. Pero darle un lugar en sus renglones, no significaba dejarlo andar libremente, pues Puga habría de imponérsele mediante la palabra. Si esto es así, el libro no nada más es un diario del dolor, funge también como un diario de la escritura, uno en donde la autora halla a la escritora extraviada en los entresijos de la dolorosa enfermedad.

Entendemos el texto como un diario de escritura, un concepto que se desprende de la lectura de Isaura Contreras (2017), quien apunta que el *Diario del dolor* es un diario de escritor (p. 6). Llevando más lejos su planteamiento, pensamos que un *diario de la escritura* –en el sentido de la acción y el efecto de escribir, traducida en múltiples entradas del diario– permitiría apreciar con más nitidez la manera como Puga tematiza su práctica escritural tras los

embates de la enfermedad. Si esto es así, el texto pronto se devela como un diario guiado por el sentido de su oficio, el cual, aunque presentaba nuevos retos, no dejaba de ser piedra de toque en su vida. No en vano la autora (2004) precisa poner en papel su enfermedad para aprehenderla. Asume entonces que mientras mire a Dolor a los ojos, “cuando menos lo piense ya estará reconociendo los claroscuros de la nueva situación” (p. 44). Y es que conforme leemos el diario va notándose una voz que aprende a coexistir con la presencia del malestar.

Es significativo que el tratamiento dado al dolor sea similar al que el filósofo argentino Santiago Kovadloff (2013) plantea en su libro *El enigma del sufrimiento*. Ahí se advierte que una vez que se aprende a convivir con el dolor deja éste de ser un intruso para convertirse en compañía ineludible. Kovadloff parece seguir lo que ya anticipaba Puga (2004) cuando comprende que Dolor había llegado para quedarse y por ende sería necesario caracterizarlo para ponerle límites: “Ya que sabe que no puede ocupar todo el espacio, acepta quedarse buena parte del tiempo sólo como presencia. [...]. Es como adquirir una suegra, un niño pariente huérfano, un vecino ruidoso. Ya no se irán. Tienen que ver con uno y es responsabilidad de uno adaptarse” (p. 10). Dentro de esta responsabilidad asumida, la Puga literaturizada se preocupa por verbalizarlo para hacerlo tangible: “Lo que es la palabrita dolor ¿no? Le puse mayúscula y le hablé. Antes no lo nombraba. Estaba ahí de una manera mucho más despiadada” (p. 61). Sustituyendo al dolor por el personaje Dolor, encuentra las respuestas buscadas: ni él ni nadie le arrebató la posibilidad de decirse desde la palabra. Dolor será entonces una oportunidad para recuperar lo que creía perdido a causa de su enfermedad: su conciencia escritural:

la novela no, pero sí otra cosa que ahora nos ronda a Dolor y a mí todo el tiempo sin que acierte a saber qué forma tiene: es la escritura. Antes era yo la que la observaba entrecerrando los ojos, pescándola de reojo, descubriéndole sus trampas, sus juegos, sus artificios. Ella hace eso ahora conmigo y con Dolor. ¿Qué nos busca? ¿Qué podemos tener que le interese? Sólo se me ocurre una cosa: frases

inéditas, situaciones nuevas, actitudes diferentes [...]. Dolor ya no me espía, simplemente está junto a mí, copia todos mis movimientos. La escritura, en cambio, no pierde detalle. Caray, esto sí que es nuevo (p. 20).

En esta ansiosa recuperación de la escritora del pasado para adaptarla a su yo del presente, la diarista, a veces debilitada, extraña a la persona que era y siente a Dolor engordar a su costa mientras se pregunta:

¿Dónde comienzo y termino yo? En la orilla del desánimo y a la espalda de Dolor que no me toca, pero está ahí, mirando hacia la neblina también. [...]. Escritura. Esa cae a los pies con un alegre tintineo. A tientas la levanto buscándole el derecho y el revés. Hay que saber cómo se usa. Hoy, ahora, en esta situación (p. 21).

Apurada por entender su nuevo posicionamiento, Puga escribe una autopatografía, en la que hace del dolor su comparsa subjetivado, para, a través de distintos encuentros y desencuentros con él, reflexionar sobre sí o modular el oficio desde una renovada perspectiva. La propia autora confirma nuestra intuición cuando dice, en la presentación de su libro ante la prensa, apenas unas semanas antes de morir, que “para un escritor uno de los motores para escribir es algo que de alguna manera está invadiendo su existencia; ese algo puede ser una casualidad, un sentimiento de frustración, lo que sea. En mi caso fue el dolor” (Puga, cit. por Montaña, 2004, párr. 6). En suma, en su último libro no sólo escribe un diario privado, deja abierta la puerta para decir cómo el gesto de Dolor incide en su yo escritural.

Siguiendo el hilo del planteamiento de Contreras (2017), el diario de Puga es uno de esos textos autobiográficos que hacen “una anotación cotidiana que tiene por cometido referir y privilegiar, antes que un proceso vital, el trabajo con la escritura en sus distintas modalidades” (p. 2). Aquí añadiríamos que *Diario del dolor* es el texto de una escritora pensándose a sí misma mientras atiende a sus propias dudas respecto a cómo llevar su palabra desde un cuerpo maltrecho, que la había obligado a replantearse escribir bajo

otras condiciones: punzadas en las muñecas, tirantez en los dedos y posturas imposibles.

En un guiño final a la constante reflexión acerca de su oficio, Puga (2004) conecta el cierre de *Diario del dolor* –“En fin / Así es esto del dolor diario” (p. 92)– con la última línea de la autobiografía *De cuerpo entero* (1990), otro de los textos en donde más reflexiona sobre su labor escritural: “En fin, el espacio de la escritura está en uno” (p. 56). Con este cruce, deja advertido que el dolor diario en el diario del dolor la hizo acceder a escenarios desconocidos para repensarse, para postular que si –como lo había creído siempre y por eso lo afirma en su autobiografía– la escritura estaba en uno mismo, primero debía reencontrarse, abriéndose paso en medio del dolor. Articulando a la artritis, le dio forma a la enfermedad y se reconfiguró a sí misma. Por eso, reconoce casi al cierre del diario que el aprendizaje había resultado tan raro y novedoso, que por eso escribía tanto acerca de Dolor.

Para una mujer como ella, que recorrió el mundo⁴ –y dio cuenta de ello en diferentes bitácoras del camino, a lo largo de 26 años de trayectoria–, no sólo el traslado físico de un lugar a otro se significó como un viaje digno de escribirse: la enfermedad fue un trayecto legítimo y por eso debía contarla. Esta clase de viaje personal tuvo otros itinerarios –visitas a los médicos, terapias, análisis–, pero también implicó niveles de autoconocimiento inéditos. De hecho, es probable que de ningún otro tránsito haya obtenido tanto material de reflexión acerca de sí.

El diario prepara el camino para pretender alcanzar cierto nivel de estabilidad luego de tanto desequilibrio ocasionado por su condición crónica, como se ve en estas palabras de Puga (2004): “¿Y yo? Perdí mi imagen. Esa que tanto tiempo he pasado en construir, que es tan frágil porque cualquier cosa la distorsiona [...], no me sé ver así. Soy algo huidizo, indefinido, algo que se está evaporando” (p. 14). Incapaz de visibilizar, en primera instancia, un yo posterior a la enfermedad, Puga se autoimpone la tarea de reencontrarse con

⁴ Vivió en tres continentes y al menos en una decena de ciudades: Ciudad de México, Londres, Roma, París, Madrid, Nairobi, Oxford, Cuernavaca, Zirahuén, entre otras.

su antigua imagen, pero para lograrlo debía primero reconciliarse con Dolor. Esta avenencia es el punto nodal para que el diario se concentre menos en confrontar a la enfermedad y más en el devenir de la escritura que le va quitando protagonismo al dolor.

Acorde a este señalamiento, en la entrada 37 refiere que después de que la enfermedad la hizo sentir que se perdía en un vacío tuvo que volver a escribir para recobrar, revelándose de nuevo como dueña de un discurso propio. Entonces dejó de ser otro anodino número de seguro social, que se deja oír solamente cuando responde al llamado de una asistente médica. Irma López (2006), pionera en los estudios puguianos, afirma en este tenor que “la enfermedad se torna eventualmente en el remedio liberador de su yo, pues el dolor [...] desempeña un papel crucial en su autenticación como escritora” (p. 244). Al sentirse fortalecida por las palabras que le pusieron un alto a Dolor y le devolvieron su otrora carácter de creadora, Puga puede rebelarse —oponiendo resistencia a la amenaza de verse anulada por su enfermedad— y revelarse —hacerse visible en medio del oscuro paisaje que dibujó la artritis.

REBELARSE Y REVELARSE ANTE DOLOR

Dentro de una sociedad como la nuestra, que privilegia la fuerza de trabajo físico, el hecho de perder la posición vertical se entiende como algo trágico. No obstante, aunque su cuerpo era incapaz de mantenerse eréctil, Puga se negó a ser menospreciada por su condición y se rebeló ante las miradas de conmiseración. Por eso, en primera instancia, no tarda en exponer que ya había “brincoteado” todo lo que había querido. En segundo lugar, deja en claro que su renovada relación con la escritura la mantendría de pie. A través de un discurso en donde la memoria y la imaginación crean un caldo de cultivo para la reflexión desprendida de un cuerpo lacerado, Puga se rebela ante su postración.

A lo largo de su diario, se yergue su pluma y con ella se alza el lenguaje; por eso no admite que el dolor es inenarrable; al contrario, lo traduce en significantes, los cuales muestra en dos dimensiones: en medio de los renglones de la autopatografía, que tenía la intención de servir como material terapéutico para otros enfermos con

quienes compartía dolores crónicos, y en la grabación que complementa al texto. No debemos olvidar que Puga hace acompañar la publicación por un CD doble, que contiene su voz leyendo el diario, esto con el fin de facilitar el acceso al contenido a quienes, debido a la enfermedad, ya no pudieran interactuar con el formato de libro.

En la caja del disco compacto, hace una ilustrativa presentación para su proyecto:

Simultáneamente a la escritura de mi más reciente novela, trabajé en un manuscrito que me nació a causa de una enfermedad tardíamente diagnosticada: artritis reumatoide inflamatoria. Tan tardíamente diagnosticada que me tiene en silla de ruedas y programada para cuatro operaciones el año próximo.

La escritura siempre me ha salvado la vida y ahora no podía ser la excepción ya que el único momento en que no me duele nada es cuando escribo.

Han sido tantas las adaptaciones que he tenido que hacer a mi vida (físicas, logísticas, psicológicas), que se me ocurrió escribir este *Diario del Dolor*. Para mi sorpresa resultó una escritura divertida. Enormemente divertida, tomando en cuenta que mi condición no lo es.

Dolor de pronto se irguió y exigió un papel protagónico. Quería el papel protagónico, pero no, la silla de ruedas, el bastón y el hospital de Nutrición merecieron, sin pedirlo, igual categoría.

Avancé a medida que avanzaron los tratamientos, las terapias y los efectos de los medicamentos. El dolor no está controlado, como era de suponerse, pero ya está escrito.

Como puede verse, Puga advierte que la escritura de su diario resultó sanadora. Esto podría deberse, en parte, a que elude vivenciar y reconstruir al dolor a partir de un canto plañidero; es más, las entradas del diario están salpicadas por momentos de humor, lo que le confiere la posibilidad de divertirse y sentirse esperanzada. Puga se revela confiada en el mañana; por eso, aunque teme a la convalecencia, tiene fe en que una operación en la columna le permitirá volver a caminar. Esta promesa de mejora es un bálsamo para alentar su recuperación y la de los demás enfermos que hallarían un sentido positivo en sus palabras.

En *Diario del dolor* no dice para sí como en los más de trescientos cuadernos que escribió en el ámbito privado⁵ —recordemos que una de las características del diario convencional es que su fin comunicativo es enteramente particular. Pensando en que escribía para otros, Puga (2004) considera a los potenciales receptores y presenta a Dolor como uno de nosotros. Resignificándolo, lo despoja del aura sobria a partir de la cual suele concebirse. Sin jerarquías de por medio, se da el lujo de acercarlo al paciente, quien inclusive halla en el diario motivos para ponerse de tú a tú con Dolor, igual que lo hace Puga cuando está enojada: “Tienes una especie de crueldad inconsciente, sí, Dolorcito de mierda. A veces parece que quieres demostrar que eres más fuerte que yo. De una vez te digo que sí, que tú ganas. Que eres el superchingón de las 7:30” (p. 87). En este afán de desacralizarlo, no nada más hace esa clase de comentarios irónicos; además, lo ridiculiza cuando lo encasilla como un burócrata cualquiera que cumple a regañadientes con su trabajo de oficina. Ahora bien, esta intención retórica de usar un lenguaje franco para dar forma a un personaje mundano y asequible no sólo es útil para conectar con sus receptores; a través de Dolor, Puga reconecta consigo misma y, claro, con su trabajo. Esto sucede cuando entiende que ha dejado de observar a la escritura, su más fiel compañera; ahora es aquélla quien, curioseando en su vida, la observa a ella como una enferma y husmea en sus dolencias:

—Bueno, pues, ¿qué? —pregunté exasperada.

—Nada, calma, calma. Estoy buscando un ángulo por dónde tomarte, por dónde decirte, que no sea el común y corriente. [...]. Quédate quieta un momento.

—No estoy acostumbrada a que me vean, sino a ver.

—No estás acostumbrada a nada de lo que te está pasando, qué más da. ¿No quieres saber quién eres en esta nueva situación? Pien-

⁵ De hecho, se tiene registro de 327 cuadernos fechados entre 1972 y 2004. Estos diarios, junto con otros manuscritos y cartas pueden consultarse en el archivo María Luisa Puga Papers de la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin.

sa en los meses y meses y meses en que Dolor no estaba porque no tenía nombre ni le habías dado espacio para que existiera (p. 32).

El cambio de perspectiva —de ver pasa a ser vista— impulsa una renovación en su labor, tanto en la forma como en el fondo. En lo tocante al fondo, Puga hace de su padecimiento el más grande material escritural de sus últimos años, pero al cierre del diario atiza una suerte de despedida de aquel paradójico aliento. Cuando adelanta que el dolor será obsoleto en sus futuros renglones, le anuncia que tras la cirugía de columna ya no tendrá cabida entre sus páginas. Dicha voltereta, sin embargo, no quiere decir que Puga ignore la importancia que tuvo Dolor: en estricto sentido, acepta que de no ser por él actualizar su escritura habría sido difícil.

Sin su querido amigo —así se refiere a Dolor—, no tendría el mismo grado de conciencia sobre la situación por la que atraviesa. Esta opinión la comparte Leticia García (2016) cuando, a propósito del diario, enfatiza: “La enfermedad pone a la escritora frente a un antes y un después de la escritura, un antes del cuerpo erguido/ un después del cuerpo deformado, discapacitado” (p. 186). Ante esta nueva experiencia, Puga va más allá de los límites físicos impuestos por la artritis y decide enunciar su punzante experiencia, para reencontrarse con la escritora empedernida que había sido antes de ser atravesada por Dolor. Desfigurada como llegó a sentirse, debió aprender a reconfigurarse y hacer de la escritura el hilo para cerrar las costuras que le dejó en el cuerpo el proceso patológico; sólo entonces, a golpe del diálogo con el Dolor, supo cómo reconocerse otra vez:

[Dolor] te quiero resolver en buena lid. Ni ganarte ni que me ganes. Respetar las respectivas naturalezas. No me he burlado de ti, cómo crees. Me he reído, creía que contigo. Soy artrítica y no me queda más remedio. Tú eres dolor, Dolor, no puedes ser otra cosa. Aprendamos pues. Tú también me puedes describir. El grado en que me volví un garabato feo... Órale, Dolor, ¿amigos? (p. 47)

Con aquella renovada conciencia de sí, comprende que el formato y los temas para escribir podrían cambiar, no así su compromiso

con la pluma. Es más, anuncia en su *Diario del dolor* que ya asimilaba los cambios en la práctica de su oficio y, de hecho, estaba aprendiendo a apreciarlos:

Me he dado cuenta que últimamente hago lo que hago en cámara lenta y me gusta mucho. Cada uno de los movimientos se vuelve importante así [...]. A mí siempre me ha gustado escribir a mano y ver cómo voy llenando los renglones al mismo tiempo que cuento lo que quiero contar, pero ahora que lo hago en cámara lenta me fijo que el trazo de la t es sumamente placentero (pp. 85-86).

En otra clave de su reposicionamiento escritural, Puga cuenta cómo ha debido disminuir los tiempos de escritura a mano —debido a las molestias tácitas— para empezar a trabajar en la computadora otro tipo de relatos, en donde, después de años, Dolor ya no sería el gran protagonista. Había llegado la hora de un replanteamiento, noción útil para confirmar que el padecimiento es el mayor generador de su reflexividad final y desde él partiría toda narratividad venidera, aunque fuera para negarlo. Al final del texto, Puga ya proyectaba que su pluma tomaría otros caminos sin el padecimiento físico condicionando su ser y su quehacer, senda finalmente vedada por su prematura muerte a causa de un cáncer linfático diagnosticado de manera tardía.

En cuanto a la forma, Puga decide enmarcar al dolor en un registro bien conocido. En más de dos décadas de trabajo, escribió dos tipos de diarios: por un lado, los interminables cuadernos que escribía para ella, y en los que hacía la relación de hechos cotidianos desde el apego a la factualidad; por el otro, los diarios ficcionalizados, que decantaban en parte en sus novelas —*Pánico o peligro* (1983), *Antonia* (1989) o *Inventar ciudades* (1997). Sin embargo, en su último libro no dará más peso a la diferencia entre ficción y no ficción. Su *Diario del dolor* será una ventana a la recreación, porque frente a la honda cisura que significó su enfermedad entendió que la realidad, por sí sola, no alcanzaba para exponer el tamaño del padecimiento; por lo tanto, su diario no habría de demarcarse de forma exclusiva por límites factuales. Con la artritis rompiéndolo todo, la realidad

traslapó con la prosopopeya de Dolor; por ende, la eterna diarista se permitió figurar al padecimiento y llevarlo al primer plano de su texto autobiográfico, para convivir con una personificación.

Pasar a Dolor por el tamiz del lenguaje es un bálsamo personal, que le da alivio no nada más porque escribiendo se preocupa menos por sentirse mal, sino porque en su larga convalecencia se niega a la postración y toma impulso por medio de la palabra autorreflexiva. Con ánimo para seguir creando, la terapia de la escritura del dolor contribuye al alivio, como ella misma (2004) declara: “Te traigo en la mano, en el antebrazo, en el hombro, pero ya no en el alma” (p. 88). Y más adelante, Puga ataja que el dolor sería signo de curación, mas no de enfermedad.

Toda vez que dejó de ignorarlo o de discutir con él, Dolor salió del foco de sus días y Puga desplazó la luz hacia *su* quehacer; no en balde en la entrada número 96 le recuerda que no debe ser narcisista. Ya habían hablado de hacerlo a él protagonista de sus renglones, pero eso debería cambiar al ritmo de la prometida recuperación, cuando éste se fuera rezagando y la escritura se redirigiera a ella. A través del *Diario del dolor* diario, Puga permite ver que su conciencia escritural se revitaliza, probablemente la terapia más fructífera para quien pasó su vida liada con la palabra.

CONCLUSIONES

Derogando la supuesta infabilidad en la que puede llegar a pensarse que “El cuerpo doliente se cierra a la representación lingüística” (Bruckner, 2008, p. 65), en este diario el dolor no es mero tema, es un coprotagonista, a quien Puga muestra como alguien de carne y hueso. Y pese a que muchas veces en el ámbito social se prefiere obliterar al enfermo y a su dolor, porque esta situación incomoda a las personas sanas a su alrededor, Puga decide no quedarse callada.

En su introducción a la reedición del diario en 2021, Brenda Navarro resalta la importancia de esa voz contundente: “Puga nos ofrece un diario personalísimo en el que pone de manifiesto su miedo al dolor pero [también] su ímpetu por enfrentarlo, de mirarlo a los ojos, de narrarlo, de nombrarlo y de confrontarlo” (p. 8). La valía se acentúa si pensamos que hoy el presupuesto sociológico

conlleva enmascarar todo aquello que perturbe el orden individual y colectivo, siendo la manifestación pública del dolor uno de los aspectos más nocivos e infamantes para una sociedad que confía en el individuo joven, sano, feliz y vital, al tiempo que desconfía de su antítesis. Incluso en tiempos de postpandemia, donde la enfermedad sigue siendo tema de todos los días, la vertiente social se afana en tratar de evadir la aflicción y propone caminos para restarle importancia a los padecimientos. Este constante esquivar el dolor demuestra que lo hecho por Puga es de un especial mérito y una indudable valentía. Dispuesta a poner el dedo en la llaga, deja en claro que es necesario hablar de y con el dolor para hacernos de una imagen más clara de él, para ponerlo frente a nosotros y comprender que no es ningún endriago al que debe combatirse con fuego y lanzas. El dolor es una presencia ineludible en la vida de todos; está a nuestro lado y tal vez si nos permitimos escucharlo, igual que lo hizo ella en 2004, lo azucemos menos. Quizá con esa estrategia de por medio el proceso sea un poco menos duro para las y los enfermos.

De acuerdo con lo sostenido en la presente lectura, María Luisa Puga elige hablar de sí exponiéndose con nombre y apellido en un texto autobiográfico que le planta cara al dolor. Entonces puede decirle puntualmente que, aunque no se va de su vida, de su escritura sí se marchará, porque ella como escritora ya terminó con él. Capaz de configurar un diario matizado con la creación de un personaje inadmisibles en la realidad convencional, pero perfectamente válido en la realidad de la autora, Puga crea una de las narrativas autopatográficas más singulares de la literatura hispanoamericana contemporánea. Su diario presenta un hilo conductor —el dolor— conocido por todos y se vale de un formato que privilegia la fragmentación y la brevedad. Y es que cuando extenderse en el malestar no tiene lugar, la brevedad se torna una salida para verbalizarlo. Pero más allá de eso, la cortedad nos remite a la impresión de fragmentación que suele experimentar el enfermo al sentir que se descompone lo que estaba bien o se sentía íntegro. Por ejemplo, sufrir de una enfermedad autoinmune como la artritis puede hacer que el organismo deje de verse como una unidad para concebirlo

como una fallida juntura de células que se atacan unas a otras. Por eso, Dolor se le muestra por sorpresa, ya en el cuello o las manos, ya en las rodillas. Las entradas fragmentadas del diario terminan emulando la desconfiguración corporal, pues el paciente debe localizar sus síntomas en puntos específicos –los músculos, los huesos, las articulaciones–, siente su cuerpo dislocarse –romperse– ante el padecimiento o reconoce apenas ciertos rasgos de sí frente al espejo. En este sentido, no es gratuito que Puga haya elegido la fragmentación del diario para replicar el quebranto de un cuerpo enfermo, el cual, sin embargo, pareciera haberse fortalecido al paso de las entradas, conforme fue sustituyendo su imagen de artrítica para recuperar la única imagen estable que tuvo a lo largo de más de cincuenta años: la de escritora. Así lo ratifica en la descripción que hace de sí en uno de los relatos de *Cuentos, relatos, vuelos* (2009). En esta selección de textos inéditos, publicados de manera póstuma, encontramos “Aquí”, un breve trazo autobiográfico que se devela cercano a las fechas en que escribió el *Diario del dolor*. En él, la narradora dice que, en medio de la operación prometida, la escritura fue una especie de muleta. Por eso, ella (2009) continúa siguiendo a su pluma, cojeando y todo, pero sin soltarla:

Siempre escribiendo en un cuaderno (que me fascinan), con una pluma fuente (que me encanta), con tinta sepia (que es insustituible). Escribiendo, sí, lo que fue, lo que será, lo que quería y no, lo que podría y no. Años caminando por renglones derechos, a veces en blanco, a veces cuadriculados, pero todos van, van, van para llegar al extremo derecho de la hoja y con una grácil voltereta, como de nadadores olímpicos, para seguir yendo (p. 145).

Con relación a este apunte, en donde se destaca su concepción de la escritura como un proceso, Puga subraya en el diario (2004) –no exenta de astucia narrativa– que mientras transitaba por los pasillos del hospital de Nutrición se dio cuenta de que no había ningún letrero de “Llegada”, sino que había “sólo una flecha que dice sorprendentemente SEGUIR YENDO” (p. 39). Ese “seguir yendo” sería el único instructivo que Puga obedecería. Por eso, su tinta continuaría corriendo, al menos de manera figurada. En consecuencia,

a más de 20 años de su partida los lectores todavía encuentran eco en su diario. Por esta clase de signos de vitalidad contenidos en su obra, al final de su último texto reconocemos a una escritora que recobró su fuerza y restituyó su pluma para erguirse a través del lenguaje. De ahí que resulte tan notable que en su *Diario del dolor* Puga haya sido capaz de pasar la página de la enfermedad para reescribirse y darle la vuelta a la muerte.

Desde sus propios acentos, María Luisa Puga escribió para tratar de entender el dolor, ya fuera provocado por la pérdida de su madre, la injusticia social, el desarraigo, el desamor, el paso de los años o, en última instancia, una enfermedad degenerativa. Esta aduana resultaría ser la definitiva para la autora. Sin embargo, como hemos visto, fue un último nudo que desenredó como ella sabía hacerlo: escribiéndolo para darle sentido. ➤➤

REFERENCIAS

- BOONE, L. J. (2022). *Cámaras secretas. Sobre la enfermedad, el dolor y el cuerpo en la literatura*. México: Siruela.
- BRUCKNER, P. (2008). *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz*. México: Tusquets/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CONTRERAS RÍOS, I. (2017). *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX*. [Tesis de Doctorado]. Los Angeles: Universidad de California en Los Ángeles. Véase <https://escholarship.org/uc/item/3np6s59f>
- COORDINADORA NACIONAL DE ARTRITIS. (2024). ¿Qué es la artritis reumatoide? Véase <http://www.conartritis.org/todo-sobre-artritis/que-es-la-ar/que-es-la-artritis-reumatoide/>
- CORTÉS, B. (1997). Experiencia de enfermedad y narración: el malentendido de la cura. *Nueva Antropología*, XVI(53), 88-115. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://www.redalyc.org/pdf/159/15905305.pdf>
- COUSER, T. (1997). *Recovering Bodies: Disability and Life Writing*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- GARCÍA ARGÜELLES, E. L. (2016). Las palabras de antes: la memoria y la enfermedad (entre *Antonia* y yo). En E. L. García Argüelles (Coord.), *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (pp. 17-40). Zacatecas: Universidad de Zacatecas.
- KOVADLOFF, S. (2013). *El enigma del sufrimiento*. Buenos Aires: Emecé.
- MONTAÑO, E., PALAPA, F. & JIMÉNEZ, A. (2004, 26 diciembre). Murió María Luisa Puga a los 60 años; escribir su máxima pasión. *La Jornada*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase www.jornada.unam.mx/2004/12/26/02an-1cul.php
- LÓPEZ, I. (2006). (Re)composición del cuerpo/texto en *Diario del dolor*. *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, 44, 233-253. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1025>
- PFEIFFER, E. (2019). El cuerpo enfermo y monstruoso en la obra de Elena Poniatowska, María Luisa Puga y Ali Kozameh. En A. López Labourdette, C. Gronemann & C. Sieber (Eds.), *Cuerpos extra/ordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España* (pp. 269-288). Barcelona: Red ediciones.
- PUGA, M. L. (1990). *De cuerpo entero*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Corunda.
- PUGA, M. L. (2004). *Diario del dolor*. México: Alfaguara/Universidad del Claustro de Sor Juana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- PUGA, M. L. (2009). “Aquí”. En *Cuentos, relatos, vuelos* (pp. 145-146). Michoacán: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- PUGA, M. L. (2021). *Diario del dolor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- WOOLF, V. (1967). *On Being Ill. Collected Essays*. London: Hogarth Press.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 129-150.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.231>

“La enfermedad es el espíritu”: Juan García Ponce ante la discapacidad

“Illness Is the Spirit”: Juan García Ponce and Disability

Miguel Domínguez Rohan
The College of William & Mary,
Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0004-2040-8211
mdominguezr@wm.edu

Recibido: 29 de mayo de 2025
Dictaminado: 25 de junio de 2025
Aceptado: 11 de julio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

“La enfermedad es el espíritu”: Juan García Ponce ante la discapacidad

“Illness Is the Spirit”: Juan García Ponce and Disability

Miguel Domínguez Rohan

RESUMEN

Este ensayo analiza la relación de Juan García Ponce con la discapacidad a raíz de los primeros síntomas y diagnósticos de la esclerosis múltiple en la década de 1960. Se estudia su distanciamiento de la medicalización de esta experiencia mediante ciertos usos metafóricos de la enfermedad, derivados del romanticismo, para crear un espacio discursivo desde el cual ejecutar su práctica literaria en la segunda mitad de su vida. A través de un análisis de correspondencia literaria, diarios inéditos, entrevistas y ensayos, se reconstruye este proceso de negociación por parte del autor mexicano que hasta ahora no ha sido considerado por la crítica.

Palabras clave: García Ponce; discapacidad; surrealismo; romanticismo.

ABSTRACT

This essay analyzes Juan García Ponce's relationship with disability following the onset and diagnosis of multiple sclerosis in the 1960s. It examines his distancing from the medicalization of this experience through certain metaphorical uses of illness derived from Romanticism, to create a discursive space from which to carry out his literary practice during the second half of his life. Through an analysis of literary correspondence, unpublished diaries, interviews, and essays, this process of negotiation by the Mexican author is reconstructed —one that critics have not yet considered.

Keywords: García Ponce; Disability; Surrealism; Romanticism.

A mediados de abril de 1968, tres meses antes de la aparición del movimiento estudiantil en México, Octavio Paz le respondía una carta a García Ponce, desde París, en la que continuaba una conversación sobre la relación entre la obra de Maurice Blanchot y Georges Bataille. El tono general de la carta es la de un mentor que encuentra en las reflexiones de su pupilo la resonancia de sus propias ideas: “Sí, tienes razón en decir que Bataille y Blanchot son ellos mismos su Bergson y su Proust. [...]. Me explico: en Proust (y aún más en Joyce) la crítica se funde a la obra, es parte de la poesía; en Blanchot e incluso en Bataille, la poesía se somete a la crítica” (*Juan García Ponce Papers*, 1968).¹ Líneas más adelante, sin embargo, Paz interrumpe la comunicación y, en un párrafo aparte, pasa a referirse directamente a un asunto personal que por aquellas fechas parecía preocuparle a García Ponce: “Siento muchísimo lo que me cuentas sobre tu salud. Me asusta un poco (quiero decir: me parece admirable y escalofriante) tu aceptación de la enfermedad. Es una zona que me horroriza y me fascina. Como la de la locura —como la de la ateología” (JGPP, 1968, 18 de abril). La cuidadosa elección de palabras por parte de Paz refleja una reacción particular ante la enfermedad, que se articula desde una distancia segura mediante la intervención retórica de la analogía que la encadena con la locura y hasta la “ateología”, haciéndolas equivalentes y evitando cualquier referencia corporal a la enfermedad. En este ensayo, se analiza la relación de García Ponce con la enfermedad y la discapacidad entre principios de la década de 1960, cuando comenzó a experimentar los primeros síntomas de la esclerosis múltiple, y mediados de 1970, en un intento por alejarse de la medicalización de su experiencia para crear un espacio discursivo metafórico de raíz romántica, en el que el escritor mexicano se sentirá más cómodo y desde donde redefinirá su trabajo literario en la segunda mitad de su vida.

En *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Susan Sontag (1978) explica la manera en que los usos metafóricos de enfermedades canónicas como el cáncer y la tuberculosis dificultan el

¹ Véase Box 26, Folder 1. A partir de ahora, citaremos *Juan García Ponce Papers* como JGPP.

proceso de la enfermedad a nivel personal y social: “My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness –and the healthiest way of being ill– is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking” (p. 3).² Como se demostrará en este ensayo, García Ponce se enfrentó a los efectos de la esclerosis múltiple antes y después de la constatación de su diagnóstico mediante la metáfora “la enfermedad es el espíritu”, la cual expandía y hasta evitaba reducciones médicas o corporales sobre su experiencia. En sus diarios inéditos y registros médicos –documentos hasta ahora no conocidos por el público–, además de ensayos y entrevistas, se puede notar este proceso de negociación con la enfermedad y la discapacidad, así como sus resonancias metafóricas para consolidar una disciplina de coexistencia y continuar su práctica literaria.

En la primera y segunda parte de este trabajo, se analizan los encuentros de García Ponce con los usos metafóricos de la enfermedad antes y después de 1968, respectivamente. Antes de este año, y desde 1963, cuando se manifestaron los primeros síntomas de la esclerosis múltiple, García Ponce vinculaba la enfermedad a una intensificación de los sentidos, que en última instancia exacerbaban la creatividad artística. Siguiendo algunas ideas del psicoanálisis y el surrealismo de Max Ernst, García Ponce colocará a la enfermedad en un espacio de discusión artística, estableciendo una relación crítica entre el arte y la experiencia traumática, de una manera que no se explorará en la academia norteamericana hasta la década de 1980. Estas primeras reflexiones sobre la enfermedad adquirirán otro carácter a principios de 1968, cuando García Ponce use su diario para disertar sobre los usos metafóricos de la enfermedad y cuestione las metáforas de la enfermedad provenientes del romanticismo. Pocos años más tarde, en una entrevista para la revista *Mundo Médico*, en 1973, la metáfora de la enfermedad volverá a

² “Mi punto es que la enfermedad no es una metáfora, y que la manera más fidedigna de considerar la enfermedad –y la manera más sana de estar enfermo– es aquella lo más purificada y resistente posible al pensamiento metafórico”. (Las traducciones de citas al español son del autor).

aparecer, aunque por última vez, al mismo tiempo que la discapacidad tenía un efecto directo en su trabajo literario. Precisamente, a partir de este momento la escritura de García Ponce pasará de ser un proceso individual a colectivo, asistido, primero, por Michèle Alban, y, a partir de la década de 1980, por una serie de diferentes asistentes, hasta su muerte en 2003.

A pesar de la declaración metafórica de la enfermedad por parte de García Ponce durante estos años, su archivo en la Universidad de Princeton constata la importancia que el aspecto médico de la enfermedad y la discapacidad tuvo en su trayectoria artística y personal; y es muy probable, por la manera en que sus registros médicos están organizados, que haya sido su intención no desecharlos, para que arrojaran luz sobre este aspecto poco conocido de su vida.³ Por lo tanto, es a partir de esta conjunción de registros médicos, diarios inéditos, correspondencia, entrevistas y obra publicada que se puede notar la importancia de la enfermedad y la discapacidad en la configuración de una visión metafórica y personal por parte de García Ponce, y que hasta ahora no ha sido analizada críticamente.

“Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick” (p. 3),⁴ advierte Sontag (1978) al comienzo de *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, utilizando, irónicamente, una metáfora para describir la experiencia de exclusión que conlleva la enfermedad. El problema, entonces, no son las metáforas de la enfermedad en un puro sentido retórico, sino las “fantasías sentimentales” (p. 3) asociadas a la separación entre el mundo de la salud y el de los enfermos. Sontag se

³ La carpeta de “Medical Records” en el archivo de García Ponce está compuesta por distintos documentos: desde los diagnósticos propiamente dichos de esclerosis múltiple, de 1968 y 1971-1972, en la Ciudad de México y Madrid, respectivamente, pasando por valoraciones médicas posteriores, de 1979, en Nueva York, y de 1980, en California, hasta los registros de las últimas visitas médicas de García Ponce en el hospital y su domicilio, a partir de 1999. También está compuesto por las tarjetas médicas con la programación de sus citas médicas, recetas de medicamentos y oxígeno, para terminar con la copia de su certificado de defunción y un original de su acta de defunción (*JGPP*, 1968-2003). Véase Medical Records, Box 28, Folder 2.

⁴ “Todo aquel que nace tiene doble ciudadanía, en el reino de los sanos y en el reino de los enfermos”.

enfoca en las que considera las enfermedades más canónicas de Occidente, la tuberculosis y el cáncer, para describir las ideas que se han asociado a ellas a partir de la incomprensión de sus efectos en el cuerpo.⁵ El objetivo de Sontag es demostrar que mediante los usos metafóricos de la enfermedad se produce un lenguaje y unas prácticas discursivas específicas, que desplazan la atención de la enfermedad a sus usos metafóricos, alienando la posibilidad de comunicación de los enfermos y creando un sistema que los responsabiliza de sus males: “Such preposterous and dangerous views manage to put the onus of the disease on the patient and not only weaken the patient’s ability to understand the range of plausible medical treatment but also, implicitly, direct the patient away from such treatment” (p. 47).⁶ Para Sontag, las metáforas sobre el cáncer son “the most radical of disease metaphors” (p. 86),⁷ por estar asociada esta enfermedad a una forma de fatalidad inevitable y por la responsabilidad que se le adjudica al enfermo, dotándolo de atributos morales negativos. Las metáforas de la enfermedad, sobre todo en la época contemporánea, sigue Sontag, no sólo afectan la vida de los pacientes, sino también justifican comportamientos abusivos. Para poner un ejemplo, Sontag recuerda cuando Norman Mailer, después de apuñalar a su esposa, Adele Morales, confesó que, de no haber reaccionado de tal manera, habría tenido cáncer y muerto en unos pocos años (p. 22).⁸ La solución que

⁵ “Throughout most of their history, the metaphoric uses of TB and cancer crisscross and overlap” (p. 9), (“A lo largo de gran parte de su historia, los usos metafóricos de la tuberculosis y el cáncer se entrecruzan y se superponen”), escribe Sontag (1978). Asimismo, la autora estadounidense explica más adelante que hasta antes de 1882, cuando se descubrió que la tuberculosis era una infección de origen bacteriana, el cáncer no se distinguía de aquella (p. 11).

⁶ “Tales opiniones absurdas y peligrosas logran poner la responsabilidad de la enfermedad sobre el paciente y no solo debilitan su capacidad para comprender el abanico de tratamientos médicos plausibles, sino que también, de manera implícita, lo apartan de dicho tratamiento”.

⁷ “la más radical de las metáforas de la enfermedad”.

⁸ Curiosamente, Morales, pintora y escritora, de ascendencia peruana, quienafortunadamente sobrevivió a este ataque, es la única persona de origen latino que aparece en el libro de Sontag.

plantea Sontag tiene que ver con hablar del cáncer –y otras enfermedades– con la verdad de su impacto en la vida de una persona: “to rectify the conception of the disease, to de-mysticize it” (p. 7).⁹ Quizá la metáfora de la enfermedad más persistente que puede notarse en torno a la vida y obra de García Ponce sea la del silencio, como ya se notaba en la carta de Paz, citada al principio. La enfermedad, dentro de esta metáfora de lo inefable, aparece como ese oneroso reino inalcanzable y privado que es propiedad absoluta de quien la padece. Ante la incapacidad de reconocer la complejidad de una vida en su relación con la enfermedad y la discapacidad, esta metáfora de la enfermedad ha conseguido canonizar la perspectiva de que García Ponce escribió *a pesar* de la esclerosis múltiple, simplificando el proceso dialéctico de negociación y coexistencia con la enfermedad y discapacidad que puede observarse en sus diarios inéditos, documentos personales y obra publicada.

Antes de pasar a revisar estos encuentros de García Ponce con las metáforas de la enfermedad, es necesario notar que Sontag y aquél nunca coincidieron en persona, aunque aparecieron juntos en las páginas de la *Revista de la Universidad de México*, en noviembre de 1977: Sontag con un ensayo sobre Sade y Bataille, mientras que García Ponce contribuyó con una traducción de un fragmento de *Roberte, ce soir* de Klossowski.¹⁰ A pesar de esta distancia, ambos tuvieron experiencias cercanas con la enfermedad y dedicaron una parte importante de su vida y obra literaria a revelar el secreto de los efectos de la enfermedad en el cuerpo.

Entre 1963 y 1968, García Ponce comenzó a experimentar los síntomas de una enfermedad para la cual aún no existía un consenso médico en cuanto a su diagnóstico ni una práctica terapéutica regulada.¹¹ Mientras iban apareciendo los primeros y confusos

⁹ “rectificar la concepción de la enfermedad, desmitificarla”.

¹⁰ Bruce-Novoa (2005) describe la relación de García Ponce con Sontag a partir del concepto de “erotics in art” (p. 3).

¹¹ La primera sistematización de criterios para el diagnóstico de la esclerosis múltiple ocurrió apenas en 1965 (Murray, 2005, p. 543), dos años antes de que García Ponce consiguiera un diagnóstico propio. La relación de la esclerosis múltiple con la vida de García Ponce coincide además con el momento en que la enfermedad comienza a ser

síntomas, el escritor mexicano desarrolló una conciencia sobre la enfermedad y la discapacidad a partir de una metáfora de origen romántico, en la vía del poeta alemán Novalis, expresada en la frase “la enfermedad es el espíritu”. La primera expresión de esta metáfora por parte de García Ponce, aunque aún no relacionada directamente con su experiencia, como ocurrirá años más tarde, aparece en un artículo publicado a principios de 1963 en la *Revista de la Universidad de México*, y titulado “Arte y psicoanálisis”. Para entonces, García Ponce había tendido una marcada proximidad con el surrealismo y la vanguardia, sobre todo después de haber pasado una temporada en Nueva York, en 1960, con una beca de la Rockefeller Foundation. En este artículo, García Ponce expresa una idea de la enfermedad asociada a las metáforas del romanticismo, pero también concerniente a la relación entre surrealismo y psicoanálisis. Al final, parece que García Ponce prefiere el estado romántico, intensificado mediante una trascendencia metafísica, antes que el de la vanguardia y la introspección de tipo psicoanalítico.¹² Debido a la relevancia de estas ideas, y que no han sido plenamente discutidas hasta ahora, vale la pena detenerse en ellas.

García Ponce (1963) discute en “Arte y psicoanálisis”, en general, distintas relaciones y aplicaciones del psicoanálisis en el arte. Más que encontrar en él una función terapéutica, el psicoanálisis habría ampliado la epistemología del arte con sus descripciones de los procesos creativos y su relación con el inconsciente y las experiencias traumáticas. Más aún: los descubrimientos del psicoanálisis podrían dotar al artista de ciertos recursos técnicos para una representación mucho más intensa de las emociones y los procesos inconscientes. Para explicar este procedimiento y al mismo tiempo plantear una manera para “resolver los problemas de crítica de arte con respecto a la autenticidad de algunas obras de los artistas surrealistas” (p. 60), García Ponce opone la obra de Max Ernst a la de Salvador Dalí.

estudiada en México, a principios de la década de 1970 (De la Maza, García, Bernal & Fuentes, 2000).

¹² Este número de la revista está dedicado al psicoanálisis, cuando García Ponce formaba parte del consejo de redacción de la revista.

Este último representa para García Ponce una superficial y retórica aplicación del psicoanálisis en el arte bajo el principio de equilibrio estético, lo cual es una muestra de la “falta de sinceridad” a la que puede llevar la “transcripción directa de las cargas emocionales” (p. 63). Las pinturas del artista catalán, por lo tanto, “plagadas de sugestivos y agradables símbolos eróticos, en un ambiente supuestamente onírico” (p. 63), son el producto de una metodología engañosa sobre los estados inconscientes, debido a su literalidad y atención en la técnica.¹³ Ernst, por el contrario, representa un uso distinto del psicoanálisis, vinculándose antes, que nada, con el romanticismo alemán más que con la vanguardia francesa, específicamente con Caspar David Friedrich y la representación del “mundo interior”. Para García Ponce, por lo tanto, Max Ernst es un temprano y perfecto ejemplo del potencial del psicoanálisis para fomentar la creatividad, ya que en un reciente texto autobiográfico empleaba “terminología psicoanalista y muestra la importancia de los descubrimientos psicoanalíticos en su formación como artista” (p. 61).¹⁴ García Ponce, entonces, evoca un episodio en este relato en el que el pequeño Max Ernst, hablando en tercera persona de sí mismo, establece una misteriosa correlación entre la muerte de “uno de sus más íntimos amigos, un inteligente y cariñoso papagayo” (p. 61),

¹³ De acuerdo con los experimentos de E. Cunningham Dax, explicados en *Experimental Studies in Psychiatric Art* (1953), comenta García Ponce (1963), tanto los niños como los enfermos mentales, cuando tienen la oportunidad de crear arte, enfatizan los detalles más sórdidos en un tono general de fealdad (p. 63).

¹⁴ Este texto, *An informal life of M. E. (as told by himself to a young writer) –Una vida informal de Max Ernst (como fue contada por él mismo a un joven amigo)*–, firmado por Max Ernst en Nueva York, en enero de 1961, apareció al principio del catálogo de su primera gran retrospectiva en EEUU –la exhibición se presentó en Nueva York y Chicago–, ocurrida en la primera mitad de 1961. García Ponce, por entonces en Nueva York, con una beca Rockefeller –por la que Paz lo felicitará en una carta enviada desde París, en febrero de 1960–, asistió a esta exhibición, como lo corroboran las notas en uno de sus cuadernos, con referencias a Breton, Ernst y el “azar objetivo”, y su descripción de la pintura de Ernst “Mundus est fabula” (1959): “Ciudades perdidas, jardines vivos. El sol y la luna contra todo el mundo. Un círculo vivo, un círculo en reflejo. Detrás aparecen los rostros vivos del deseo” (JGPP, 1968). Véase Miscellaneous notes, undated. Box 1, Folder 10.

y el nacimiento de su hermana, ocurrida el mismo día.¹⁵ “Algunas de las obras más importantes y significativas de Ernst aparecen así, explicadas por él mismo, como resultado de un shock traumático” (p. 62). Mediante esta explicación psicoanalítica de una de las figuras más recurrente en la obra de Ernst, el Pájaro Superior, Loplop, a partir de sus propios textos, García Ponce advierte que Ernst no ha escogido el camino de la sublimación, sino la representación directa de su angustia, utilizando conceptos psicoanalíticos para construir su propio “lenguaje simbólico” (pp. 61-62). Es importante notar la manera en que García Ponce establece, en este artículo, una estrecha relación entre la experiencia traumática y el psicoanálisis, vía surrealismo, como uno de los más importantes aportes del arte de vanguardia, específicamente en la obra de Max Ernst, sobre el que volverá a escribir en los siguientes años. En “Max Ernst y la mirada interior”, incluido en *Cruce de caminos* (1965), García Ponce reanuda su interés en “los fenómenos de la mente”. Vuelve a recalcar la relación de Ernst con el romanticismo alemán y su papel en la fundación del dadaísmo.¹⁶ Aun así, reconoce que “Desde entonces siempre se le ha considerado surrealista y evidentemente es el más completo representante de este movimiento en el terreno plástico” (p. 65).

A principios de los sesenta, García Ponce podía mirar al surrealismo, en una perspectiva historiográfica, como uno de los movimientos de vanguardia por antonomasia que había provocado una intensa defensa de la expresión por encima de la forma y, más aún, que identificaba la forma con un modelo interior. Al establecer una genealogía de esta praxis artística, García Ponce (1963) incluso alude de nuevo a una evolución desde la conciencia romántica y su paso por la vanguardia con el surrealismo, así como sus relaciones con el psicoanálisis, hasta llegar al expresionismo abstracto de Jackson Pollock, la “máxima realización” (p. 63) de este modelo

¹⁵ Este pasaje, referente a 1906, aparece en la página 8 del catálogo mencionado en la nota anterior.

¹⁶ Este texto fue publicado por primera vez en *El Porvenir*, de Nuevo León, en septiembre de 1964.

interior. En “Jackson Pollock de la pintura como obsesión”, incluido también en *Cruce de caminos*, García Ponce (1965) afirma que el trabajo del artista estadounidense es uno de los encuentros más afortunados entre el artista y el mundo: “la unión entre el oficio y la necesidad de expresión provocada por el choque entre el creador y una determinada realidad” (p. 31). Y en el siguiente párrafo, afirma que Pollock “llegó a un sistema que en cierta forma recuerda algunos de los métodos surrealistas”, citando un fragmento de un ensayo del propio artista, escrito en el invierno de 1947 (p. 31).¹⁷

Como se puede ver, después de la aventura de *S.Nob* García Ponce estaba preocupado por una reflexión teórica e historiográfica sobre la relación entre el arte y la vida a través del romanticismo, en la línea de *El arco y lira* de Octavio Paz y en relación directa, y contemporánea, con el surrealismo, es decir, García Ponce no consideraba, como muchos de los críticos de la época, que el surrealismo había muerto, sino que se había integrado directamente en la genealogía del arte contemporáneo mediante su relación con el psicoanálisis. Esta línea de pensamiento, que lo llevó a considerar la obra de Pollock dentro de una especie de “inconsciente óptico”, como el triunfo de un modelo interior y abstracto, en lugar de un despliegue puramente óptico de la forma, desarrollaría una idea que no aparecería en la academia estadounidense hasta finales de los años 80, con el grupo alrededor de la revista *October*.¹⁸

En el repertorio de referencias en este artículo de García Ponce (1965), puede notarse una intensa proximidad con la vanguardia y una tarea crítica por distinguir al arte contemporáneo desde la perspectiva del modelo interior, entre la que se puede ver su asertiva defensa de la independencia creativa: “La libertad es una cosa

¹⁷ Este texto fue publicado el 24 de agosto de 1962, en *La Cultura en México*, con el título “Jackson Pollock o la necesidad de la pintura”.

¹⁸ Concretamente, estas ideas sobre el “modelo interior” y la relación de Pollock con el surrealismo se pueden encontrar en *The optical unconscious* (1993), de Rosalind Krauss, y su intento de trazar una “counterhistory” (p. 21) del arte en contra de la pura “opticalidad” de Clement Greenberg, quien fuera uno de los primeros admiradores del trabajo de Pollock y quien también empezaría a publicar al respecto a principios de los 60.

interior y cuando se tiene nadie puede quitarla” (JGPP, 1968),¹⁹ le escribía García Ponce a José Emilio Pacheco, para reclamar su independencia con respecto a los conflictos políticos de México, desde Nueva York, en 1960, donde observaría la exposición de Max Ernst en el MOMA. Al final del artículo, aparece una intensa relación con el romanticismo de García Ponce, a través de la metáfora de la enfermedad, mencionada más arriba. Al volver a afirmar la genealogía romántica del artista contemporáneo, cuando se refiere al triunfo de Pollock en el arte mediante el modelo interno, García Ponce hace una referencia a una nota de Thomas Mann con respecto a la diferencia entre el artista clásico y romántico, basándose en la tendencia del segundo para relacionarse con la enfermedad, y afirma: “Quizá sea ir demasiado lejos decir que la enfermedad *es* el espíritu” (p. 63).

Por lo que se puede reconstruir a partir de sus registros médicos, García Ponce comenzó a experimentar los primeros episodios sintomáticos de la esclerosis múltiple en mayo de 1963, poco después de haber publicado este artículo sobre psicoanálisis. Un año después, cuando los síntomas se agravaron, consultó a un médico, quien atribuyó el malestar a una “excitación nerviosa”, por lo que sólo se le recetaron sedantes y reposo. A partir de entonces, la experiencia de la enfermedad debió de ser tan constante como confusa. En 1966, le fue necesario usar un bastón para caminar y en julio de 1968 no pudo caminar más.²⁰ “¿Cuál es el efecto de la enfermedad como herida infringida al cuerpo desde afuera y cuál es su relación con el espíritu? Desde luego, el primer efecto es de sorpresa”, escribía García Ponce en sus Diarios inéditos, disponibles en las Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton, a principios de marzo de 1968, meses antes de constatar su diagnóstico en el Instituto de Neurología.

La metáfora de la enfermedad, como equivalente del espíritu, y proveniente del romanticismo, en la que García Ponce se había

¹⁹ Véase Box 1291, Folder 4.

²⁰ Valoración médica por parte del Dr. José Eduardo San Esteban, en Nueva York, 25 de junio de 1979 (JGPP, 1969). Véase Box 28, Folder 2).

mostrado interesado, por medio de Thomas Mann, en 1963, adquirirá otro significado cinco años después, y en los meses anteriores a la confirmación médica de la enfermedad, como se puede notar en sus diarios:

Ahora la frase Mann-Novalis (en ese orden para ti) “la enfermedad es el espíritu” te persigue continuamente. ¿Cuál es su verdad cuando tienes posibilidad de enfrentarla como algo concreto, directo e inmediato y no solo psicología en vez de fisiología, dado que las dos están relacionadas, como Mann, que es quien te puso en contacto con ella supone? Psicología es patología (Diarios inéditos, 4 de marzo de 1968. JGPP, Box 1, Folder 1).

Invocando el nombre de Novalis, la experiencia empírica de la enfermedad comienza a poner en cuestión las bases románticas de la metáfora de la enfermedad, a través de la cual García Ponce comprendía la actividad artística en la modernidad, forzándolo a actualizar sus ideas sobre la percepción en un espacio literario de autorreflexión e incluso experimentando con los potenciales alcances terapéuticos de su práctica literaria. En última instancia, es en estos apuntes donde puede notarse de manera transparente la relación entre la experiencia de la enfermedad y la configuración de una sensibilidad y racionalidad distintas con respecto al arte por parte de García Ponce en 1968, y cuya finalidad será una relación personal y secular con lo sagrado que justificará, y garantizará, su práctica artística en las décadas posteriores. Esta transformación de perspectiva comienza por notarse —y demostrarse— mediante el cambio en la persona gramatical:

Todo viene de afuera. Nosotros mismos estamos volcados hacia el exterior, tal vez por eso escribes estas notas en segunda persona. Hay que recordar en esta dirección a Pavese ([i]quien escribía su diario en segunda persona!) que siempre sintió o vivió su “mal” su “incapacidad” sexual como un posible castigo o si acaso como accidente exterior, pero que en una forma u otra venía de “afuera” (Diarios inéditos, 4 de marzo de 1968. JGPP, Box 1, Folder 1).

El cambio en la persona gramatical recuerda además al pasaje citado por García Ponce en “Arte y psicoanálisis” (1963), cuando Max Ernst describe en tercera persona la relación traumática entre la muerte de su papagayo y el nacimiento de su hermana como una de las fuentes referenciales de Loplop. Detrás de estas decisiones de tipo estilístico, se puede notar una aproximación a la literatura de forma terapéutica, que remite al mismo tiempo al romanticismo y al arte moderno. En el caso de García Ponce, la aproximación a la raíz romántica de la combinación de enfermedad y literatura se da en primer lugar por medio de Thomas Mann y su encadenamiento con Novalis, lo cual anticipa el carácter sagrado del arte. Dice Paz (1974), en *El arco y la lira*:

Ninguno de estos poetas separó enteramente lo poético de lo religioso y muchas de las conversaciones de los románticos alemanes fueron consecuencia de su concepción poética de la religión tanto como de su concepción religiosa de la poesía. Una y otra vez Novalis afirma que la poesía es algo así como religión en estado silvestre y que la religión no es sino poesía práctica, poesía vivida y hecha acto (p. 167).

Con Novalis, además, García Ponce se acerca una vez más al surrealismo, por coincidencia o azar objetivo. Victoria Clouston (2018) indica que Breton “descubrió” a Novalis con la edición en francés de *Journal intime: suivi des Hymnes à la nuit, et de fragments inédits*, de 1927 (p. 155), la misma que García Ponce seguramente utilizó para familiarizarse con el fragmento que inspiraría la conclusión de su artículo sobre arte y psicoanálisis, en 1963:

“Life is a disease of the spirit, a passionate activity” (Novalis, 2004). Breton, sin embargo se sintió atraído por los poetas del romanticismo y sobre todo por la figura de Novalis —estudioso de la geología y con un pensamiento analógico que proponía una idea novedosa del hombre, “comme microcosme de l’univers [qui] trouve elle

aussi un écho chez Breton dans sa conception de l’analogie entre mondes extérieur et intérieur” (Adamowicz, 2012, p. 743).²¹

Años más tarde, Paz (1974) vería en esta relación de la literatura y lo sagrado una relación continua: “Esa creencia es la verdadera religión de la poesía moderna, del romanticismo al surrealismo, y aparece en todos los poemas, unas veces de manera implícita y otras, las más, explícita” (p. 83). Breton, sin embargo, mostraría siempre distancia ante la inclinación espiritual de Novalis —“poète catholique”, a final de cuentas—, quien proyectaba la mística en la moral (p. 743). Novalis, por lo tanto, es el punto de encuentro de García Ponce con el pensamiento vanguardista que se conecta con el romanticismo, pero también su punto de ruptura, debido a su relación personal con las metáforas de la enfermedad: ““The ideal of perfect health”, Novalis wrote in a fragment from the period 1799-1800, ‘is only scientifically interesting’” (Sontag, 1978, p. 31).²² Novalis, incluso, fue el autor de ciertas metáforas de la enfermedad. Sontag describe la manera en que, con cierto interés científico, Novalis escribe en 1798 una entrada para su enciclopedia del cáncer, que identifica con la gangrena: “full –fledged parasites– they grow, are engendered, engender, have their structure, secrete, eat”, y añade Sontag: “Cancer is a demonic pregnancy”

²¹ “Como microcosmos del universo [que] también encuentra un eco en Breton en su concepción de la analogía entre los mundos exterior e interior”. Anna Balakian, en su libro, *Surrealism: The Road to Absolute* (1959), es la primera en explorar las raíces románticas del surrealismo al poner atención a la relación entre Breton y los poetas alemanes del romanticismo. Este libro es una continuación de *The Literary Origins of Surrealism*, donde ya había comenzado esta investigación con respecto a los poetas románticos franceses. El trabajo de Balakian se desarrolla dentro del marco del estructuralismo de la época; aun así, reconoce que la relación más importante del surrealismo con el arte moderno es que “art as a building process, not as an expression or statement of existence as it is, but as a modification or an addition to it” (p. 46). (“El arte como un proceso de construcción, no como una expresión o declaración de la existencia tal como es, sino como una modificación o un añadido a ella”).

²² ““El ideal de la salud perfecta”, escribió Novalis en un fragmento del periodo 1799-1800, ‘solo tiene interés científico’”.

(pp. 13-14).²³ El mismo año cuando Novalis usara por primera vez este seudónimo para publicar en *Athenaeum* –la revista de los hermanos Schlegel– también utilizaría una metáfora de la enfermedad sobre la Revolución Francesa: “Most observers of the revolution, especially the bright and distinguished, have pronounced it a life-threatening and contagious disease” (Novalis, 1907, fragmento 105).²⁴ Para García Ponce, la analogía entre el mundo exterior y el interior de Novalis, encerrada en aquella frase: “la enfermedad es el espíritu”, se mostraba problemática ante la aparición sorpresiva e inexplicable de los síntomas: “La enfermedad viene de afuera y lo notable es que al hacerse real ha cambiado mi relación en ella que antes solo era teórica –por muchos motivos psicológicos reales que esta relación pudiera tener” (Diarios inéditos. JGPP, Box 1, Folder 1). Al tener una experiencia directa de una enfermedad como la esclerosis múltiple, la metáfora de la enfermedad del romanticismo se le presentaba a García Ponce insuficiente. Aun así, sentía la necesidad de ajustarla para justificar la validez de un espacio sagrado en el cual ubicar su práctica artística. Para acercarse a esta maniobra de García Ponce, es necesario entender que su rechazo de la metáfora de la enfermedad, expresada en los términos filosóficos de la analogía como un conflicto entre el interior y el exterior, tiene su explicación en una disonancia entre la vastedad de esta metáfora –abarcando el arte y la vida– con lo específico de su fuente: la tuberculosis.

Las metáforas de esa enfermedad, explica Sontag (1978), se han asociado con el consumo y ser consumido –*consumption* fue durante mucho tiempo un sinónimo en inglés de tuberculosis– (p. 10); junto con el cáncer, se entiende como una enfermedad pasional (p. 20), pero a partir del romanticismo comienza a identificarse con cierto refinamiento, convirtiéndose en “the preferred way of giving death

²³ “Parásitos plenamente desarrollados [que] crecen, son engendrados, engendran, tienen su estructura, secretan, comen”; “El cáncer es un embarazo demoníaco”.

²⁴ “La mayoría de los observadores de la revolución, especialmente los brillantes y distinguidos, la han calificado como una enfermedad contagiosa y que amenaza la vida”. “Pollen”, fragmento publicado en 1798, en la revista *Athenaeum*.

a meaning –an edifying, refined disease” (p. 16).²⁵ Sontag explica incluso que la asociación entre tener tuberculosis y ser romántico puede rastrearse a partir del siglo XVIII en Inglaterra (p. 26).²⁶ “A disease of the lungs is, metaphorically, a disease of the soul” (p. 18),²⁷ observa Sontag poco antes. Esto demuestra cómo la relación entre la respiración y el alma –o el espíritu– es determinante en la construcción metafórica de la tuberculosis, convirtiéndola en la enfermedad más representativa de la sensibilidad del romanticismo, cuyos orígenes están en el idealismo alemán: “Sickness was a way of making people ‘interesting’ –which is how ‘romantic’ was originally defined” (p. 30).²⁸ A mediados del siglo XIX, la tuberculosis era percibida como tal no sólo por parte de poetas y libretistas, sino que se trataba de una actitud extendida considerar que alguien tenía una personalidad romántica tan sólo por morir –de ser posible, joven– de tuberculosis (p. 30):

For *snoobs* and parvenus and social climbers, TB was one index of being genteel, delicate, sensitive. With the new mobility (social and geographical) made possible in the eighteenth century, word and station are not given; they must be asserted. They were asserted through new notions about clothes (“fashion”) and new attitudes towards illness. Both clothes (the outer garment of the body) and illness (a kind of interior décor of the body) became tropes for new attitudes toward the self (p. 28).²⁹

²⁵ En español, algunos sinónimos de tuberculosis son consunción y tisis. “Consunción”, como se explica en el diccionario de Corominas y Pascual (1984), proviene de “sumir”, que ya en latín tenía la acepción de “aniquilar” (pp. 335–337).

²⁶ “La preferida de dar significado a la muerte –una enfermedad edificante y refinada”.

²⁷ “Una enfermedad de los pulmones es, metafóricamente, una enfermedad del alma”.

²⁸ “La enfermedad era una forma de hacer que la gente fuera ‘interesante’, que es como se definió originalmente ‘romántico’”.

²⁹ “Para los *snoobs*, los advenedizos y los arribistas, la tuberculosis era un indicador de ser gentil, delicado y sensible. Con la nueva movilidad (social y geográfica) se hizo posible en el siglo XVIII, la palabra y la posición social no se dan; deben afirmarse. Se afirmaron mediante nuevas nociones sobre la vestimenta («moda») y nuevas actitudes hacia la enfermedad. Tanto la vestimenta (la prenda exterior del cuerpo) como la enfermedad (una

Esta construcción de la identidad a partir de las metáforas de la tuberculosis, advierte Sontag, es la responsable de articular la idea de la enfermedad individual, así como también “the idea that people are made more conscious as they confront their deaths” (p. 30).³⁰ Ante el dilema romántico de aceptar una forma de vida basada en las metáforas de la enfermedad de la tuberculosis, García Ponce impondrá una forma privada de control del cuerpo, dedicada exclusivamente a la literatura:

Esa es una palabra clave: disciplina. En ella se encuentra tal vez el secreto de tu triunfo, al menos hasta ahora, sobre la enfermedad y de tu nueva relación con la idea de Mann–Novalis que te hace creer que puedes pensar algo nuevo sobre ella.

Entonces es cierto por lo menos que si la enfermedad no es el espíritu, el espíritu es una respuesta ante la enfermedad. Y en esta dirección debe ser significativo que la enfermedad viene del mundo, de la naturaleza. Pero no se trata o no sólo se trata, como dice Mann, de que la enfermedad te arroje al espíritu (Diarios inéditos. JGPP, Box 1, Folder 1).

García Ponce, entonces, resuelve la controversia construyendo su propia definición de “espíritu”:

Esto está asociado al hecho de que para ti escribir vale cada vez más la pena no por la posibilidad de trascendencia a través de la estética que encierra, sino simplemente porque, en medio de la dificultad, es cada vez más un placer. En este sentido te estás volviendo cada vez más terrenal o materialista. Tu manera de alcanzar el espíritu, que todavía buscas y con razón, es actuar en la tierra y para la tierra. Lo demás importa poco. O mejor dicho, no importa nada. Entonces el espíritu está aquí (Diarios inéditos, 4 de marzo de 1968. JGPP, Box 1, Folder 1).

especie de decoración interior del cuerpo) se convirtieron en tropos para nuevas actitudes hacia uno mismo”.

³⁰ “la idea de que las personas se vuelven más conscientes al enfrentar su muerte”.

Al día siguiente, sin embargo, García Ponce hará una acotación de su nuevo programa artístico y existencial, anticipando que su relación con la enfermedad es tan vulnerable como desconocida para el público y que éste, mediante la metáfora de la enfermedad, lo ha llegado a identificar con aquella:

Otra observación de una índole distinta sobre mi nueva relación con la frase “la enfermedad es el espíritu”: la manera en que la uso irónicamente cuando estoy con alguien como una forma de impedir que toquen realmente mi enfermedad y por tanto que me toquen a mí porque ahora yo soy ella. Esta actitud tiene un doble carácter, uno positivo y negativo (Diarios inéditos, 5 de marzo de 1968. JGPP, Box 1, Folder 1).

Así, se puede entender la reaparición de esta frase en la entrevista con *Mundo Médico*, en 1974. “La enfermedad es el espíritu” encapsula el encuentro personal del García Ponce con el romanticismo y sus metáforas de la enfermedad, pero también es una estrategia de provocación y reclamo de un espacio privado. En esta entrevista, García Ponce tuvo quizá su interacción más directa con la medicalización de su experiencia y, por lo tanto, la oportunidad para declarar con mayor elocuencia e ironía su relación con la enfermedad. A propósito del trabajo, García Ponce declaraba que a causa de la enfermedad y la discapacidad tenía “menos actividad exterior, lo que es sumamente benéfico para mi trabajo, al cual entre más tiempo le dedique mejor” (p. 51). Categóricamente, además, afirmaba por primera vez que no se consideraba “inválido”. Advierte, asimismo, que no sabe cómo se adquiere esa enfermedad que no tiene remedio y para la que hay que experimentar. A continuación, explica un tratamiento con medicamentos para otras enfermedades autoinmunes y otro con “hipófisis de mono”, cuyos efectos positivos han sido difíciles de distinguir de los de otros remedios. Al final de la entrevista, García Ponce advierte que la enfermedad, aunque no tiene cura, no ha cambiado su vida. Desde el punto de vista de la amenaza de muerte, su vida no es distinta a la de cualquier otra persona. No obstante, “A veces es difícil físicamente, ya que no tengo una condición física igual a la que tiene la mayor

parte de las personas, sino inferior; pero ya Novalis decía que la enfermedad es el espíritu” (p. 51), concluye. Entre la amenaza de muerte y esta perspicaz referencia al romanticismo y sus metáforas de la enfermedad, se puede empezar a notar la íntima relación que existe entre enfermedad, romanticismo, vanguardia y lo sagrado en la obra de García Ponce, y que se consolida en la segunda mitad de la década de 1960.

CONCLUSIÓN

La siniestra coincidencia —en el sentido psicoanalítico y surrealista— que determina el encuentro de la experiencia de la enfermedad de García Ponce con la vanguardia y las raíces sagradas del romanticismo en los años sesenta tiene que ver, como se ha demostrado, con la búsqueda de sentido mediante la literatura después de una experiencia traumática a la que se sobrevive, pero cuyos efectos determinan una conciencia específica y permanente, así como un nuevo lugar en el mundo.

A partir de lo que se puede reconstruir de esta experiencia de García Ponce con la enfermedad y la discapacidad, vuelve una pregunta hecha al principio de este capítulo: ¿en qué medida la literatura puede ser terapéutica? La respuesta, sorpresivamente, radica en cuestionar las metáforas de la enfermedad.

Para efectos de esta conclusión, se presenta una, poniendo atención a la comunidad —el aspecto colectivo de la literatura— y a la intersección con el género y otras categorías de identificación y diferenciación. En el primer caso, se puede notar, por ejemplo, el modelo radical planteado por el activista y académico canadiense A. J. Withers (2012) como una respuesta al modelo social y a la incapacidad para crear respuestas efectivas a partir del encuentro entre las condiciones que determinan la interacción, en términos de discapacidad, con el ambiente, ya que esto continúa operando bajo el término discapacidad o *disableism*: “Disability is not actually about those of us who are disabled; it is about those with the power to

call us disabled” (p. 107).³¹ Withers subraya que el modelo radical vincula a las personas con discapacidad para que definan sus propias políticas y experiencias, así como sus propios tratamientos, tanto regulados como experimentales.

García Ponce integró su experiencia de la discapacidad y la enfermedad en la comunidad que estaba a su alcance y que ya había construido con base en su trabajo en torno a la literatura. No existe evidencia, hasta ahora, de que haya intentado relacionarse con otros autores que tenían una experiencia parecida, ni que se haya vinculado a ninguna organización de personas con discapacidad. En su correspondencia, sin embargo, puede notarse la socialización de la enfermedad y la coordinación transnacional para conseguir medicamentos experimentales en Europa o para viajar a Estados Unidos a visitas médicas. Entre estos acontecimientos, García Ponce continuaba su disciplina de escritura colectiva y se encontraba con sus amigos cada noche. Los más cercanos, como Manuel Felguérez, contribuyeron incluso con “instalaciones artísticas” en su silla de ruedas, para hacerla más funcional. Considerando este aspecto social de la enfermedad de García Ponce, la literatura puede verse como el trasfondo de una comunidad efectivamente radical, a partir de la cual se pueden establecer redes de apoyo. Es por supuesto el efecto psicológico de la escritura, pero sobre todo su carácter colectivo, que transforma radicalmente el modelo de escritura de García Ponce, inspirado por el romanticismo. ➤

REFERENCIAS

- ADAMOWICZ, E., (2012). Novalis. *Dictionnaire André Breton* (pp. 742–744). Paris: Classiques Garnier.
- BALAKIAN, N. (1986). *Surrealism: the road to the absolute*. Illinois: University of Chicago Press.

³¹ “La discapacidad en realidad no trata de quienes somos discapacitados, se trata de quienes tienen el poder de llamarnos discapacitados”.

- BRUCE-NOVOA, J. (2005). Erotism, Counterculture, and Juan García Ponce. *The New Centennial Review*, 5(3), 1-33. Michigan, Michigan State University Press.
- CLOUSTON, V. (2018). *André Breton in Exile: The Poetics of "Occultation", 1941-1947*. Abingdon: Routledge.
- COROMINAS, J., & PASCUAL, J. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- DE LA MAZA, M., GARCÍA, J., BERNAL, J. & FUENTES, M. (2000). Revisión de la epidemiología de la esclerosis múltiple en México. *Revista de Neurología*, 31(05), 494. Nueva York: IMR Press.
- GARCÍA PONCE, J. (1963, enero-febrero) "Arte y psicoanálisis". *Revista de la Universidad de México*, 5-6, 59-63. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA PONCE, J. (1965). *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GARCÍA PONCE, J. (1990). "La enfermedad es el espíritu": García Ponce en 1974. *Proceso* 654,50. Ciudad de México: Comunicación e información.
- JUAN GARCÍA PONCE PAPERS. (1968). Princeton: Princeton University Library.
- KRAUSS, R. (1996). *The optical Unconscious*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- MURRAY, T. J. (2005). *Multiple Sclerosis: The History of a Disease*. Nueva York: Demos Medical Publishing.
- NOVALIS (1907). Pollen. *Wikisource*. Véase https://en.wikisource.org/wiki/Traslation:Writings_of_Novalis/Pollen
- NOVALIS (2004). Aphorisms. *The German Classis of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. 4. Véase <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12060/pg12060.html>
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- SONTAG, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Picador.
- WHITERS, A. J. (2012). *Disability Politics and Theory*. Nueva Escocia: Fernwood Publishing.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Redes, pp. 151-168.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.232>

Cuerpo, género y enfermedad en la narrativa autobiográfica de Carlota O'Neill

Body, Gender and Illness in the Autobiographical Narrative of Carlota O'Neill

Adriana Vilariño Amado
Universidad de La Coruña

ORCID: 0009-0003-6148-5056
a.vilarino1@udc.es

Recibido: 12 de abril de 2025
Dictaminado: 09 de junio de 2025
Aceptado: 16 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Cuerpo, género y enfermedad en la narrativa autobiográfica de Carlota O'Neill

Body, Gender and Illness in the Autobiographical Narrative of Carlota O'Neill

Adriana Vilariño Amado

RESUMEN

El cuerpo femenino enfermo se encuentra atravesado por símbolos que condicionan su experiencia. Éste es considerado inferior y ajeno a la norma, por lo que la realidad social que las mujeres enfermas experimentan difiere de la del resto. Resulta de interés, por consiguiente, estudiar las vivencias de estos sujetos, cuyo género y cuya condición de enfermas las convierte en algo doblemente subalterno. Para ello, la obra autobiográfica de Carlota O'Neill, *Una mujer en la guerra de España* (2003), adquiere gran relevancia, ya que permite conocer cómo fue la experiencia de una mujer republicana enferma durante la Guerra Civil española.

Palabras clave: cuerpo femenino enfermo; escrituras del yo; Carlota O'Neill; *Una mujer en la guerra de España*; memorias carcelarias.

ABSTRACT

The sick female body is permeated by symbols that determine its experience. It is considered inferior and alien to the norm, so the social reality experienced by sick women differs from others. Therefore, it is of interest to study the experiences of these individuals, whose gender and condition as sick people make them doubly subaltern. To this end, Carlota O'Neill's autobiographical work, *Una mujer en la guerra de España* (2003), is highly relevant as it provides insight into the experience of a sick Republican woman during the Spanish Civil War.

Keywords: The Sick Female Body; Writings of the Self; Carlota O'Neill; *Una mujer en la guerra de España*; Prison Memories.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El cuerpo humano y su significado ha estado sometido a un debate que se ha mantenido en el tiempo desde la Antigua Grecia. De acuerdo con Platón, el ser humano está dividido en dos realidades diferenciadas: el cuerpo y el alma. El cuerpo es el recipiente, el medio a través del cual el alma, que contiene la esencia del ser humano —y es, por tanto, la parte vital del individuo—, consigue expresarse. El cuerpo es, en consecuencia, secundario; un medio para lograr un fin. Éste está relacionado en muchas religiones, como es el caso de la cristiana, con la moral, con el pecado de la carnalidad, un lugar indecoroso susceptible a los deseos carnales.

Hasta el siglo xx, no comienza a estudiarse la interrelación entre el cuerpo y la cultura. Las teorías han sido muchas, procedentes de disciplinas como la filosofía o la antropología, y han ido variando en cada momento histórico, aportando distintos puntos de vista y tomando en consideración elementos antes ignorados.

El pensamiento antropológico cultural, tomando como premisa la *summa* cuerpo-sujeto-sociedad, reflexiona sobre cómo el desarrollo cultural influye sobre cómo el cuerpo tiene una consideración diferente en cada momento histórico, atendiendo a cómo es la sociedad y de qué manera se relacionan las personas. Destaca en esta línea de pensamiento la teoría del antropólogo y sociólogo Marcel Mauss, en la que afirma que el comportamiento del cuerpo no es innato, sino que responde a unos patrones sociales variables, como la edad, el sexo, la educación, la raza o la clase social de un individuo. De acuerdo con la conferencia que éste dio en 1932 acerca de *Técnicas y movimientos corporales* (1979), son muchas las ocasiones en las que aquello que se nos presenta como “natural” es en realidad histórico (Mauss, 1979, p. 351), es decir, es la cultura la que establece determinados patrones y consideraciones sociales, de acuerdo con la ideología reinante de ese momento, y a través de la historiografía estos significados son recogidos y reproducidos como naturales, en lugar de como algo cultural.

Junto a Mauss, Mary Douglas, antropóloga británica, añade al análisis la cuestión de género. Este sesgo es clave a la hora de analizar los comportamientos y características asignados al cuerpo

masculino o femenino, a los que el género, siendo éste un método clasificatorio desde el punto de vista sociocultural para los individuos de cada sexo, basado en el reduccionismo biológico, les otorga roles y rasgos distintivos, que determinan su comportamiento. De acuerdo con José Turpín y su estudio “Cuerpos arriesgados: el cuerpo como fenómeno cultural de género” (2015), la concepción del cuerpo es variable de acuerdo con un tiempo y espacio concreto y está vinculada con la formación de los sujetos sexuados, ya que funciona como el medio de expresión de éstos. Así lo expresa en su artículo:

la concepción del cuerpo tiene una historia marcada por los procesos mismo de la construcción de sujetos sexuados en occidente. Entendiendo el cuerpo, de este modo, como una entidad que actúa constantemente como medio de percepción y expresión individual y de la cultura de referencia, y que se encuentra, además, sujeta a significados cambiantes y variables, permitiendo que lo biológico y lo cultural se entremezclen (pp. 192-193).

El cuerpo funciona, por tanto, como un fenómeno cultural de género, ya que interviene en las relaciones sociales entre individuos y condiciona su comportamiento, partiendo de su diferencia sexual. Las relaciones entre hombres y mujeres se entienden, por consiguiente, como construcciones culturales donde el cuerpo y los símbolos culturales que éste lleva consigo funcionan como elementos clave a la hora de analizar dichas relaciones. Las identidades de género son, por tanto, algo adquirido y no innato al ser humano, donde el cuerpo toma partida como portador de diversas significaciones culturales (pp. 190-195).

El cuerpo funciona, por tanto, como “espejo de lo social” (Turpín, 2015, p. 197). Interviene, junto con el género, en la creación de las estructuras de poder que rigen la sociedad. El género hace que cada cuerpo esté atravesado por determinadas significaciones, lo que lo sitúa, dependiendo de su sexo, en un estrato u otro de la escala de poder social. Así, el género ordena las sociedades con base en las diferencias sexuales y bajo una lógica de dominación en la que el género masculino se sitúa como superior al femenino,

condenando al segundo a vivir sometido. Dicho sometimiento se justifica con base en la biología, atribuyendo al “sexo débil”, el femenino, características “naturales”, como una capacidad intelectual y de razonamiento menor a la del hombre o una naturaleza más frágil y sensible, lo que convierte a las mujeres en menos aptas para aquellos asuntos públicos, políticos y sociales, relegándolas al rol de madres, esposas y cuidadoras del hogar. De esta manera, se justifica la lógica patriarcal y misógina en la que las sociedades permanecen inmersas, donde el varón –blanco, heterosexual y sano– funciona como referencia y modelo a seguir de la especie humana.

Así, las mujeres, con base en su cuerpo, han estado históricamente relacionadas con la maternidad. Su cuerpo ha sido diseñado para crear vida; y a raíz de esta característica única, se les ha asignado a las mujeres un rol social concreto: el de ser madres (Vivero Marín, 2013, p. 39). Esto ha hecho que la jerarquía social y la sociedad estén divididas en esferas, donde las mujeres quedan relegadas a la esfera doméstica, hogareña, mientras que los varones, más capacitados física e intelectualmente, se ocupan de la esfera pública, económica, social (Bolufer Peruga, 1998, p. 89). El cuerpo sexuado actúa, así, de acuerdo con los patrones de género socioculturales a los que se adscribe y está determinado por las relaciones sociales, siendo, por ende, un “cuerpo atravesado por símbolos” (Casanova-Molina, 2023, p. 141).

Cabe mencionar, sin embargo, y de acuerdo con disciplinas más recientes, como es la *arqueología queer*, que el cuerpo no es un elemento pasivo, sino que, a pesar de ser portador de ideas y significaciones heredadas, también puede utilizarse para contribuir y manifestarse en contra de las prácticas sociales establecidas, con el fin de modificar la realidad. Así nacieron los “movimientos políticos de la diferencia” (Turpín, 2015, p. 199), como son los movimientos feministas, el conocido como *black lives matter* o el movimiento LGTBIQ+, entre otros, que defienden los derechos de las minorías sociales, aquellos grupos inscritos fuera de la norma que gozan de menos privilegios y sufren una mayor discriminación. Estos movimientos utilizan el cuerpo como motivo reivindicativo, utilizándolo para reflejar la identidad de uno mismo a través de él. Además,

las identidades se consideran ahora algo cambiante, moldeable con el tiempo, y no algo fijo y estable, como se consideraba en un principio. Junto con estas corrientes, y como protesta a los estereotipos tradicionales, surgen nuevas imágenes de lo que es ser hombre y ser mujer, que buscan romper con las ideas preconcebidas y expandirse a un mayor número de posibilidades, que den cabida a nuevas formas de relacionarse socialmente y a emergentes maneras de mostrarnos (Turpín, 2015, pp. 204-207).

De acuerdo con Mauss (1979), el sesgo de género no es el único a tener en cuenta, sino que el cuerpo está atravesado por otros elementos, igual de relevantes y definitorios, como la edad, la etnia o la clase social, entre otros. Estos elementos coexisten en el espacio simbólico y hacen que sea posible distinguir entre “cuerpos que dominan” y “cuerpos dominados”, de acuerdo con los atributos de cada cuerpo, y cómo estos se insertan o no dentro de la norma (Casanova-Molina, 2023, p. 142).

Estudios recientes han añadido a estos símbolos la *enfermedad* y cómo ésta condiciona el cuerpo y la relación de quien la sufre con la sociedad. El cuerpo normativo y universal, en una sociedad patriarcal y androcéntrica, es blanco y masculino y, además, está sano (Vivero Marín, 2013, p. 42). El cuerpo enfermo, igual que ocurre con el femenino, se sale, por consiguiente, de la norma; queda en los márgenes y no encaja dentro de la sociedad, la cual lo rechaza categóricamente e intenta poner remedio a su anomalía –la cual debe ser corregida para que el o la paciente pueda ocupar la posición social que le corresponde. Se distingue entonces entre “cuerpos útiles” o “normales”, aquellos que están sanos y contribuyen a la sociedad de la manera en que sus roles lo establecen, y “cuerpos inútiles” o “anormales”, aquellos cuerpos anómalos cuya desviación les impide encajar dentro de los parámetros sociales configurados (Vivero Marín, 2013, p. 43). El marco social en el que se mueven las personas enfermas es, por tanto, distinto al que lo hacen las personas sanas y las limita y subordina tanto como la enfermedad en sí misma.

Los cuerpos enfermos y los cuerpos femeninos están, por lo tanto, atravesados por símbolos que socialmente los hacen inferior-

res y los sitúan en la periferia de la sociedad. Es de especial interés, por tanto, estudiar cómo estos sujetos perciben y experimentan de manera distinta la realidad social en la que se mueven junto con el resto de los individuos normativos. Para ello, las *escrituras del yo* proporcionan una fuente importante de información. Se trata de escritos en los que se relatan situaciones vividas, en primera persona, en un determinado marco cronológico y espacial, lo cual permite completar la historia con testimonios antes desconocidos, debido al hecho de que, en sus inicios, el género autobiográfico carecía de valor o interés histórico.

Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, nace en Europa el género literario conocido como autobiografía, debido al naciente interés por la recuperación y el estudio de la experiencia individual pasada. En sus inicios, este tipo de literatura no se consideraba válida para la reconstrucción de la historia, ya que se ponían en duda la veracidad de los acontecimientos relatados, debido a estar condicionados por el punto de vista y la percepción de la persona que los vive y los recoge por escrito. Nacen entonces diversas teorías acerca de la autobiografía como género autónomo: y entre ellas, destaca la del profesor y ensayista francés, especialista en autobiografías, Philippe Lejeune. En su propuesta teórica, Lejeune (1994) desarrolla lo que se conoce como la teoría del *pacto autobiográfico* (p. 64), en la cual dictamina que en este tipo de escrituras se lleva a cabo un acuerdo entre la persona que escribe y la que lee el texto, en el cual reconocen el valor de verdad parcial de este tipo de escritura, ya que siendo el agente creador y narrador a su vez personaje (González de Garay Fernández, 2018, p. 73) y a su vez la persona que recoge los hechos del pasado, éstos pueden verse alterados tanto por la distancia temporal que existe con respecto al momento en el que ocurrieron como por estar sujetos a la forma de percibirlos del propio sujeto. Se asume entonces el carácter híbrido de este género y que el relato se corresponde con la realidad en su mayor parte, a pesar de poder verse alterado por la subjetividad de quien vive los hechos y pretende reconstruirlos (Murias Carracedo, 2013, p. 63). Con el postestructuralismo y la posmodernidad, nace el término *escrituras del yo* para designar este tipo de narraciones,

donde se incluyen subgéneros autobiográficos como las memorias, los diarios, las autobiografías, la correspondencia, los epistolarios o los libros de viajes, entre otros. Se reconoce así el valor de fuente de documentación histórica y la importancia de este tipo de escrituras a la hora de recuperar hechos que, de no considerarse válida, quedarían en el olvido.

Estos testimonios pasan, por tanto, de un espacio individual e íntimo al espacio público y la memoria individual pasa ahora a ser memoria colectiva, reflejando en muchas ocasiones la realidad de un colectivo (Cattoni & Martínez, 2020, pp. 3-4). Buscando y comparando dichas declaraciones, es posible obtener una renovada conciencia histórica; y es por este motivo que en los últimos años este género literario ha ido generando cada vez más interés. También es importante mencionar que en muchas ocasiones el relato generacional que se transmite en estos escritos se corresponde con el de grupos discriminados socialmente, cuyo pasado fue silenciado, debido a su marginalización social y a la falta de interés en ellos. Aunque en un primer momento la autobiografía era un género reservado para las clases dominantes (Lejeune, 1994, p. 313), con el paso del tiempo personas de colectivos oprimidos han recurrido a este tipo de literatura para contar su verdad, creando lo que se conoce como *autobiografías militantes* (p. 343), entre las que se encuentran las autobiografías escritas por mujeres, las minorías étnicas o los miembros del colectivo LGTBIQ+. También dentro de estos grupos, se encuentran las personas enfermas, quienes comparten cómo su vida está condicionada no sólo por su enfermedad, sino por la percepción que la sociedad tiene de la misma y de quien la padece.

En España, durante la dictadura franquista, un periodo de extrema represión y falta de libertad de pensamiento, muchas voces fueron calladas, oprimidas, y sus testimonios vitales quedaron en el olvido. El deseo de saber de muchos estudiosos los llevó a preguntarse cómo había sido realmente la experiencia de la Guerra Civil y la dictadura; y comenzó lo que se conoce como *recuperación histórica*, un proceso de investigación que tiene como objetivo conocer un determinado periodo histórico mediante la revisión de fuentes ya existentes, la búsqueda de nuevos testimonios y la ampliación de

perspectivas. Para ello, se echó mano principalmente de las *escrituras del yo*. La recuperación fue, sin embargo, parcial, debido a que, al igual que había ocurrido hasta el momento, la historia de España fue recogida en masculino y los testimonios de grupos marginales, entre los que se encuentran las mujeres, fueron desechados.

Con la intención de contribuir a la recuperación de los testimonios de voces femeninas, este estudio busca dar a conocer cómo fue durante el periodo franquista la experiencia de una mujer enferma, cuyo cuerpo está a su vez atravesado tanto por el estigma de género como por el de la enfermedad, entre otros, ya que a su vez sufre la represión política e ideológica. Para ello, la figura alrededor de la que se trabajará es Carlota O'Neill y su obra autobiográfica *Una mujer en la guerra de España* (2003).

CARLOTA O'NEILL

Carlota O'Neill es una escritora y periodista española nacida en Madrid, en 1905, en el seno de una familia de clase acomodada. Sus padres son Enrique O'Neill Acosta, un conocido diplomático mexicano, además de músico y escritor, y Regina de Lamo Jiménez, periodista, escritora y profesora de música, muy conocida por su activismo político en favor de los derechos de las mujeres.

Con una sólida formación, originada en el ámbito familiar, O'Neill destaca como periodista por sus publicaciones en revistas como *Ahora* o *Estampa*. Además, fundó y dirigió la revista *Nosotras*, creada en 1931, y dirigida a las mujeres con intención de abordar nuevos temas que se salían del ideario "femenino" al que estaban acostumbradas, como son la lucha obrera, el cooperativismo o la emancipación femenina (Balló, 2022, pp. 26-27). El objetivo era despertar en ellas una conciencia política, con el fin de que se uniesen a la lucha feminista que había comenzado en el siglo XIX.

En el ámbito literario, trabajó diversos géneros. En cuanto a las novelas, publicó algunos títulos como *No tenéis corazón* (1924), *Historia de un beso* (1925), *Pigmalión* (1926) o *Eva Glaydthon* (1927), entre otras. Desde el punto de vista de su dramaturgia, una de sus obras más reconocidas es *Al Rojo* (1933), donde trata la precariedad laboral y la explotación bajo la que trabaja la clase obrera. Forma parte

de lo que se conoce como “teatro de agitación” (Balló, 2022, pp. 28-29), en el que colaboró activamente como secretaria del grupo teatral *Nosotros* (1930-1932), junto con personalidades como César Falcón e Irene Lewy Rodríguez.

Su obra por excelencia es *Una mujer en la guerra de España* (2003), narración de carácter autobiográfico donde narra cómo vivió su encarcelamiento, durante la Guerra Civil (1936-1939), en una cárcel de Melilla. Allí fue condenada a pasar 6 años, acusada de llevar a cabo actos contrarios al Régimen y estar relacionada con el bando republicano, debido a su matrimonio con Virgilio Leret, un militar, ingeniero y aviador español afiliado al Partido Republicano.

Esta obra fue escrita durante su estancia en la cárcel, aunque fue destruida y reescrita en diversas ocasiones, debido al miedo de O’Neill a que descubriesen su manuscrito, lo cual podría traerle severas represalias. No fue hasta su exilio en Venezuela (1949) cuando Carlota O’Neill consigue escribir el manuscrito definitivo, titulado ahora *Una mexicana en la guerra de España* y publicado en 1964. El cambio en el título se debe a la alteración de la propia nacionalidad de la autora, que, de acuerdo con el testimonio que deja su hija Carlota Leret, no quiere ser española, ya que siente España como el país que la abandonó, primero durante la guerra y posteriormente durante el exilio. Este motivo, junto con el sentimiento de pertenencia por herencia a México, hace que la autora se autodefina ahora como mexicana.

El estudio de esta obra resulta de especial interés, gracias al testimonio que recoge y la visión que nos proporciona de la Guerra Civil y la dictadura franquista, un periodo rodeado de silencios e inaccesibilidad documental, donde la historia oficial no recoge toda la realidad del conflicto. Se trata de uno de los escasos testimonios autobiográficos escritos por una mujer que aborda el mundo carcelario de la guerra y la posguerra, donde no sólo había presos, sino también presas, un dato en muchas ocasiones omitido; aborda, por tanto, cómo afectó la represión franquista de manera específica a las mujeres republicanas.

Durante su estancia en la cárcel, O’Neill enferma y es trasladada al Hospital de la Cruz Roja de Melilla. Allí relata la pésima e

insalubre situación en la que vivían las presas enfermas, a quienes trataban como si nada valiese su vida, no sólo por el hecho de ser mujeres, consideradas de por sí menos valiosas que los hombres, sino también por estar enfermas, otro estigma social más que devalúa su persona. Gracias a su testimonio, será posible analizar a continuación su experiencia, marcada no sólo por los sesgos de género e ideológico, sino por la marca de la enfermedad. Su relato es, además, de especial interés porque la autora deja constancia de que las cárceles no eran el único lugar de reclusión para los españoles durante este periodo bélico.

El estigma de la enfermedad tiene una gran influencia en las redes de socialización y hace que los cuerpos enfermos sean considerados “inválidos”, un lastre para la sociedad. La consecuencia de ello es su marginalización, la devaluación del rol social de estos individuos, como si dejaran de ser personas para convertirse en un cuerpo enfermo. Toda su personalidad, su experiencia, gira ahora en torno a su enfermedad. Un ejemplo de ello, que es posible encontrar en la obra autobiográfica de O'Neill, es la manera de referirse a las presas por su enfermedad o su discapacidad física y no sólo por su nombre. Así, ella misma se refiere a una de las presas como “Anita, la coja” (O'Neill, 2003, p. 134). La identidad de un cuerpo está, por tanto, vinculada a la enfermedad o discapacidad que lo atraviesa, que lo hace diferente y doblemente subalterno; son dos realidades indisociables.

El desinterés y olvido hacia las presas enfermas se ve reflejado en los momentos previos al traslado de Carlota al hospital, cuando documenta la tardanza del médico de la cárcel ante su cada vez más grave estado de salud.¹ Su preocupación por la salud de las presas

¹ El débil estado de salud de O'Neill es consecuencia, por una parte, de las insalubres condiciones en las que las presas vivían en la cárcel. La escritora había sido arrestada y llevada a la cárcel de Melilla después de que los sublevados tomaran la base de hidroaviones, cerca de la se encontraban tanto ella como su marido y sus dos hijas. A las pequeñas se las habían llevado las autoridades y de su marido, que fue fusilado, no sabría nada hasta tiempo después. La falta de información es el segundo motivo por el cual empeora su salud, ya que sufre un debilitamiento a nivel psicológico, a medida que va pasando el tiempo. La desinformación es otro ejemplo de la violencia vicaria que ejercía el régimen sobre su enemigo.

era nula: y no contento con ello, éste le augura a la escritora, sin ningún tipo de tacto, una muerte segura en su traslado al hospital:

Y la fiebre se convirtió, para mí, en retumbar de pelota. Ya no machacaba solo en los sesos; los golpetazos los sentía en todas partes... ¡Pom, pom, pom! Alguien tenía por allí un termómetro; cuando me lo quitaron marcaba cuarenta grados; las compañeras formaron “consejo médico” y sacaron, en consecuencia, que yo debía tener pulmonía. Urgía la presencia de un médico. El director lo llamó, pero el viejito debía tener muchos cadáveres que ver; llegó con dos días de retraso. Al verme tuvo la “audacia” de hacerme la baja para el hospital, porque dijo que allí me moriría (O’Neill, 2003, p. 122).

La vida de las mujeres republicanas presas y, además, enfermas, poco importaba. Los recursos de los que disponían las cárceles, como es una consulta médica, no se malgastaban en ellas, a pesar de ser, como en el caso de Carlota O’Neill, una cuestión de vida o muerte. El cuerpo enfermo de estas mujeres se daba por perdido y no se invertían esfuerzos en ponerle remedio.

Es necesario mencionar también la idea del cuerpo femenino como un frente más que conquistar. Durante la Guerra Civil, y también posteriormente, con la dictadura franquista, se ejerce lo conocido como *represión sexuada* (Abad Buil, Heredia Urzáiz & Marías Cadenas, 2014, p. 258) contra las mujeres, por el hecho de serlo y por sus vinculaciones políticas. Este término sirve para referirse a los diferentes tipos de violencia empleados contra las mujeres republicanas, donde su cuerpo adquiere una dimensión política. La ideología se une, por tanto, al género para castigar así a las mujeres. Los mecanismos de represión utilizados contra las mujeres eran distintos que aquellos empleados con los hombres, ya que éstos atacaban directamente sus cuerpos, arremetiendo especialmente contra aquellos rasgos que definían a las mujeres como tales, como son sus órganos sexuales. Así lo documenta Carlota O’Neill (2003) en su autobiografía:

No era habladora Carmen. [...]. Ella y sus dos hermanos mantenían la casa con holgura –era trabajadora en una fábrica de galletas– y ejercía un cargo de responsabilidad en las Juventudes Socialistas.

La metieron en una camioneta llena de falangistas armados; en el campo no se atrevieron a violarla; la acribillaron a tiros. / En la cárcel esto levantó olas de pánico. Se decía que iban a ir todas las noches a buscarnos para matarnos poco a poco. [...]. De los insultos pasaron a los golpes y arañazos; [...]. En la calle se hablaba de las “rojas”, de las mujeres sin ley, de las mujeres condenadas y perdidas; y allí nos tenían con los ojos sin brillo, hundidos; la tez pálida, demacrada, y el aseo en descuido... (pp. 75 y 77-78).

En los prostíbulos, militares falangistas y falangistas civiles, descargaban la lujuria en las torturas que infligían, en la sangre que derramaban, todo de brochazos violentos, con las prostitutas, que colocaban desnudas en fila y golpeaban con las fustas. Tuvimos allí una que nos mostró un seno con cuatro cicatrices hundidas, como profundísimas viruelas, provenientes de que un juez, que cenaba con ella en su habitación, la hiciera desnudar y le clavara un tenedor en el pecho. [...] los señores que al día siguiente, durante horas y horas, presidían consejos de guerra iban a buscar en los lenocinios no la lujuria que el hombre no se atreve, o no le interesa, solicitar de su esposa, sino algo más complicado y prohibido, pero que dejaba de serlo porque ninguna mujer se atrevía a protestar; la amenaza de ser considerada como “roja” era demasiado terrible (p. 79).

se notaba la influencia nazi en los procedimientos policiales, influencia que dejaba a la víctima entregada a la tierra, que recogía sus restos mejor que la vida. [...]. Los carceleros españoles que nos guardaban, gente acostumbrada a bregar con delincuentes, según normas relativamente civilizadas, desaprobaban visiblemente aquellos métodos, que calificaban de “exagerados”, y que “confesaron” en un rapto de amor cuando se llevaban a alguna mujer a dormir en un calabozo aparte (pp. 121-122).

En estos fragmentos, es posible apreciar el peligro que supone ser simpatizante de la República para las mujeres o el mero hecho de

que las autoridades creyesen que lo eras. De mayor gravedad era el hecho de estar afiliado a alguna organización republicana, como las Juventudes Socialistas, como es el caso de Carmen Gómez, compañera de Carlota O'Neill en la cárcel. Las republicanas sufrían una fuerte y patente represión moral, siendo castigadas doblemente por ser mujeres y por sus tendencias ideológicas. En los ejemplos, se evidencia cómo los varones arrojan violencia –física, verbal y sexual– sobre el cuerpo de las mujeres, demostrando así el poder que ejercen en la sociedad y sobre ellas.

En el hospital de Melilla, la situación no era mejor que en la cárcel. Las presas obtenían el mismo trato, siendo juzgadas por sus ideales y estando vigiladas como las criminales que eran consideradas, incluso aunque, como es el caso de O'Neill, no hubiesen cometido ningún delito: “–¡Cuidado, está ordenado que no se tenga esta puerta cerrada! / –¿Siempre tiene que permanecer abierta de par en par, como ahora? / –¡Siempre..., siempre! A toda hora, para que nos vigilen” (O'Neill, 2003, p. 126).

Cabe aclarar que la violencia no se daba únicamente de los hombres hacia las mujeres, sino que también ocurría entre mujeres. En el hospital, las enfermas estaban expuestas a miradas ajenas por parte de las falangistas, que las observan como si de otra especie se tratase. Así lo expresa Carlota O'Neill en sus memorias:

A media mañana de mi primer día en el hospital volvieron a perfilarse en el marco de la puerta las flechas rojas. Enriqueta avanzó por la alcoba sin mirarme [...]. Salía al pasillo, cuchicheaba detrás de nuestra puerta y aparecía delante de mi cama rodeada de señoritas enfermeras de Falange; me miraban y continuaban su paseo. El paseo se convirtió en plaza pública; era un trajín de idas y venidas, de vueltas y revueltas; miraditas irónicas, curiosas, despectivas; había miradas para todos los gustos o “disgustos”. Y yo estaba allí acostada, con la puerta bien abierta; una nueva modalidad de la picota. [...]. –¡Parece que nunca han visto *personas humanas!* (p. 128).

Es posible observar en este párrafo cómo la protagonista, junto con otras enfermas, se siente objeto de miradas hostiles, que no muestran compasión, a pesar de su débil estado de salud. Lo mismo

ocurre con los médicos, quienes, debido a su estatus privilegiado y, por tanto, de mayor poder, ejercían sobre las presas, al tratarlas, una completa deshumanización de las mismas, como si de objetos se tratase: “La entrada del médico director en el recinto se anunciaba por una campanada. [...]. No hablaba con las enfermas” (pp. 128-129).

También describe la escritora (2003), en varias ocasiones, las instalaciones del hospital, afirmando que no eran mejores que las de la cárcel, sino todo lo contrario: “no había agua caliente, ni ducha, ni baño, ni bidé; tan sólo un lavabo adosado a la pared; ni los pies podía lavarme, peor que en la cárcel (p. 130); “Al cabo de los meses de estar en el hospital me encontraba peor que en mis tiempos de la cárcel” (p. 147). La única ventaja que encontraba con respecto a la cárcel era que allí les estaba permitido recibir visitas, las cuales ella aprovechaba para ver a sus dos hijas: “Cuando me curé de la pulmonía, estuve por pedir la vuelta a la cárcel; allí estaba mejor que durmiendo en una cama; pero en la cárcel estaba prohibida la comunicación con el exterior, y en el hospital podía ver todos los días a las niñas durante dos horas; no había lugar a dudas” (p. 136). O'Neill deja constancia de esta manera que las cárceles no eran el único sitio donde tuvo lugar la reclusión de los “refugiados” españoles, sino que en los hospitales les esperaba el mismo destino, ya que estaban marcados por unos determinados estigmas y, por tanto, el trato que recibían a nivel social es el mismo en ambos lugares, siendo juzgados por la población en detrimento de su condición.

Asimismo, a lo largo de la narración se muestra la sororidad existente entre los cuerpos enfermos, los cuales se apoyan entre sí, pues comparten una misma condición, que los hace diferentes al resto. La experiencia compartida de mujeres republicanas presas y enfermas genera un vínculo como resultado de reunir determinadas condiciones que relacionan a estas mujeres entre sí y las alejan del resto de la sociedad.

CONCLUSIÓN

Como ha sido posible comprobar a lo largo de este estudio, existen diferentes percepciones de lo que es el “cuerpo” y cómo éste interactúa con el contexto cultural en el que se sitúa, abriéndose cada vez más el foco a nuevas perspectivas, conforme avanza la historia y se toman en cuenta elementos antes ignorados.

El objetivo principal era probar, utilizando como base la obra autobiográfica de Carlota O’Neill, cómo el cuerpo está atravesado por una serie de estigmas sociales que hacen que la percepción de aquél sea distinta, de acuerdo con determinados símbolos. En este caso, aquellos símbolos, en los que nos centramos, fueron el género, la ideología y la enfermedad. Todos ellos funcionan como marcas sociales que nos determinan como superiores o inferiores dentro de la jerarquía social, situándonos o bien en las escalas más altas o bien en los márgenes.

Durante la Guerra Civil española, el hecho de tener ideas contrarias al Régimen hizo que muchos españoles, tanto mujeres como hombres, acabasen encarcelados, si no fusilados, por los falangistas. Sin embargo, la experiencia femenina difiere de la masculina en cuanto a que el sesgo de género hace que las mujeres se sitúen categóricamente en los márgenes, como ciudadanas de segunda, en comparación con los varones, quienes generan los discursos y, por tanto, ejercen su poder sobre el resto de la población. Esto hace que la figura femenina sufra, por tanto, una doble represión, tanto ideológica como sexual. Esto, sumado a la condición de persona enferma que muestra O’Neill en un momento dado durante su estancia en el hospital de Melilla, hace que sea posible comprobar cómo la enfermedad marca de manera tajante la identidad de una persona, pasando a configurarse como un elemento más del proceso de deshumanización de las presas. ➤

REFERENCIAS

- ABAD BUIL, I., HEREDIA URZÁIZ, I. & MARIÁS CADENAS, S. (2014). El estudio de las mujeres republicanas como víctimas de la “re-presión sexual” del franquismo. En *Historia, pasado y memoria en el mundo contemporáneo* (pp. 257-267). Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- BALLÓ, T. (2022). *No quiero olvidar todo lo que sé*. Barcelona: Editorial Planeta.
- BOLUFER PERUGA, M. (1998). Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España Ilustrada. *Studia Histórica. Historia Moderna*, 9, 85-116. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CATTONI, S. & MARTÍNEZ, M. V. (2020). Intimidad y memorias en las escrituras del yo. *Recial: revista del Centro de Investigaciones de la facultad de filosofía y humanidades*, 11(18), s/p. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- CASANOVA-MOLINA, G. E. (2023). Aproximaciones teóricas desde la comprensión del cuerpo como construcción socio-cultural hasta la experiencia del cuerpo sujeto. *Rumbos TS*, 30, 135-150. Santiago, Universidad Central de Chile.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M. T. (2018). Laberintos del alma: autobiografías de los escritores del exilio republicano de 1939. En *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías y epistolarios del exilio republicano de 1939* (pp. 73-137). Sevilla: Renacimiento.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Moga-zul-Endymion.
- MAUSS, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y antropología* (pp. 335-356). Madrid: Tecnos.
- MURIAS CARRACEDO, R. (2013). *Rasgos autobiográficos en la escritura de Carlota O'Neill*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- O'NEILL, C. (2003). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Grupo Anaya.

- TURPÍN SAORÍN, J. (2015). Cuerpos arriesgados: el cuerpo como fenómeno cultural de género. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 6, 188-218. Murcia, Asociación Murciana de Antropología.
- VIVERO MARÍN, C. E. (2013). Cuerpo enfermo y cuerpo niña: una doble marca para la construcción de género. *Artifara*, 13, 37-52. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Redes, pp. 169-193.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.233>

Bolaño en agonía + cuerpo en trance = 2666

Bolaño in Agony + Body in Trance = 2666

Julio Alberto Bejarano Hernández
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

ORCID: 0000-0002-6958-3043

alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co

Recibido: 12 de abril de 2025
Dictaminado: 24 de mayo de 2025
Aceptado: 09 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Bolaño en agonía + cuerpo en trance = 2666

Bolaño in Agony + Body in Trance = 2666

Julio Alberto Bejarano Hernández

RESUMEN

El artículo sugiere una interrogación por el proceso de escritura de la última etapa de la vida de Roberto Bolaño –de *Los detectives salvajes* a 2666–, cuando a los 45 años se intensifica su enfermedad hepática. Nos interesa pensar la cuestión el cuerpo-enfermo, bajo el prisma de las pesadillas, los trances y las agonías (in)directas del autor y su reflejo en los personajes –en especial, en Quim Font de *Los detectives salvajes* y en Florita Almada en 2666–, y viceversa. ¿Cómo convivió y expresó en los limbos de la salud y la enfermedad Bolaño su relación con la escritura y cómo leer sus espectros?

Palabras clave: Bolaño; literatura comparada; enfermedad; pesadilla; espectros.

ABSTRACT

This article suggests an examination of the writing process in the final stages of Roberto Bolaño's life –from *Los detectives salvajes* to 2666–, when his liver disease worsened at age 45. We are interested in considering the question of the sick body through the prism of the author's (in)direct nightmares, trance-like experiences, and agonies, and their reflection in his characters –especially Quim Font in *Los detectives salvajes* and Florita Almada in 2666–, and viceversa. How did Bolaño navigate and express his relationship with writing in the limbo of health and illness, and how can we read its specters?

Keywords: Bolaño; Comparative Literature; Illness; Nightmare; Specters.

I

Un preámbulo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego, o no, con fuego no, nada me va a marcar con fuego a estas alturas, lo que intuyo más bien es un hombre de hielo... y musitaré ¿por qué yo?

R. Bolaño (1999, p. 94).

Leer a Roberto Bolaño supone incursionar en las misteriosas *pistas* —de hielo, de fuego— y en las múltiples *autopistas* narrativas y poéticas en las que transcurre su obra. Las preguntas por el estilo, por el proceso creativo y por el trabajo con/en conceptos como tiempo, subjetividad, desgarramiento, enfermedad o muerte nos impulsan a experimentar con lecturas filosóficas diversas que dialoguen con su literatura, como un puente en bifurcación. Son más de dos décadas de estudios bolañianos que han explorado muchas vías en su obra. La predilecta ha sido el problema del mal, la cual conectaremos con la relación entre literatura y enfermedad.

La actualidad de Bolaño es constante. En abril de 2025, fue escogido por un comité internacional de escritores, investigadores, editores y librerías —convocados por la revista francesa *Telérama*— como el escritor más influyente del siglo XXI. Uno de los referentes del tema es William Marx, profesor titular de la cátedra de Literatura Comparada en el Collège de France. Marx (2025) afirma:

2666 es la novela que más me ha marcado estos últimos veinte años. Es una obra total que te produce un colapso, que mezcla la experimentación en la forma con una investigación sobre el paroxismo del mal de los feminicidios de Ciudad Juárez. *2666* se inscribe en la filiación novelesca que más me complace (p. 28).¹

¹ “*2666* est le roman qui m’a le plus marqué ces vingt dernières années. C’est une œuvre totale, sidérante, qui mêle l’expérimentation sur la forme à une enquête sur ce paroxysme du

La mención al paroxismo despierta una reflexión. Tomaremos esa idea sobre la intensidad de una afección, dirigida a la enfermedad. ¿Quizá dicho paroxismo no se refiere sólo a un afuera del mundo real, es decir, los feminicidios en la frontera, sino también involucra los espectros de otras dimensiones de lo real, incluyendo el inconsciente estético mismo de su autor, en su situación vital?

En 1998, Bolaño publicó *Los detectives salvajes*, una de las novelas más revolucionarias de las últimas décadas: una novela-río de tres partes que desarmaría en buena medida el coro de las lamentaciones sobre la aparente muerte de la literatura latinoamericana tras el supuesto ocaso del Boom. Bolaño era poco conocido hasta ese momento para la mayoría de los lectores. Tenía 45 años, una enfermedad crónica en curso, poemas en agendas descocidas, cuentos como búfalos en concursos provinciales en España, miles de noches de poesía y vagabundaje a cuestas y numerosos intentos de novelas más o menos dilatadas. Había perdido un país –Chile, desde 1973–, como él mismo lo dijo en uno de sus recurrentes autorretratos, pero había ganado un sueño: la escritura como máxima resistencia posible. Era una *Estrella distante*. Ignoraba que le quedaban apenas cinco años de vida, de intensa actividad, de febril escritura de una novela-total, novela-alga, 2666, que quedaría inacabada, mas no incompleta. Desconocía que le aguardaba póstumamente el honor de ser el paradigma de una nueva literatura, sustentada en la ruptura de los géneros y en la apuesta por un nuevo tipo de lector, más libre y más errante.

Los detectives salvajes ganó el premio Herralde en 1998 y el premio Rómulo Gallegos en 1999 y catapultó a Bolaño como escritor de culto y como faro lúcido para las nuevas generaciones de lectores-nómadas del nuevo siglo, emigrantes del espíritu sedientos de antipoesía, de leer entre líneas devociones y sin-sabores de poetas callejeros que miran la luna sin pretender hacer lunarios sentimentales. Más que una novela de iniciación o de testimonio de una generación utopista y vencida, más que una novela-mundo o recopilación de vidas

mal que sont les féminicides de Ciudad Juárez. 2666 s'inscrit dans la filiation romanesque qui me plaît le plus". La traducción es mía.

mínimas expuestas a la intemperie, se podría decir que *Los detectives salvajes* es un largo poema visceral, que desanda el tiempo a través de la dilatación del espacio en la segunda parte de la historia. Podría ser también una larga pesadilla soñada por Mario Santiago, el poeta mexicano, gran amigo de Bolaño, el Ulises Lima de la novela, salvaje poeta del nomadismo radical. Santiago-Roberto/Lima-Belano nos enseñan la ruta de una poesía que ya no es de confesionario: o es de ataúd o es de campo nudista.

Novela de digresión, en miles de microhistorias laberínticas que pueden confluír en un *Amuleto*: en dos poetas, en Auxilio Lacouture y Cesárea Tinajero, inolvidables antimusas de otros poetas anónimos. Hablamos de una novela que nos despierta una radiante fascinación por la poesía, de Rimbaud a Nicanor Parra. A través de Bolaño, es posible llegar a las autopistas abiertas hacia la poesía: al contacto íntimo con las carreteras desiertas al amanecer, con los burdeles de luces amarillentas, con los faroles de cafés abandonados, con las buhardillas de lectores miopes, con las faldas a cuadros amarillos de pérfidas bailarinas, con los hombres duros que no saben bailar, con los impalas voladores, con los crucigramas de Perec, con las conversaciones eternas tomando mezcal *Los suicidas*, con los amores des-contrariados, fogosos, atrevidos, prohibidos, con el trance de los cines y las películas de serie B, con los talleres y revistas de poesía efímeros, con los viajes onanistas alrededor del cuarto, con los sueños, vigiliás y pesadillas intermitentes de América Latina.

Para críticos recientes, como Gabriele Bizarri, a la manera de los críticos de *2666*, el camino de Bolaño parece –demasiado– claro. Dice Bizarri (2020):

A través del extrañamiento geográfico y cultural y del apreciable viraje hacia los márgenes de la oficialidad literaria de las engorrosas narrativas maestras de lo postcolonial, se recuperan y ratifican en Bolaño hasta algunas de las piezas más empolvadas e impronunciables del mosaico literario de la identidad latinoamericana (p. 35).

¿Es tan claro el mosaico latinoamericano y lo poscolonial como vía principal para leer a Bolaño? Vamos por otro camino. Podríamos

decir que Bolaño luchó en esos cinco años finales de su vida con algo más íntimo, que va más acá de lo latinoamericano: nos referimos a una enfermedad crónica y a una novela delirante, aferrándose a la vida y a la ilusión de un trasplante de páncreas. Así lo afirma Gómez A. (2009):

Él tenía un trastorno inmunológico que afecta a las vías biliares y va dañando el hígado. Es una enfermedad de lenta evolución. Al principio estaba más angustiado que otra cosa y durante mucho tiempo estuvo bien. Pero sufría la angustia de estar enfermo, era muy sensible y cualquier exploración o examen era un sufrimiento para él... Trabajaba en *2666* en forma compulsiva, pero no creo que el curso de la enfermedad se modificó por eso. Si algo precipitó las cosas fue el tiempo que no se controló (p. 15).

El doctor de Bolaño plantea que no fue la escritura compulsiva de *2666* algo que modificara la enfermedad. Sin embargo, al pensar la relación entre salud y enfermedad acudimos al filósofo y médico francés Georges Canguilhem, quien señala que salud y enfermedad no son dos estados opuestos, sino complementarios. La enfermedad no está en contra de la salud, sino que la pone a prueba. En otros términos, se requiere de la enfermedad para saber cómo está el cuerpo. No es que se busque la enfermedad, sino que se convive con ella para averiguar qué puede un cuerpo. ¿Qué pueden los delirios, los sueños, las pesadillas en situaciones de paroxismo vital? El paroxismo de/en la escritura del último Bolaño no buscaba curarse a través de ella y volver a un estado de salud anterior. Nos aventuramos a pensar más bien que estaba en la busca de una gran salud. Es algo que proviene de Nietzsche (2016):

Sólo el gran dolor, ese dolor prolongado, lento, que se toma su tiempo, en el que nos quemamos como con leña verde, nos obliga a nosotros, filósofos, a descender a nuestra profundidad última, a deshacernos de toda confianza, de toda mansedumbre, encubrimiento, indulgencia, medianía en la que quizás hubiéramos depositado antes nuestra humanidad. Tengo dudas de que un dolor así “mejore”, pero sé que nos profundiza (p. 133).

La enfermedad en Bolaño pudo ser ese puente hacia el abismo que se hizo exploración de una profundidad última. Para nosotros, hay un paisaje de figuras en sus últimas obras que operan de ese modo, en especial en Joaquín Font en *Los detectives salvajes* y Florita Almada en *2666*, como lo analizaremos más adelante. Canguilhem, en la línea de pensamiento de Nietzsche, pone el acento en cómo la enfermedad impulsa eventualmente un estado superior de vida. Allí se roza la locura en términos de Foucault, gran lector de Nietzsche y a la vez alumno de Canguilhem. Afirmo Foucault (1999):

todo sujeto hablante (y el filósofo no es sino el sujeto hablante por excelencia) que tenga que evocar la locura en el interior del pensamiento (y no sólo del cuerpo o de alguna instancia extrínseca) sólo puede hacerlo en la dimensión de la posibilidad y en el lenguaje de la ficción o en la ficción del lenguaje (p. 56).

La cuestión de la ficción y su relación con la enfermedad en Bolaño abre una serie de preguntas e hipótesis de lectura muy sugerentes. Por ejemplo, con respecto a cómo titula la locura en personajes de *Los detectives salvajes* y *2666*, no porque en obras anteriores no haya aparecido el tema –citamos el caso de las figuras espectrales en la novela *Amberes*, o en el cuento “Sensini”, o poemas como *Detectives helados*, entre otros–, sino porque se trata de un paroxismo, de una intensificación no sólo con la cuestión del mal, sino con la locura. Así aparece desde el inicio de *Los detectives salvajes*. En Bolaño (1998), “una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (p. 20). Recordemos que para Canguilhem la salud no es algo que busque conservarse, sino que se renueva constantemente. De allí su interés por la enfermedad, en particular por la que tiene que ver con lo psiquiátrico. Según Canguilhem (1971), “la cura es la reconquista de un estado de estabilidad de las normas fisiológicas... aunque no sea nunca la vuelta al estado fisiológico anterior, pudiendo, en algunos casos, significar el restablecimiento de normas de vida superiores a las antiguas” (p. 67). En un excelente estudio sobre enfermedad-cuerpo-salud, sobre la novela *Une morte tres douce*

de Simone de Beauvoir, la filósofa argentina Mónica Ogando hace un minucioso estudio desde la perspectiva de Canguilhem, en el que señala este asunto de la enfermedad como transformación y no sólo como padecimiento. Comenta Ogando (2002):

En situación de enfermedad, el cuerpo se interpone ante nuestra percepción como un objeto más entre otros. Sin embargo, la supuesta verdad cartesiana no es tal: la estructura psicofísica que constituye el cuerpo vivido como comportamiento perceptivo y expresivo, es susceptible de una desintegración en una experiencia límite como la de la enfermedad, donde podemos “distinguir” sus componentes sin que ello implique un dualismo de sustancias. De este modo, aunque en la experiencia de la enfermedad el cuerpo propio nos resulte ajeno, no es menos cierto que también nos revela la imposibilidad de separarnos de él (p. 143).

Pensar en los últimos cinco años de Bolaño, en la intensidad de su escritura y su enfermedad, en especial su consagración a la escritura de *2666*, nos obliga a detenernos en su ensayo “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, escrito en esos años y dedicado irónicamente a su propio médico. Es un texto singular, en el que su recuento sobre poesía francesa y la relación con la enfermedad y la muerte es ejemplar. Reflexiona Bolaño (2005):

si ese hospital hubiera sido un manicomio, tal visión no me habría afectado en lo más mínimo, pues desde muy joven me acostumbré —aunque nunca seguí— al refrán que dice que en el país al que fueres, haz lo que vieres, y lo mejor que uno puede hacer en un manicomio, aparte de mantener un silencio lo más digno posible, es gatear u observar el gateo de los compañeros de desgracia. Pero yo no estaba en un manicomio sino en uno de los mejores hospitales públicos de Barcelona, un hospital que conozco bien pues he estado cinco o seis veces internado allí, y hasta entonces no había visto a nadie caminar a cuatro patas, aunque sí había visto a enfermos ponerse amarillos como canarios y había visto a otros que de repente dejaban de respirar, es decir, se morían, algo no inusual en un sitio así; pero a gatas no había visto, todavía, a nadie, por lo que pensé que las palabras de mi médico habían sido mucho más graves de lo

que en principio creí, o lo que es lo mismo: que mi estado de salud era francamente malo. Y cuando salí de la consulta y vi a todo el mundo gateando, esta impresión sobre mi propia salud se acentuó y el miedo a punto estuvo de tumbarme y obligarme a gatear a mí también (p. 67).

Dice Bolaño que lo mejor que se puede hacer en un manicomio es estar en silencio. Retomaremos esta idea en la segunda parte de este artículo. Sobre el tema de escritura y muerte se han hecho múltiples análisis al respecto. Destacamos a Chiara Bolognese y su mirada sobre la escritura como un modo de exorcizar la muerte. Dice Bolognese (2022):

El autor pasó el último año de su vida escribiendo y publicando sin parar, en una lucha contra el tiempo, dado que sabía que la enfermedad hepática de la que sufría, no le dejaba muchos años de vida. Murió, de hecho, en 2003. La escritura es para Bolaño un modo de exorcizar la muerte y de explorar la parte más profunda de la personalidad humana (p. 84).²

Roberto Bolaño, en el inicio del verano de 2003, es un cuerpo en trance, por la enfermedad, por el éxtasis de terminar *2666* y entrever, casi acariciar, los laberintos finales y la gloria literaria por venir. Samurai a lo Alain Delon en el film de Jean Pierre Melville, como una línea de sombra que trata de ver hacia el horizonte y ese horizonte es la sombra de Benno von Archimboldi: un rompecabezas, pura multiplicidad, al que le faltan –¿o le sobran?– fichas. María Fernández (2020) lo plantea así:

La incertidumbre se resume en la multiplicidad de lecturas del texto literario que algunos comentaristas consideran el fracaso de la escritura, la imposibilidad de lograr un objetivo literario. Sin embar-

² “L'autore passò gli ultimi anni della sua vita scrivendo e pubblicando senza sosta, in una lotta contro il tempo, dato che sapeva che la malattia epatica di cui soffriva non gli avrebbe lasciato molti anni di vita. Morì, infatti, nel 2003. La scrittura è per Bolaño un modo per esorcizzare la morte e per esplorare le parti più profonde della personalità umana” (p. 84). La traducción es mía.

go, si Kafka se esforzaba por escribir y sus intentos no tenían fin, Bolaño escribe el esfuerzo mismo de la escritura: lo fragmentario, lo inconcluso, legado kafkiano asumido, que paradójicamente lo sostiene (p. 219).

II

En *Los detectives salvajes*, hay una amplia bifurcación de tiempo/espacio de casi todos los personajes, salvo dos: Amadeo Salvatierra, el único que está en el mismo tiempo y en el mismo espacio; y el otro se llama Joaquín Font, quien está en diferentes asilos psiquiátricos. Del resto, todos van viviendo su vida a lo largo de más de 20 años. ¿Van cambiando o van dejando la poesía, van dejando el arte, van dejando la revolución, la política? Escalas, sueños, utopías languidecen –por no decirlo de manera más cruda, muy, muy brutal–, pero en parte es lo que ocurre en la segunda parte de *Los detectives salvajes*; y después, el lector, cuando llega la tercera parte, se reencuentra con lo que estaba pasando en la primera parte. Hay un juego muy propio de la poesía y sobre todo de la antipoesía: el juego con la primera persona, con la segunda persona: cómo se nombra el poeta. Hay una especie de mutación, una especie de metamorfosis. Ese tipo de alteraciones es lo que caracteriza su obra y es lo que le interesaba de directores como Stanley Kubrick, Godard, Pasolini, Antonioni y Lynch... juegan con estos pequeños detalles, que a veces, incluso, pueden ser muy pequeños, pero tienen un efecto muy grande en el espectador. En un reciente estudio de literatura comparada, Aguilar insiste en este punto y lo relaciona con un emergente escritor senegalés de filiación bolañiana. Aguilar anota (2024):

A través de fragmentos de estudios apócrifos, de entrevistas, reseñas y sentencias emitidas por los jueces literarios de la época, la novela intenta reconstruir los días del malogrado escritor africano, su consagración y su decadencia. El secreto a descubrir, que reviste la figura de Elimane, no sólo organiza la trama del relato, sino que pone en escena el último eje que nos interesa para pensar la relación Bolaño-Mbouggar Sarr y que también está presente en un paratexto. El

tema es el poder de la lectura que deviene escritura, sus derivas estéticas (p. 130).

Hagamos ahora un *zoom* en Joaquín Font en *Los detectives salvajes*. Joaquín, Quim Font, es uno de los personajes más emblemáticos de la obra de Bolaño. Hace parte de una genealogía de profetas o videntes que interpretan el caos del mundo y el horror, como Florita Almada en la televisión mexicana o Amalfitano con su cuerda de libros en *2666*; como Cesárea Tinajero o Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*. Hay una predilección en Bolaño por estos personajes, extraños y salvajes en su lucidez. Captan signos del tiempo como los poetas más queridos de Bolaño: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont. Font es un profeta que, a diferencia de Florita, no tiene visiones directas del horror. Su travesía hacia la locura abre puertas inesperadas de lucidez para comprender el horror. Pasa noches enteras sin dormir. En las descripciones detalladas del narrador, y luego en su propio diario, vemos a Font sumergido en cavilaciones oscuras; y su ruptura con la vida normal y la continuidad del tiempo, lo transforma. No se trata de que problemas personales lo lleven a perder la razón y esto lo conduzca a la locura. Sus visiones le abren otras percepciones de la realidad y a través de los sueños cambia su idea sobre la razón. Su camino inicia al romper con su trabajo como arquitecto y dejar de ser una persona normal. Decide dedicarse a ser diagramador de la revista de poesía de sus hijas y los amigos de ellas, los “real- visceralistas” Lima y Belano. Pasa las noches sumido en este genial y salvaje proyecto poético: diagramar sin tener los poemas. ¿No es esta una forma profunda y alucinante de hacer-poesía? En Bolaño (1999):

Según Lima, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

—De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido (p. 17).

Al tema del misterio de la escritura y las formas insospechadas de llegar a ella se refiere con insistencia la pensadora francófona Hélène Cixous, sobre todo en su libro-faro sobre cómo llegar a la

escritura, diferente a un manual sobre cómo escribir. Cixous alude a la locura y a escribir con los ojos cerrados, algo muy afín a Font. Afirma Cixous (2006): “En verdad no tengo ninguna ‘razón’ para escribir. Todo viene de ese viento de locura. Lo único que tengo para escribir es lo que no sé. Les escribo con los ojos cerrados. Pero sé leer con los ojos cerrados. A ustedes, que tienen ojos para no leer, no tengo nada que revelarles” (p. 87). La figura de Font nos sugiere que no es la enfermedad en sí misma, en este caso la locura, la que abre automáticamente las puertas de la percepción, sino la manera como nos dejemos llevar por ella. En otras palabras, el dejarlo todo de Font —su trabajo, su vida como marido ejemplar, etc.—, como máxima permanente en Bolaño, es una apuesta vital. Quizá habría que dejarlo todo cada cierto tiempo. Bueno, no todo: lo que nos ata a la pesadez del tiempo. Los actos de rebeldía de Font, en medio de la locura progresiva, lo sacan de su vida monótona burguesa: se involucra con Lupe, la joven prostituta amiga de su hija, y esto desencadena la aventura central de la novela: en busca de los desiertos de Sonora y el espectro de la poeta vidente Cesárea Tinajero. La cuestión es cómo tratamos de interpretar los síntomas de la enfermedad y de la locura. Font se entrega a ella, se adapta incluso a los manicomios; y cuando vuelve a su casa, no sólo es otro, sino que profundiza en un diálogo hipnótico con Ulises Lima, en una especie de limbo.

A través de los sueños se sumerge Font en hipótesis sobre el horror. Lo hace de manera desesperada al inicio; y luego va encontrando cierta extraña calma en medio de sus visiones. Nos hace pensar en la idea del sueño que sugiere Derrida (1989): “hay que comprender bien aquí que la hipótesis del sueño es la radicalización, o si se quiere, la exageración hiperbólica de la hipótesis de que los sentidos podrían engañarme a veces” (p. 48). ¿Es Font una especie de Melquiades en *Los detectives salvajes*? Melquiades es un gitano, nómada, que lo dejó todo. Intérprete y vidente de Macondo, es el gran profanador y oráculo de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967):

Melquiades pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática en los pergaminos... Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado (pp. 558-559).

De manera similar a Melquiades, en *Los detectives salvajes* Font opera como un narrador espectral o doble en espejo, un personaje metaficcional que interactúa secretamente con el pasado y futuro de la novela. Refiriéndose al caso de García Márquez, dice Wahnnon (2023):

Lo esencial a este respecto es advertir que Melquiades, el doble del narrador, escribió su texto voluntariamente ininteligible, con la intención de que costase trabajo «descifrarlo», es decir, comprenderlo. Sabemos esto por la descripción que se hace, al final de la novela, de lo descubierto por Aureliano Babilonia (p. 275).

¿La duda de Font vendrá por el lado del sueño? Font no es poeta o al menos no escribe poemas. Es un arquitecto que diagrama revistas de poetas vanguardistas. Sabe leer poesía. A la vez, el miedo del desastre que se viene sobre sus hijas lo va llevando a la locura. ¿O es al revés? ¿O es simultáneo? Las pesadillas le anuncian lo que —no— debe hacer. Estas pesadillas aparecen tempranamente en la obra de Bolaño, desde sus primeros poemas. Proviene de sus lecturas borgianas. En Borges, la pesadilla es un pasaje entre la vigilia y la locura; una interpelación sobre lo que creemos real y lo que nos desconcierta. Ante todo, nos empujan las pesadillas a una situación paradójica con los otros y con nosotros mismos. Apunta Borges (1992):

Un rasgo curioso en mis pesadillas, no sé si ustedes lo comparten conmigo, es que tienen una topografía exacta. Yo, por ejemplo, siempre sueño con esquinas determinadas de Buenos Aires. Tengo la esquina de Laprida y Arenales o la de Balcarce y Chile.

Sé exactamente dónde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano. Estos lugares en el sueño tienen una topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser ciénagas, pueden ser junglas, eso no importa: yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires.

Trato de encontrar mi camino. Como quiera que sea, en las pesadillas lo importante no son las imágenes. Lo importante, como Coleridge –decididamente estoy citando a los poetas– descubrió, es la impresión que producen los sueños. Las imágenes son lo de menos, son efectos. Ya dije al principio que había leído muchos tratados de psicología en los que no encontré textos de poetas, que son singularmente iluminativos (p.156).

En Bolaño, la pesadilla intensifica las confusiones. Parece interesarle esa atracción por lo siniestro, a lo que no deberíamos acercarnos y por eso mismo queremos atravesar ese umbral. Como decía Borges, importan los efectos. Dice Bolaño (2004): “No te acerques, no rondes ese punto equívoco aunque veas florecer unos párpados que quisieras olvidar o recobrar. No te acerques, no des vueltas alrededor de ese equívoco. No, mueve los dedos. Créeme. Allí sólo crece la pesadilla” (p. 145).

Veamos ahora una cartografía literaria detallada respecto a la enfermedad, locura y agonía en torno a Font. Como hemos dicho, es un español perdido en México, arquitecto y padre de las hermanas Angélica y María. Es una especie de guía en el Purgatorio.

En la primera parte de *Los detectives salvajes*, el 14 de noviembre se hace la primera mención de Joaquín Font, cuando Pancho Rodríguez se lo menciona a García Madero. Narra Bolaño (1998): “antes de llegar Pancho Rodríguez me puso sobre aviso... el tipo está completamente tocados. Hace cosa de un año ya se pasó una temporadita en la casa de la risa... no sé qué cables se le cruzaron al pobre diablo y un día perdió la chaveta... el padre de las Font volvió a la casa grande hablando solo” (p. 33). Al día siguiente, se dice que “Font progresaba a grandes pasos en el camino de la locura” (p. 38). Y el 17 de noviembre, García Madero refiere: “encontré mejor al señor Font” (p. 52.). Y según Bolaño (1998), Font dice:

que se empape de la realidad María, no que se esponga... si uno se empapa demasiado se expone a convertirse en víctima... el chulo de Lupe se va a enfadar con mi hija. Y de paso con su familia (dijo Font)... hay noches que tengo unas pesadillas horribles —se río un poco, mirando el césped, como si recordara sus pesadillas... a veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños... y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión donde alojarme. Pero no encuentro nada. Sólo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada, ¿verdad? Voy a estar como aquel que dice a merced de las fuerzas de la naturaleza... Quim Font aún seguía allí, riéndose muy bajito y mirando las magnolias (p. 53).

¿Y si esa ciudad desconocida fuera la futura Santa Teresa de 2666? La conozco de otros sueños, dice Font. ¿De cuáles? ¿De los sueños de la futura Florita Almada? Son hipótesis de lectura a prolongar. También dice que encuentra a un mudo fulero. ¿Podrá ser la ficha que le falta al rompecabezas que... resulta ser más adelante el mismo Font?

El 18 de noviembre García Madero se queda por primera vez en casa de los Font. A las tres de la mañana, se despierta “con la repentina imagen o ensoñación de Quim Font sentado en la oscuridad, en un sillón de orejeras, envuelto en una nubecilla de azufre rojizo” (p. 61). El 21 de noviembre García Madero prosigue su iniciación sexual y vuelve a ver a Quim Font. Cuenta Bolaño (1998):

Font parecía no haber dormido en toda la noche, parecía recién salido de una sala de torturas o de una timba de verdugos, tenía el pelo revuelto, los ojos enrojecidos, no se había afeitado (ni duchado) y las manos las llevaba sucias con algo que en el dorso parecía manchas de yodo y en los dedos manchas de tinta [...].

—He estado trabajando en una revista.

Era un caos de figuras geométricas y nombres y letras trazadas al azar. No me cupo ninguna duda de que el pobre señor Font estaba al borde del colapso nervioso.

–Y eso que faltan los poemas de ustedes...

–El anagrama de la publicación... es una serpiente mexicana y además simboliza la circularidad. ¿Tú has leído a Nietzsche? (p. 80).

El desenlace del asedio a Font por parte del chulo de Lupe se intensifica; asimismo las pesadillas de Font en ese viaje al limbo. García Madero parece ser un polizón, pero es el único que se da cuenta de la transformación que está sufriendo Font. Entre el 28 de noviembre y el 31 de diciembre, Font se va hundiendo en la locura, lo que lo llevará a manicomios durante más de una década. El narrador sigue siendo García Madero, como en toda la primera parte de la novela. Asienta Bolaño (1998):

28 de noviembre: siguen sucediendo cosas horribles, sueños, pesadillas impulsos que sigo y que están completamente fuera de mi control [...].

30 de noviembre: cuando me disponía a tirar por Revillagigedo en dirección a La Alameda, de una surgió o se materializó Quim Font... me lo quedé mirando fijamente, como para asegurarme de que aquel transeúnte nocturno era Quim y no una visión [...].

12 de diciembre. Hotel Media Luna. Quim Font enfundado en una bata blanca. Tenía los ojos llorosos y restos de lápiz labial por la cara. En la mano llevaba la carpeta con el proyecto de la revista [...].

31 de diciembre. Quim estaba en pijama y sin afeitarse, sentado en la sala viendo la tele (pp. 90, 93, 112, 135).

En la segunda parte de la novela, tenemos ocho entradas del Diario de Font. Se suceden entre octubre de 1976 y octubre de 1987. Luego de la huida cinematográfica de los “real- visceralistas” con Lupe, hacia los desiertos de Sonora –historia que se retomará en la tercera parte–, Font es internado en sucesivos manicomios, donde permanece hasta 1987. Nos interesa subrayar este perfil que hace de sus visiones en estos términos:

Capítulo 3, calle Colima, Colonia Condesa, octubre de 1976. Lima escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños (p. 181).

Capítulo 5, Clínica de salud mental El Reposo camino de los Desiertos de Los Leones, afueras de Ciudad de México en 1977. Hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que hicieron Lima y Belano... no se puede vivir desesperado toda una vida, el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos (p. 202).

Los poetas salvajes, como Lima y Belano, acceden a una gran lucidez y escriben literatura para desesperados; el precio es su intensa y corta vida o su relación con el dolor. Captamos una interacción muy interesante entre las descripciones que ofrece Font sobre las vidas como poetas de García Madero, Lima y Belano y sus propias visiones progresivas, en medio de los dolores y angustias que sufre y la lucidez a la que asiste. Frases memorables, como “hay una literatura para desesperados”, aluden a lo señalado en el inicio de la novela con respecto a momentos para boxear y momentos para recitar poesía, es decir, Font, en su descenso a la locura, comprende cada vez mejor cuál es el sentido profundo de la propuesta de los “real- visceralistas”: poner a prueba las normas rígidas de la sociedad y hacer más estética la vida. Uno de los ejes esenciales del manifiesto infrarrealista del joven Bolaño en México.

Font prosigue año tras año en su locura: ¿más bien deberíamos decir en su lucidez?, ¿es loco aquel que comprende o se acerca a comprender algo del horror, de los inminentes horrores? De loca tratarán también a Florita Almada, en *2666*, por hablar de los feminicidios en Santa Teresa. Otro asunto interesante tiene que ver con Laura Damián, poeta muerta prematuramente. Su padre ha creado un premio en su honor. La hija de Font, Angélica, lo ha ganado. Font entabla contacto con ella en forma mística. Ocurre algo similar con Lima más adelante. Son señales adicionales de la relación de Font con la poesía: primero con las revistas que diagrama, luego con su apuesta por “dejarlo todo”, después en el trato íntimo con

los “real-visceralistas” y finalmente en los manicomios, con los espectros de los poetas que se van yendo... En 1998, Bolaño narra:

Capítulo 6. Clínica de salud mental. Marzo de 1977. Una habitación de un manicomio moderno y los ojos que me espían vuelven a ser lo ojos de mis enfermeros y no los ojos de Laura Damián (p. 216).

Capítulo 9, marzo de 1979. Un día vino a visitarme un desconocido... lo recibí en el jardín, mirando hacia el norte, aunque todos los locos miran hacia el sur o hacia el oeste, yo miraba hacia el norte (p. 274).

Cuando se acaba el dinero dedicado al premio Laura Damián y se acerca la ruina de su padre, y éste va a visitar a su viejo amigo Font al manicomio, dice Font que ya lo sabía; y cuando su hija viene a darle la noticia del suicidio del amigo, no se sorprende. Nuevamente Bolaño (1998): “Capítulo 11. Clínica de salud mental. Abril de 1980. Mi hija me dijo que Álvaro Damián se pegó un balazo en la cabeza... pero podía haberse venido al manicomio conmigo, le dije. Y mi hija se rió y dijo que las cosas no eran tan fáciles” (p. 302). En el ensayo de Bolaño, titulado “Literatura + Enfermedad= Enfermedad”, se había referido en términos idénticos al manicomio. Comparaba al hospital donde trataba sus dolencias con un manicomio en los mismos términos de la descripción que hace su personaje Font:

Capítulo 16. Clínica psiquiátrica. Marzo de 1983. A veces lo mejor es el silencio... los patios de esta cárcel son los más idóneos para el silencio... el otro día, hace un mes, mi hija me contó que Ulises Lima había desaparecido. Ya lo sé, le dije. ¿Y cómo lo sabes, dijo ella? Ah, caray. Lo leí en un periódico, dije. ¡Pero si no ha salido en ningún periódico! Bueno: entonces lo debo haber soñado, dije. Lo que no dije fue que un loco del patio grande me lo había comunicado hace como quince días (p. 360).

Font aclara, una vez más, que a través de los sueños se entera de la desaparición de Lima. Estas menciones a los jardines y al silencio

en estos lugares nos llevaron a indagar por los acercamientos sensibles a estas problemáticas por parte de uno de los psiquiatras, y a la vez escritor experimental más singular de los últimos tiempos: Oliver Sacks. En este pasaje, apreciamos lo que significa lo sutil para un personaje aislado por la sociedad como loco. Comenta Sacks (2021):

Hace ya un tiempo, trabajé en el pabellón 23 del Hospital Estatal del Bronx, con pacientes jóvenes y adultos que presentaban diversos problemas, como autismo, esclerosis tuberosa, esquizofrenia, entre otras. Yo detestaba ver la manera en que se trataba a los pacientes, a los que a veces se encerraba en salas de aislamiento, no se les daba de comer o se les aplicaban medidas de contención. A uno de los pacientes, Steve, que era mudo y autista, le resultaba especialmente duro el hecho de estar encerrado, y a veces se quedaba sentado junto a la ventana, anhelando estar fuera. Un día conseguimos llevarlo al Jardín Botánico de Nueva York. A Steve le encantaban las plantas; era mayo, y las lilas estaban en plena floración. Le encantó la hondonada cubierta de hierba y la sensación de espacio. En cierto momento, cogió una flor, la miró, y pronunció las primeras palabras que le oíamos decir: “¡Diente de león!” Nos quedamos impactados; no teníamos ni idea de que Steve fuera capaz de reconocer las flores, por no hablar de pronunciar su nombre (p. 4).

Las dos últimas apariciones de Font en la segunda parte de la novela ocurren después del terremoto de México, el de 1985. La primera en septiembre. Regresa el espectro de Laura Damián y se da una curiosa reflexión de Font, en la cual nos interroga por el lugar de un poeta en la sociedad. ¿Alguien se acuerda de los poetas? Después de la desaparición del premio Laura Damián, y cuando ya no se menciona su corta vida y obra, ¿queda algo de ella?: “Capítulo 17. Clínica psiquiátrica, septiembre de 1985. El día del terremoto volví a ver a Laura Damián... no estoy loco, dije yo, solo confundido [...], el tiempo es una ilusión, dije yo, y pensé en gente que hacía mucho que no había visto e incluso en gente que no había visto nunca” (p. 368). La última mención de Font se sitúa en el año 1987,

cuando ya ha vuelto a vivir en su casa, tras once años de encierros en manicomios y clínicas psiquiátricas:

Capítulo 18. Calle Colima, agosto de 1987. Cuando volví a la casa todo había cambiado... los ruidos eran los mismos de siempre... me pasaba la noche sentado en el sofá, con la tele encendida y con los ojos entrecerrados... la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban piezas y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo (p. 383).

En la tercera parte, Font casi no es mencionado. Sólo dice García Madero que lo llama por teléfono el 13 de enero de 1976 y el 19 de enero de 1976; y se cuenta que no quiere hablar Font con él. ¿Y así desaparece en/de la novela? Ese camino del silencio pleno, soberano, que había descubierto y cultivado Font en los manicomios es una clave misteriosa para seguir pensando en lo que podía pensar y sentir Bolaño en esos últimos años. La cuestión de su enfermedad y la locura de este personaje son un pasaje, en medio de las pesadillas, hacia la escritura telúrica de *2666*. ¿El silencio de Font es la gran salud de Bolaño? La respuesta es afirmativa si la contrastamos con lo dicho por Bolaño en su ensayo “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” (2005):

El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados. Voy a viajar, voy a perderme en territorios desconocidos, a ver qué encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo. O lo que es lo mismo: para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder. El viaje, este largo y accidentado viaje del siglo XIX, se asemeja al viaje que hace el enfermo a bordo de una camilla, desde su habitación a la sala de operaciones, donde le aguardan seres con el rostro oculto debajo de pañuelos, como bandidos de la secta de los hashishin (p. 45).

Para terminar, acerquémonos al caso de la vidente Florita Almada, en la cuarta parte de *2666*: “La parte de los crímenes”. A diferencia de Font, sabemos muy poco de ella, pero tiene un nexo similar

con el resto de los personajes. Si en *Los detectives salvajes* Font es el profeta que ve el horror que se aproxima hacia sus hijas y otras mujeres, y no sólo no puedo evitarlo, sino que, a la manera de la tragedia griega, el li(g)arse con Lupe precipita el desastre, en *2666*, Florita Almada es la vidente que ve los crímenes contra las mujeres, pero nadie cree en ella; y aun así es la única que toma en serio a grupos de activistas feministas que luchan contra la impunidad. Sus visiones las lanza desde un programa de televisión. Son cuatro sus apariciones directas en la novela: en noviembre de 1994, luego en agosto de 1995, en abril de 1996 y otra indirecta. Cuenta Bolaño (2004): “(en noviembre de 1994) apareció en la televisión de sonora una vidente llamada Florita Almada, a la que sus seguidores que no eran muchos, apodaban la Santa... veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía” (p. 536). De hecho, en el pasaje en que el narrador presenta a Florita hace un contrapunto sobre enfermedad y cura. Se detiene en una larga enumeración de una página sobre consejos para cuidar la salud, el uso de plantas medicinales y una reflexión sobre la edad que tenía Bolaño en aquellos tiempos:

antes que vidente fue yerbatera... le tenía más fe a las hierbas y a las flores, a la comida sana y a la oración. A las personas con presión arterial alta les recomendaba que dejaran de comer huevos y queso y pan blanco... también puede dejar de comer carne y pescados y puede dedicarse a comer solo arroz y fruta. Eso es buenísimo para la salud, sobre todo cuando uno ya ha pasado los cuarenta años. También hablaba contra el consumo excesivo de grasas (p. 536).

En la segunda aparición de Florita en la televisión, el narrador retoma intratextualmente el epígrafe de la novela: “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. El horror es la ciudad de Santa Teresa y el desierto de aburrimiento es la televisión, en la que participa Florita, en medio de un programa de variedades frívolas y banales. Como sabemos, el epígrafe es un verso del poema de Baudelaire: “El viaje”. El mismo poema aparece en el ensayo “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”: nos habla de un oasis y de una ciudad que es el horror. Narra Bolaño (2004): “se puso a hablar de su última visión. Dijo que había visto mujeres muertas y

niñas muertas. Un desierto. Un oasis... una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas... entró en trance... un desierto muy grande, una ciudad muy grande, Santa Teresa... ¿Es que no entienden de qué hablo?” (pp. 544-546). En el ensayo, Bolaño menciona la lucidez, la misma que hemos convocado con Font y ahora con Florita Almada. Es lúcido quien se enfrenta con valentía al horror y trata de decir o hacer algo al respecto. Font recita poesía a su manera y Almita boxea. Escribe (2003):

Enfermedad y callejón sin salida. El poema de Baudelaire se llama “El viaje”. El poema es largo y delirante, es decir posee el delirio de la extrema lucidez... Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror (p. 47).

En su tercera aparición, Almita ve en sueños televisión y allí aparecen los crímenes. Recordemos que Font veía televisión y soñaba. Una vez más los sueños son el mecanismo de investigación de estos profetas o videntes. En medio de esos desiertos de aburrimiento, percibe el horror, una y otra vez, de los crímenes contra las mujeres. Dice Bolaño (2004): “estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca” (p. 575). Su última intervención en televisión es diferente. Ya no aparece como una vieja aparentemente loca hablando de visiones, sino que hace parte de una comitiva de activistas feministas por los derechos humanos. Es una situación completamente distinta: “en el programa de Reinaldo apareció Florita acompañada de algunas activistas del MSDP. Dijo que ella estaba allí sólo para presentar a esas mujeres... hablaron de la impunidad que se vivía en Santa Teresa y del nú-

mero de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993” (p. 632). En la cuarta aparición de Florita, ya no en televisión, conectamos su historia con Sergio González Rodríguez, el periodista que investiga sobre los feminicidios, cuando éste llega a su casa. Es una larga extrapolación, que va de la página 705 a la 713: “dijo que en ocasiones veía cosas y que las cosas que veía no necesariamente eran visiones sino imaginaciones, cosas que le pasaban por la cabeza... últimamente sólo se figuraba asesinatos de mujeres” (p. 713). A esto se suma la mención indirecta que hace de ella Fate en la tercera parte: “en un talk show mexicano hablaba una mujer ya anciana... su expresión era de alerta, como si estuviera tratando un tema de mucha gravedad. Por supuesto, no entendió nada de lo que decían” (p. 411).

CONCLUSIÓN

La ecuación poética bolañiana literatura + enfermedad = enfermedad es un eje fundamental de la poética de Bolaño y de su paroxismo con respecto a la vida y a la muerte, en especial, a su visión sobre la escritura. En el recorrido filosófico y literario que hemos hecho, subrayamos el diálogo de Bolaño con fuentes contemporáneas que propician una serie de interrogantes sobre la vida y la enfermedad, sobre cómo cambiar de destino y poner(se) a prueba aun –quizá sobre todo– al borde de la locura. La mirada vitalista de su obra, que relacionamos con Nietzsche, apunta a reflejar esos puntos de fuga que abren en Bolaño nuevas formas de vida, peligrosas y seductoras a la vez. Personajes como Joaquín Font y Florita Almada representan a los lúcidos –llamados locos por la sociedad– que se enfrentan al horror en medio de un desierto de aburrimiento.

¿Dónde entra la enfermedad y particularmente la locura en estos personajes? El poeta –no cualquiera, sino el poeta que capta o convive con la locura– percibe el avance del horror, en parte a través de las pesadillas, más o menos inconscientes. Este es otro ejemplo fundamental en el estilo de Bolaño: su fascinación por la pesadilla como estrategia de interacción con lo desconocido, como oráculo peligroso que vislumbra horrores por venir. Asediado por la enfer-

medad y las pesadillas, el último Bolaño, que surge en *Los detectives salvajes* como narrador total, siempre inspirado por la poesía, nos entrega en Font un delirante alucinado(r), que incluso antes de ser internado en un manicomio ve venir el desastre del horror, de la violencia, en especial contra las mujeres. Algo que vivirá más de cerca Florita Almada en *2666*. Font es un profeta que anuncia el desastre inminente, mientras que Florita es una vidente que trata de interpretar los efectos del desastre. Es una solitaria mujer, autodidacta, que lee poesía al anochecer y escucha voces, como Font. ➤

REFERENCIAS

- AGUILAR, P. (2024). Roberto Bolaño y Mohamed Mbougar Sarr, una constelación decolonial. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 16, 127-136. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Véase <https://doi.org/10.34096/zama.a.n16.16338>
- BIZARRI, G. (2020). Bolaño y el palimpsesto de la soledad latinoamericana. *Kañina: Revista de Artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, 44(1), 135-164. San José, Universidad de Costa Rica.
- BOLAÑO, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (2005). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- BOLOGNESE, C. (2022). *Bolaño*. En *La memoria e il progetto*. Cagliari: Università di Cagliari.
- BORGES, J. L. (1992). La pesadilla. En *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CANGUILHEM, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo XXI.
- CIXOUS, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, J. (1989). *La diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- FERNÁNDEZ, M. (2020). Relectura y reescritura de Kafka en cuentos de Bolaño. *Revista Analecta*, 41(0), 207-221. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.

- FOUCAULT, F. (1999). *Nietzsche. La genealogía. La historia*. Valencia: Pre-textos
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GÓMEZ, A. (2009, 18 de julio). Entrevista a Víctor Vargas. *Diario La Tercera*. Santiago de Chile. Véase <https://www.latercera.com/noticia/medico-de-bolano-el-temia-afrontar-la-enfermedad/>
- MARX, W. (Paris, avril de 2025). Entretien. *Revue Télérama*, 3925, 16. Paris, *Le Monde*.
- NIETZSCHE, F. (2016). *Obras Completas I*. Madrid: Tecnos.
- OGANDO, M. (2002). El dolor en primera persona. *Revista Investigaciones fenomenológicas*, 19, 139-158. Madrid, UNED.
- SLAC, J. & SACKS, O. (2021). ¿Por qué necesitamos jardines? Una entrevista a Oliver Sacks. Véase <https://www.jardinlac.org/post/por-qu%C3%A9-necesitamos-jardines-una-entrevista-a-oliver-sacks>
- WAHNON, S. (2023). La metaficción en *Cien años de soledad*: sobre los manuscritos de Melquíades. *Archivo Vallejo*, 7(13), 263-287. Véase <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.12>

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Redes, pp. 194-215.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.239>

Sistema nervioso o el vínculo indisoluble entre
identidad y patología

*Nervous System: An Indissoluble Bond between
Identity and Pathology*

Mara Itzel Medel Villar
Universidad de Guanajuato, México

ORCID: 0009-0004-6564-4808
maramedel2709@gmail.com

Recibido: 20 de marzo de 2025
Dictaminado: 05 de junio de 2025
Aceptado: 18 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Sistema nervioso o el vínculo indisoluble entre identidad y patología

Nervous System: An Indissoluble Bond between Identity and Pathology

Mara Itzel Medel Villar

RESUMEN

Las obras *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2018), de la escritora chilena Lina Meruane, se configuran como una suerte de trilogía que problematiza la corporalidad, perfilando en sus diégesis una dialéctica entre un cuerpo saludable y uno enfermo. No obstante, en *Sistema nervioso* hay una vuelta de tuerca en la propuesta de la escritora. El presente artículo propone un estudio de la novela para analizar cómo lo patológico parece configurar los vínculos al interior de una familia, donde todos sus miembros están enfermos. Esta manera de leer la novela permite tender lazos comunicantes con el libro de no ficción *Volverse Palestina/Volvemos otros* (2014) y *Palestina por ejemplo* (2018), donde Meruane comenzaba la discusión de otro de los grandes pilares de su obra: el tema de la identidad.

Palabras clave: identidad; familia; enfermedad; dolor; lenguaje.

ABSTRACT

The novels *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012) and *Sistema nervioso* (2018) by Chilean author, Lina Meruane, can be read as a trilogy that problematizes corporality and which stories set a dichotomy between the healthy and the diseased bodies. Nevertheless, *Sistema nervioso* represents a change in the writer's project. This article proposes an analysis on how illness defines family relationships, because all of the family members are sick. The novel's proposed reading allows us to make connections with the author's non-fiction works *Volverse Palestina/Volvemos otros* (2014) and

Palestina por ejemplo (2018), in which Meruane discuss one of the main topics of her work: the identity.

KEYWORDS: Identity; Family; Illness; Pain; Language.

La novela como un sistema es de una complejidad enorme y siempre está enfrentada al caos, al quiebre, a la destrucción. Estamos intentando negar esa posibilidad, nos cuesta aceptar que convivimos con la enfermedad y con la muerte.

Lina Meruane

La dialéctica entre el cuerpo sano y el cuerpo enfermo siempre ha estado presente en la literatura; ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia de la humanidad; y según los tiempos que corren, es posible pensar que dicha unión está lejos de romperse. La académica Trina Romero (2015), en “Enfoque literario de la enfermedad a través del tiempo en varios autores”, ofrece un repaso crítico de una decena de textos con dicha temática. En su análisis, va a destacar que “la literatura y la enfermedad en distintas épocas han sido como una puesta en escena permanente, desde diversas perspectivas teóricas, pero planteando siempre la salud en contraposición a la enfermedad, siendo la literatura la encargada de construir las metáforas” (p. 126). En la literatura latinoamericana del siglo XXI, este tema ha resurgido con gran efervescencia en los últimos años. Para muestra, el texto de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, una compilación de cuentos donde autores de diversas latitudes hispanohablantes exploran, desde sus narraciones, las múltiples caras que puede adquirir la enfermedad. Para Guerrero y Bouzaglo, “la enfermedad constituye un tópico fundamental para la literatura contemporánea y tal reaparición representa una

oportunidad para repensarla, desechar su función alegórica y comprender su peligrosa capacidad de enfermar y estar enferma” (p. 10). Desde los diferentes países hispanohablantes, el cuerpo enfermo ha sido abordado para dar cuenta de problemáticas de carácter social que se revisten de metáforas íntimas, envuelven los miedos, la perversidad. Podría decirse que este es el escenario donde se inserta *Sistema nervioso*, de la escritora chilena Lina Meruane (2019).

Lina Meruane es una periodista, escritora y académica con mucha presencia dentro del panorama literario contemporáneo. Ha publicado novelas, cuentos, ensayos y textos dramáticos, que se han traducido al inglés, italiano, portugués, alemán y francés. La escritora ha sido galardonada con el premio a la Mejor Novela Inédita, en 2006, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, por su novela *Fruta podrida*; el Premio Anna Seghers, en 2011; el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en 2012, por su novela *Sangre en el ojo*; y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, en 2023. Dentro del panorama literario chileno, Roberto Bolaño (1998) destacó la obra de Meruane al evidenciar que la producción de la autora “surge de los martillazos de la conciencia, pero también de lo inasible y del dolor [...]. Estilísticamente, Lina Meruane se adscribiría a una cierta escuela francesa (pienso en Marguerite Duras, en Natalie Sarraute), mucho más subjetiva e introspectiva” (párr. 12).

EL ESBOZO DE UNA IDENTIDAD ENFERMA

Sistema nervioso es, hasta el momento, la última novela de Lina Meruane. A lo largo de la diégesis, conocemos la historia de una genealogía que exhibe en sus cuerpos múltiples enfermedades, dolencias que revelan su vulnerabilidad, pero también su manera de enfrentar la vida. El mosaico de personajes que puebla el texto nos muestra cómo el dolor y la enfermedad pueden llegar a configurarse como vínculos de pertenencia. El capítulo que abre la novela lleva por nombre “Agujeros negros”¹ y se dedica únicamente a la

¹ Es imposible pasar por alto la metáfora astronómica que se construye a lo largo de la novela y que puede convertirse en una ruta de interpretación. Tal es el caso de la

protagonista. En él, se construyen dos de las reflexiones planteadas en torno a las cuales gira la novela: por un lado, el tópico de la enfermedad como suceso, muchas veces, invisible al ojo humano, y, por otro, la construcción de la identidad individual mientras la ciencia médica se apropia del cuerpo de *Ella*, en un proceso voraz de diagnóstico y medicalización. El uso del pronombre personal *Ella*,² en el caso de la narradora, es una designación genérica: no hay voluntad de caracterización ni singularidades que la diferencien de otros pacientes; es parte de un *continuum* de cuerpos enfermos que sortean los embates de lo patológico y el sistema médico, cuerpos que se desdibujan entre estadísticas de “normalidad” para recuperar la salud y su individualidad.

En la novela, la falta de conciencia de la identidad individual está pautada desde la ausencia de nombres propios. En el libro *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi*, publicado en 2005, Zygmunt Bauman destacaba la necesidad intrínseca del ser humano por definir su identidad y hacía énfasis en que la tarea se ha vuelto cada vez más compleja puesto que “la «identidad» se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, «un objetivo», como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para

académica Beatriz Ferrús (2022): ella interpreta la metáfora estelar como aquello que “vincula la humanidad de los sujetos con su finitud e insignificancia ante la magnitud del universo” (p. 25). Lo astronómico llevará a la protagonista a buscar el sentido de “su lugar en el cosmos” (p. 25). Por otro lado, Andrea Kottow (2019), en “Cuerpo, materialidad y muerte en ‘Sangre en el ojo’ y ‘Sistema nervioso’ de Lina Meruane”, plantea un análisis comparativo de las dos últimas obras de Meruane para destacar la importancia que adopta el cuerpo en ambas narraciones. En el caso particular de *Sistema nervioso*, Kottow elabora su interpretación a partir del concepto del “cortocircuito”. La académica analiza cómo, en la manera en que se articulan las relaciones filiales dentro de la novela, se evidencia la condición material y finita del cuerpo: “el cortocircuito, el desmoronamiento del sistema, la succión de toda energía por efecto de un agujero negro, penden continuamente sobre las figuras que pueblan *Sistema nervioso*” (p. 17). No obstante, para los fines de este artículo no trazaré una ruta de interpretación que recupere la metáfora astronómica, sino que optaré por destacar, con mayor énfasis, otros tópicos presentes en la narración, como son la identidad, el dolor y el uso del lenguaje.

² El nombre con el que se designa a la protagonista de la novela es *Ella*. Para evitar hacer acotaciones innecesarias y confusiones, a lo largo del artículo, le daré un formato en cursivas a dicho pronombre, toda vez que remita al personaje.

protegerlas” (p. 14). El diálogo esbozado por Bauman permite enmarcar la discusión propuesta por la protagonista de la novela: “la madre biológica la había privado incluso de sus genes” (Meruane, 2019, p. 216). Desde esta línea crítica, se plantea una exploración constante del origen de su identidad, una revisión de los diversos estratos sociales donde el ser humano comienza a establecer relaciones con otros sujetos y cómo se define ante ellos.

Ella necesita ganar tiempo para concluir su interminable tesis doctoral y busca obtenerlo quedándose enferma. Lo patológico se perfila como una estrategia que le permite justificar la evasión de sus responsabilidades académicas. *Sistema nervioso* (2019) traza el reconocimiento del cuerpo humano a partir de la exploración del cosmos: “su último esfuerzo lo dedicaría a las estrellas que ya habían perdido su luz y colapsado sobre sí mismas formando densos agujeros negros” (p. 15), buscando desde lo intelectual afianzar su identidad. La enfermedad que *Ella* padece va a propiciar un desplazamiento en el foco de su observación y de investigar estrellas muertas pasará revista por su cuerpo y los cuerpos enfermos que componen su genealogía o “constelación” familiar. El estudio de lo astronómico va a devenir en la exploración de lo telúrico y los miedos familiares heredados. Su capacidad para invocar enfermedades juega en su contra al cerrar por completo la posibilidad de doctorarse, pero abre un campo de estudio más prolijo e ininteligible, porque lo patológico la orilla a reflexionar acerca de su identidad y su pertenencia familiar.

En la novela, la enfermedad va a orillar a la protagonista a traslapar la observación del cosmos y las estrellas a su corporalidad. Este cambio de perspectiva la lleva a pensarse dentro del sistema patológico familiar al que pertenece, buscando desde ese lugar la explicación del síntoma y de su propia identidad. En *Fronteras de lo real. Ensayos sobre literatura, enfermedad y psicoanálisis*, Andrea Kottow (2022) hace una breve mención a *Sistema nervioso*. En este caso, centra su atención en el personaje de *Ella* para afirmar que la muerte materna es el origen del caos que rodea a la protagonista:

siempre ha estado acechada por enfermedades pasadas, por patologías de su familia sanguínea y política, por enfermedades imaginarias y por males observados de cerca en seres queridos. Forma parte de un sistema nervioso que, una y otra vez, se escabulle a sus posibilidades de comprensión y que vuelve quimérico cualquier intento de control (pp. 25-26).

Revela con ello que el lenguaje del cuerpo escapa a todo intento de significación racional. Bajo esta atmósfera, se inicia la exploración de sí a través de los cuerpos que la rodean. Sin embargo, hay uno que se le ha negado y desconoce por completo: el cuerpo de su madre, que murió al darla a luz: “Ella provenía de una galaxia extinguida hacía miles de millones de años” (Meruane, 2019, p. 35).

El fallecimiento de la madre durante el parto provoca que recaiga sobre *Ella* el estigma del matricidio. Durante la infancia, “escuchaba a su hermano llamándola matona o mamatona sin que ella entendiera qué quería decir [...], continuaba arrojándole a Ella ese dardo de madre y de muerte, matona” (Meruane, 2019, p. 191). Andrea Kottow (2019) advierte que los personajes de la novela son cuerpos atravesados por el lenguaje, cuerpos que muestran en sus sintomatologías el peso de las palabras que recae sobre ellos: “*Sistema nervioso* se sitúa en este terreno resbaladizo donde el lenguaje se vuelve gozoso, a través de la emergencia de cuerpos parlantes. Cuerpos atravesados por el lenguaje, pero también cuerpos que devuelven el habla a través de sus múltiples síntomas” (p. 16). Conuerdo con la lectura de Kottow, pues la exposición al discurso implacable del Primogénito hace que recaiga sobre *Ella* una marca desacreditadora, convirtiéndola en un sujeto identificado a partir de connotaciones negativas, lacerantes, desencadenando sus patologías. El estigma segrega al individuo en el medio social que se desenvuelve, la etiqueta que pesa sobre él lo discrimina y condiciona (Goffman, 1989). Goffman apunta que la identidad personal se construye a partir de “las marcas positivas o soportes de la identidad y la combinación única de los ítems de la historia vital, adherida al individuo por medio de esos soportes de su identidad” (p. 73). Si seguimos el planteamiento teórico de Goffman, notamos que en

Sistema nervioso la conjugación de la ausencia de la madre biológica y las acusaciones de su hermano provocan un cisma en la manera de percibirse, lo que va a supeditar sus experiencias vitales. Su enfermedad “podría ser un mal hereditario, una predisposición genética. Pero su madre biológica murió demasiado joven para saberlo y es la otra, la que no comparte con Ella sus genes, la que ha padecido, como Ella, a la misma edad, un ataque de médula” (Meruane, 2019, pp. 41-42). La cita se convierte en piedra de toque para la discusión de fondo en *Sistema nervioso* y que, en mi opinión, sería la siguiente: ¿en dónde radica el soporte de mi identidad, con quién se conjuga mi identidad? En última instancia, ¿quién soy y cómo encajo en medio de esta constelación familiar “infecta”? Es factible formular esta serie de cuestionamientos puesto que la primera estructura de identificación y contención no está presente. La madre muerta va a jugar un papel de suma importancia en el desarrollo de las patologías de *Ella* y el Primogénito.

Según Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión* (2015), cuando acontece la construcción del sujeto y, por tanto, su entrada al dominio de lo simbólico, lo abyecto juega un rol primordial, pues “parece ser el primer sentimiento auténtico de un sujeto que se está constituyendo como tal” (p. 66). Lo abyecto, entonces, supone una perturbación en el orden, en la identidad, que lleva al individuo a un posible resquebrajamiento. Sin embargo, la abyección puede ayudar al sujeto en el reconocimiento de sí mismo:

descubre que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (p. 12).

La abyección de sí, de la protagonista, tiene su origen en ser la causante de la muerte de su madre –“ahí adentro, al final de todo, su conciencia se va llenando de matricidio” (Meruane, 2019, p. 38)–, lo cual resulta en una identidad inacabada puesto que *Ella* no es

capaz de percibirse más allá de su abyección. Su matricidio es reforzado por el apodo de “mamatona” con que el Primogénito la señala todo el tiempo. La abyección de sí, provocada por la muerte de la madre biológica y el constante señalamiento de su hermano, derivan en una búsqueda de identificación con la madrastra, desde lo patológico.

Este hecho cobra vital importancia pues a partir del acercamiento de *Ella* y la madrastra la violencia que el Primogénito ejerce sobre su hermana se recrudece. La cercanía las convierte, según el primogénito, en sus enemigas. Sin embargo, el actuar de *Ella* será sancionado con mayor énfasis pues no sólo mató a su madre, sino que la traiciona al aceptar a esta otra mujer: “el Primogénito la acusaba a Ella de haber abortado a su mamita en el parto, de haber adoptado a esa otra mujer” (Meruane, 2019, p. 195). La violencia física que el Primogénito inflige en *Ella* está revestida de una carga disciplinar, desde la cual se posiciona como un verdugo y, al mismo tiempo, como el medio para que su hermana se redima: “habían sido demasiados los años que su hermano se cobró en Ella su venganza” (p. 195).

La historia personal de *Ella* se convierte en referencia para comprender lo patológico, pero también su lugar en el mundo. *Ella* busca un asidero que la ayude a tener una figura de identificación. Quizás este sea el motivo de una insistencia apremiante por tener lazos de identificación con lo femenino. Por ello, comienza la exploración de sí misma a través del rostro de la única madre que conoce: “se mirará en el ojo fuerte y en el ojo caído de la Madre, en la sonrisa de esa Madre que en esa foto desteñida todavía tiene su edad, y pensará que Ella, sin ser su hija, padece la misma asimetría” (Meruane, 2019, p. 176). Así, la muerte-falta de la madre biológica supone el primer obstáculo para el proceso introyectivo, lo que lleva a la protagonista a proyectar una fantasía de incorporación desde lo patológico. A partir de allí, se busca establecer una relación de pertenencia con la madrastra. Pero la abyección de sí impide el reconocimiento con la Madre. Los vínculos instaurados son problemáticos porque no hay una introyección real de esta segunda madre. Lo anterior va a sumir a la madrastra en un rol de

“madre abyecta”,³ una Madre que exige el regreso de su hija a su país, que no acredita a ninguna de sus parejas. El terreno se vuelve pantanoso pues física y patológicamente *Ella* sigue los pasos de esta segunda Madre: “cada vez que *Ella* describía una dolencia la Madre voluntariosa exclamaba como yo a tu edad. Todos sus dolores eran los de la otra Madre. [...]. El sufrimiento de ella no era más que repetición. Cien veces la pregunta: calco de quién era *Ella*” (Meruane, 2019, p. 216). Para *Ella*, lo patológico va a sustituir el sustrato genético, buscando construir una identidad a partir del dolor como experiencia vital que definitivamente no tiene eco en los genes familiares. La identidad de *Ella* es un rompecabezas incompleto, hay piezas perdidas, cuerpos inertes devenidos agujeros negros, lo cual supedita de antemano la imagen nítida de quién es.

En la protagonista sin nombre de *Sistema nervioso*, vemos cómo la escritora fusiona dos constantes de su narrativa. En principio, pone en jaque el actuar médico, al echar por tierra la precisión del diagnóstico, y refuerza la crítica al abandono psicoemocional que sufre el paciente. En un segundo momento, la ausencia de nombre propio en la protagonista apunta a la problematización de lo patológico como experiencia vital, pero también como un padecimiento que es común en las sociedades actuales: “la secretaria le informa que *Ella* no es la única enferma y son largas las listas de espera. *Ella* no es nadie. Nadie. Eso *Ella* ya lo sabe. *Ella* no es más que la cháchara electroquímica de millones de células tan nerviosas como las de cualquiera con una perspectiva terminal” (Meruane, 2019, p. 74).

La enfermedad de *Ella* tiene como síntoma principal un dolor constante; su presencia es indicio de lo patológico, pero marca un camino errático y turbio: “Positivo: ninguno de los nervios está aplastado entre las vértebras. Negativo: algo de otro orden se ha hecho visible dentro de su columna [...]. Una inflamación en la médula.

³ Julia Kristeva (2015) en *Poderes de la perversión* describe, a partir de la literatura de Louis-Ferdinand Céline, la madre abyecta como aquella “asociada al sufrimiento, a la enfermedad, al sacrificio [...]. Esta maternidad, esta madre masoquista que no cesa de trabajar, es rechazante y fascinante, abyecta” (p. 210).

Una estridente mancha blanca en la nuca” (Meruane, 2019, p. 32). El dolor de *Ella* es inútil, totalmente sordo, vacío, pues carece de significación. El actuar médico da por sentado que el mal de *Ella* es invisible al ojo humano y sólo la herramienta tecnológica logrará hacerlo tangible. Con la punción lumbar, se busca un diagnóstico certero que explique lo que ocurre en el cuerpo de *Ella*. Hacer un estudio de la médula ósea es analizar las células madre, revisar el origen, la sangre, allanar las profundidades de *Ella*, tal como estudia el interior de los agujeros negros. No es fortuito que el origen de su enfermedad resida ahí, donde existe una importante carga de material genético y un vínculo ineludible con la identidad. Es en este momento que se establece la conjunción entre dolor e historia de vida; su cuerpo desvela la raíz de una ausencia que la condiciona y una culpa que la ahoga. Ya David Le Breton (2020) explicaba lo importante que es vincular el dolor y la historia de vida del paciente al momento de iniciar el diagnóstico:

el dolor rebota en los meandros de la historia de vida, hace eco en las heridas de la infancia y de la adolescencia, se despierta en los problemas de la existencia y se transmuta en sufrimiento perdurable porque la significación escapa a la consciencia del individuo [...]. El dolor que se siente tiene entonces un estrecho vínculo simbólico con un evento traumático (p. 108).

La madre muerta yace en el centro de la médula ósea. Sólo al relacionar el dolor y los sucesos vitales que atraviesan la biografía de *Ella* se tiene la posibilidad de completar los vacíos de la médula ósea a partir de la historia materna. De ahí su obsesión por el estudio de estrellas muertas, puesto que “aun muertos, esos astros continuaban emitiendo su brillo pretérito” (Meruane, 2019, p. 71), es decir, la madre extinta haciéndose presente en la enfermedad. Hay un paralelismo entre los intereses vitales de la protagonista y el tema de su tesis doctoral: la inquietud por las estrellas extintas es un puente que se tiende entre pasado y presente para rastrear los orígenes no sólo de la muerte materna, sino para entender la raíz de su síntoma e incompletitud. En *Ella*, lo patológico encapsula el

dolor por la ruptura de un linaje donde no hay pertenencia. *Ella* es el eslabón que rompe la cadena familiar y media entre la construcción de dos familias por parte del Padre.

Pese a los tratamientos, el cuerpo de *Ella* continúa mandando señales patológicas incómodas, sin llegar a imposibilitarla; el dolor experimentado se convierte en una presencia sin sentido: “su sistema nervioso guardaba la memoria fallida torcida inútil de un daño y lo continuaba reviviendo, esa era una explicación” (Meruane, 2019, p. 78). En la novela, la incorporación del dolor que hace la protagonista se nota con mayor énfasis hacia el final del primer apartado, en el diálogo que sostiene con el padre. *Ella* regula la información que proporciona a su padre, pero al recordar su cotidianidad sale a luz que el dolor ha conquistado más parcelas de su cuerpo:

aunque la respuesta es siempre si su mano sigue sufriendo *descargas chispazos dolorosas avispas* en las yemas de los dedos. Si se ducha con agua caliente. Si lava los platos. Si se encrema los pies, siempre ásperos. Si habla demasiado o se ríe a carcajadas, si bate los brazos en retirada, si escribe en la pizarra y se llena los labios de tiza. Si inclina la cabeza. Si la hunde en el pecho: otro golpe de corriente (pp. 77-78).

La enumeración de episodios donde se hace presente el dolor da cuenta de una observación detallada del cuerpo, ejercicio a través del cual la enferma pretende descubrir un patrón, para propulsar un reacomodo de las actividades diarias en función de lo patológico, es decir, mantener su “normatividad” biológica.

En este punto de su patología, se evidencia la continuidad del carácter normativo inherente del ser humano, adaptándose a nuevos entornos vitales, expuestos por la disrupción de la salud: “el contenido del estado patológico no admite ser deducido –por mera diferencia de formato– del contenido de la salud: la enfermedad no es una variación en la dimensión de la salud; es una nueva dimensión de vida” (Canguilhem, 2015, p. 141). La evolución de la patología de *Ella* permite establecer un vínculo importante con el quehacer filosófico de George Canguilhem:

si es verdad que los fenómenos patológicos son modificaciones regulares de los fenómenos normales, es imposible iluminar a los segundos partiendo de los primeros a menos que se haya captado el sentido original de esta modificación. Por lo tanto es necesario comenzar ante todo por comprender el fenómeno patológico como algo que revela una estructura individual modificada (p. 139).

A luz de lo enunciado, es posible analizar cómo en la modificación estructural que supone para la protagonista lo patológico se propicia una reflexión constante sobre su lugar dentro de la genealogía familiar. *Ella*, en un movimiento introspectivo, rememora las enfermedades de su estirpe. Al ser así, lo patológico le permite explorar su sitio en la infectada “constelación” de la cual desciende: “los formularios que llenaba en las consultas del país del presente certificaban que Ella era miembro vitalicio de una estirpe cancerígena” (Meruane, 2019, p. 173). La conciencia inaugurada a partir del reconocimiento parental impulsa a afianzar la identidad desde el sustrato patológico.

Le Breton (2020) explicará cómo el dolor, en algunas circunstancias, dota al sujeto de pertenencia: “sin saberlo la persona fabrica a menudo profusión de dolores sin los cuales le sería imposible existir: para llenar una herida de la infancia o de otro lugar, o mantener su lugar en el seno de un sistema relacional donde el lamento es la moneda de intercambio” (p. 102). Para *Ella*, el dolor exhibe dos problemáticas, que desembocan en la construcción de la identidad: la primera es entender que el dolor manifiesta la culpa por la muerte de la madre, es decir, no puede leerse sólo como presencia de lo patológico. Desde mi lectura, el dolor es apenas una máscara que salvaguarda una angustia primigenia. En un segundo momento, el dolor parece convertirse en un carné de identidad que la acredita como miembro de una estirpe enferma, aun cuando no se sienta parte de ellos; pareciera abrirse para *Ella* un espacio en la constelación familiar. En la conjunción de la doble lectura del dolor, se busca afianzar el yo de la protagonista y se desplaza a lo patológico como la primera estructura de identificación familiar,

social: “la genética no es siempre un destino, piensa” (Meruane, 2019, p. 218).

LAS MÁSCARAS DEL DOLOR EN EL LENGUAJE

El recorrido genealógico que traza la protagonista de *Sistema nervioso* es el mecanismo que le permite explicar su presente. La evocación se activa en este ir y venir por geografías, recuerdos del pasado que traslucen la memoria de un cuerpo doliente, roto, cercenado, la memoria de huesos violentados. Estas huellas que sigue la narradora nos llevan a conocer el árbol genealógico de enfermedades que su familia carga tras de sí. El lenguaje se convierte en un elemento bisagra para que la memoria y el dolor se fusionen al mostrar la vulnerabilidad de los personajes. El lenguaje que da cuerpo a la novela no es diáfano, abreva de otros contextos para encriptar las emociones que se viven en el terreno de lo físico y lo psíquico. En este punto, sigo la reflexión expuesta por Anne Boyer (2021) referente a las múltiples caras que personifican al dolor:

Un signo de exclamación es útil, pero el dolor también puede describirse por su duración, su magnitud, sus ubicaciones, sus relaciones, sus variaciones, sus interrupciones, sus historias, sus temperaturas, su háptica, sus memorias, sus patrones, sus presiones, sus afinidades, sus formas, sus propósitos, sus referencias, sus causas, su economía, sus olvidos, sus dimensiones, sus categorías, sus efectos (p. 202).

Los sistemas que superpone la novela a modo de metáforas van acompañados de lenguajes particulares que abrevan de la computación, la medicina y la astronomía, encriptando de este modo las diversas formas que el dolor adquiere. Asimismo, está la presencia de palabras en cursivas, que se entremezclan a lo largo de la narración: concatenación de sustantivos, verbos y adjetivos que, en conjunto, quebrantan la lógica sintagmática. Ya en *Desmorir*, Anne Boyer refería cómo la experiencia del dolor transforma el lenguaje en tres momentos: “1. Al incapacitar a una persona, el dolor también incapacita el diccionario. 2. El dolor es una espantosa colección de adjetivos. 3. Cualquier palabra para el dolor está siempre

en un idioma que aún no podemos entender” (p. 186). Si seguimos esta lógica, es posible advertir que todas las palabras en cursivas dentro de la novela serán expresión primitiva, bosquejo de un protolenguaje, un intento por connotar el dolor –“*horror espanto temblorosa sinapsis*” (Meruane, 2019, p. 145)–, un modo rudimentario de expresión –“*creer pensar morir de manera repentina*” (p. 47). Lorena Amaro (2019) propone leer las cursivas como “sinapsis nerviosas, pero también quistes, proliferaciones lingüísticas que parecen responder a otro de los hallazgos de la novela: el embarazo, como el cáncer, es también una multiplicación celular. Las palabras aparecen así preñadas o enfermas, según se las quiera ver” (párr. 3). En la interpretación que sostengo, la imbricación de diversos lenguajes y las cursivas se vuelven testimonio del cisma que produce la enfermedad en términos lingüísticos, creando una comunicación que oculta la vulnerabilidad y el dolor del sujeto enfermo.

La experimentación del lenguaje que plantea Meruane en *Sistema nervioso* cristaliza reflexiones que ha ido bosquejando en su obra ensayística, de manera particular, en *Volverse Palestina/Volvernos otros*, publicado por primera vez en 2014, y en *Palestina, por ejemplo*, de 2018. El lenguaje en los textos de Meruane siempre atraviesa la corporalidad. La elección de las palabras que dan forma a las obras de ficción y no ficción enmascaran el cariz político del cual han sido cargadas: “no hay armas más traicioneras que las del lenguaje. Es preciso elegir las palabras con escrupulo, cargarlas con cuidado para que no se vuelvan en contra, para que no vayan a dispararse, solas, contra quien las pronuncia” (Meruane, 2015, pp. 172-173). La conciencia traslúcida en la elección de la palabra justa por parte de la escritora y el poder del cual las reviste evidencia en la escritura una serie de cuestionamientos críticos, que atraviesan lo largo y ancho de su obra: “las palabras, sugiere, no son mero material de trabajo: no son ladrillos neutros, cemento transparente, herramientas sin resonancias. Son sobre todo portadoras de múltiples significados que sirven para construir realidades” (p. 182).

La combinación de lenguajes en *Sistema nervioso* no es azarosa; los signos lingüísticos operan en una suerte de engranaje que encripta el dolor del personaje, su vulnerabilidad; es un dique que

envuelve el desasosiego de los sujetos. La serie de lenguajes convocados en la novela —astronómico, informático y médico— hacen ininteligible la lectura del yo, al tiempo que enmascaran la identidad abyecta que *Ella* pretende articular. Beatriz Ferrús (2022) propone entender la puesta en jaque de la identidad de *Ella* como consecuencia de los diversos registros lingüísticos que la rodean: “la identidad se ha metamorfoseado, el sujeto es ahora doble y vivirá y somatizará la inestabilidad que produce esta dualidad” (p. 132). Los tecnicismos dan cuenta de las circunstancias vitales que atraviesa la protagonista, retratando el camino angustioso hacia la comprensión de sí misma y de un entorno que se revela ajeno. Se activa, a partir de ellos, un mecanismo de defensa para hacer frente al rechazo familiar, académico y de pareja que vive, lo que termina por exhibir la fantasía de su identidad.

Cuando el dolor invade el cuerpo, el lenguaje se hace insuficiente para expresarlo. Al intentar plasmar en palabras lo que siente, el sujeto se topa con la infidelidad del lenguaje, pues la magnitud del sufrimiento no se traduce de manera íntegra:

Al nombrarlo, el lenguaje hace trampas al mundo. El dolor expresado nunca es el dolor vivido. [...]. El hombre se empeña en desbaratar la impotencia del lenguaje. Y el dolor es uno, cautivo en la intimidad del ser humano que intenta inútilmente traducirlo para los otros, quienes solo pueden comprender por defecto, por medio de una traducción que es traición más que nunca (Le Breton, 2019, p. 47).

Al seguir las consideraciones de Le Breton, es posible percibir en la novela cómo el encuentro con la patología supone para los personajes una reconfiguración del signo lingüístico: “el dolor asesina la palabra. [...]. La riqueza adjetiva de las palabras procura aislar con pequeñas pinceladas los destellos de un dolor cuya imagen es la insuficiencia del lenguaje” (p. 44). El sujeto se enfrenta a un vaciamiento del significado; en consecuencia, reconstruye su experiencia vital a partir de significantes que van a metaforizar múltiples fallas en los sistemas que envuelven a los personajes, dando cuenta del desconcierto por el que atraviesan.

Es posible establecer una clasificación que atiende al uso que la narradora le da al lenguaje informático, el cual funciona como una alegoría de la imposibilidad de traducir el dolor de manera fidedigna, empleando diversos tipos de errores informáticos para evidenciar las áreas de su vida que colapsan y en donde residen las fracturas de su identidad. En un primer momento, hará referencia a una falla de carácter biológico. Ésta parece tener origen en el sistema inmune de la paciente: “Error 404. Sistema gone mad. Por favor reinicie” (Meruane, 2019, p. 53). No se encuentra el origen ni la causa de su enfermedad. Del mismo modo se aludirá a un daño en el software de las computadoras: “error 404 por favor reinicie” (p. 130); “un error 404 indicaba que lo buscado no se había podido encontrar o que no existía” (p. 94). La verificación que trasluce la función fática en esta necesidad de mantener limpio el canal de comunicación refleja una insistencia por hilvanarse entre los múltiples escenarios donde se desenvuelve. Pero ni siquiera en la red simbólica del lenguaje, *Ella* encuentra pertenencia; se le niegan los accesos y vuelve a quedar a la deriva. Las citas connotan una interrupción en el servicio; es el sistema mismo autoatacándose, volviéndose loco: “El error, sin embargo estaba escrito en el cerebro. Errar era humano, por más que fuera difícil de admitir. Sólo el error 404 era propio de la máquina” (p. 257). Es una construcción oximorónica del discurso, un error, un autosabotaje que equipara al ser humano y los aparatos tecnológicos. ¿El nacimiento de *Ella* marcaba el error y el principio del deterioro de su estirpe? La narración sabotea su propio discurso: “cada palabra es una bandera izada que entrega señales para entendidos y señuelos para incautos” (p. 116), dirá Meruane (2015) en *Volverse Palestina/Volvernos otros*.

Los errores informáticos, cuando aluden a otro miembro de la familia, sólo ilustran las patologías o fallos biológicos que, por ejemplo, explican la sobreproducción de células cancerígenas en el seno de la madrastra –“error 401: El mandato de la multiplicación de las células daba tanto cáncer como hijos” (Meruane, 2019, p. 156)– y la enfermedad prostática del Padre –“Error 404. Data not found” (p. 237). En informática, cuando una página web lanza un mensaje que trasluce error 401 lo “que nos está transmitiendo es que el usuario

no tiene acceso a la información por no contar con las credenciales. Se produce sobre todo cuando se trata de iniciar sesión dentro de una página web con datos de acceso que, o no figuran en la base de datos, o bien son erróneos” (Optimaweb). En consonancia con el lenguaje informático, los fallos en la novela evidencian un desajuste en la información genética del paciente, que no permite distinguir con claridad su patología. Esto va a suponer que un agente externo se encargue de atender el problema. En el caso particular de las enfermedades, la resolución estará dada por la medicina.

El último error que se menciona en la novela es el 410. Si durante la navegación en una página web se arroja este aviso, lo que indica es que “esa página no está y no va a estar disponible [...]”. El código de estado HTTP 410 indica que el host ha podido comunicarse con el servidor pero que éste no puede mostrarle el archivo solicitado porque ha sido eliminado” (Centro Europeo de Empresas e Innovación de Elche, 2020). En la diégesis, hay dos circunstancias en las que se menciona este error en particular. El primero es cuando ya ningún profesor quiere dirigir la tesis doctoral de *Ella*, lo que termina por enterrar la posibilidad de convertirse en doctora y desarrollar la investigación sobre estrellas muertas: “Error 410 [...]: Profesor no disponible” (Meruane, 2019, p. 131). En un segundo punto, se equipara la predisposición al olvido de la protagonista con el error informático: “cualquiera puede olvidar y después recordar pero Ella tiene una memoria que se ocupa de irlo eliminando todo: Error 410” (p. 167). En los dos contextos, yace de fondo la ausencia materna, el acompañamiento que no tuvo, la carencia que ha marcado su vida e intenta olvidar. El mismo error lanzando diferentes mensajes, iluminando las zonas oscuras y problemáticas de la incertidumbre identitaria. Por mucho que en el discurso argumente su propensión a olvidar, hay un hecho ineludible del que no puede deshacerse: provocar con su nacimiento la extinción de la luz materna, su muerte.

Hablar o entender el lenguaje de alguna ciencia abre una posibilidad de pertenencia. Esta es una de las principales discusiones que articulan la novela. Lo anterior se puede evidenciar en múltiples estratos, que van desde el conocimiento del metalenguaje médico

hasta convertir el dolor en un lenguaje al interior de la estirpe: “un idioma de dolor se transmite así de una generación a otra teniendo como fondo una carencia del lenguaje para expresar el malestar de vivir” (Le Breton, 2020, p. 81). En la búsqueda de pertenencia, la protagonista se camufla para transitar en el espacio médico: “sabe que sus saberes la delatan. La doctora que lleva dentro ha sido descubierta por otra de su gremio” (Meruane, 2019, p. 71). Es una practicante de medicina la que propulsa este pensamiento en *Ella*, porque cuando se encuentra frente a un especialista escabullirse por las grietas del lenguaje no funciona: se le sigue velando una parte del sentido que envuelve la diagnosis. En contrapartida, *Ella* busca enfrentarse a la restricción impuesta con un lenguaje que le es afín: el de la física: “vengarse de ese vocabulario con otro que su neuróloga no conozca, lanzarle una acreción de ondículas $g(z)$ $g(-z)$ en la lengua universal de las matemáticas que, como toda lengua sólo la entiende quien la usa [...]. Arrojarle pedazos de ese idioma que Ella sólo hablaba consigo misma” (Meruane, 2019, p. 66). Es posible advertir que en esta pugna constante por conocer y discernir a fondo los contextos en que la protagonista se desenvuelve se enmascara otra búsqueda de sentido primigenia, consustancial al sujeto y pautada por las circunstancias de su origen. La exploración identitaria sobrepasa por mucho lo genético, instaurando nuevos estratos de reconocimiento y filiación, que nada tienen que ver con la consanguinidad. Sin embargo, se activan nuevos registros de identificación; y el nexo que va a cohesionar las relaciones es el dolor, un dolor que padece la insuficiencia del lenguaje para ser traducido al otro. Quizá ahí radica la complejidad de los vínculos familiares en *Sistema nervioso*.

En este punto, me parece necesario destacar cómo la preocupación de Meruane por este tema en particular trasciende lo literario para ser profundizado en el discurso ensayístico. En *Volverse Palestina/Volvernos otros* (2015), la disertación de la escritora se agudiza para reflexionar sobre su identidad como palestina y analizar los discursos que subyacen en el conflicto bélico entre israelíes y palestinos. Es precisamente a lo largo del ensayo *Volverse Palestina/Volvernos otros* donde Meruane teje sus cavilaciones acerca de su identidad como

palestina, heredada por el lado paterno. Meruane, chilena de nacimiento, se adentra en los orígenes para integrar esta parte del legado familiar. Por ello, en su viaje a Palestina se reencuentra con las tías que viven allí. Este encuentro tiene como objetivo profundizar en su historia. Lo anterior se trasluce al preguntar por la ascendencia del apellido Meruane, para recibir como respuesta que ellos no son Meruane, sino Saba, lo que supone un resquebrajamiento de lo conocido: “algo ahí se vienen abajo. Si yo no soy Meruane entonces esta mujer que dice ser mi pariente no es nada mío. Pero hay algo aún peor: si nosotros no somos Meruane, entonces, quién soy yo” (p. 77). De aquí parte una constante reflexión sobre la “incompleta historia familiar” (p. 104), una escritura que trasciende lo personal al abrir el diálogo para comprender las razones históricas y políticas que median las disputas entre israelíes y palestinos. Lo escuchado, visto y oído en territorio palestino pone en jaque a la escritora: “desde hace meses ver mi Meruane por escrito me llena de inquietud; es como si me costara reconocerme en él, como si algo se hubiera desplazado o desalojado, como si entre mi persona y mi apellido se hubiera impuesto una coma” (p. 162). El laberinto de la identidad marca un camino de ida y vuelta sobre el tema palestino; es un compromiso político que la escritora adquiere en un intento por mostrar la historia palestina, que es, sin lugar a duda, la historia de una nación. Esta exploración ha continuado y puede verse un hilo conductor en sus obras ensayísticas posteriores: *Palestina, por ejemplo* (2018) y *Rostros en mi rostro* (2022). Hay una conciencia clara por ofrecer un retrato escrito que abra la posibilidad de “volver a hurgar en las ficciones de la historia, de la memoria / volver a medir las palabras contra la esquiva realidad / liberarlas del secuestro / regresar al lenguaje / a pensar más allá de toda / cristalización” (Meruane, 2018, pp. 36-37).

En el ensayo, se advierte una necesidad por explicar frente a los demás quién es, pero este discurso se refracta como un búmeran para que ella misma termine de construirse:

tengo la certeza de que en las horas que pasé con los tiras fui más palestina que en mis últimos cuarenta años de existencia. La pa-

lestinidad que solo defendía como diferencia cuando me llamaban turca, alguna vez, en Chile, había adquirido densidad [...]. Era una gruesa cicatriz de la que ahora quería hacer alarde” (Meruane, 2018, pp. 64-65).

El andar de la protagonista de *Sistema nervioso* es paralelo al que Meruane establece como objetivo de su ensayo:

Regresar. Ese es el verbo que me asalta cada vez que pienso en la posibilidad de Palestina. Me digo: no sería un volver sino apenas un visitar una tierra en la que nunca estuve, de la que no tengo ni una sola imagen propia. Lo palestino ha sido siempre para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar de la extinción un origen compartido. No sería un regreso mío. Sería un regreso prestado, un volver en el lugar de otro. De mi abuelo. De mi padre (Meruane, 2015, p. 17).

Ambas mujeres bucean en su pasado familiar porque hay una puesta en jaque de lo identitario. Esta vuelta al pasado es un antídoto “para parchar nosotros nuestro recuerdo” (p. 23). Este origen palestino, que borda la historia familiar de Meruane, es el anverso de la madre muerta, que comparten *Ella* y el Primogénito. *Ella* no tiene recuerdos con la madre, imágenes propias, sólo palabras. Estas distancias erigen la tensión entre los hermanos, un resentimiento que media entre pasado y presente. Sin embargo, en el repaso patológico de la familia hay una estimulación de los recuerdos conjuntos y los propios. Meruane enuncia que este repaso sólo se logra “activando mi memoria y zurciendo anécdotas” (Meruane, 2018, p. 43), lo que se convierte en un reflejo de la forma en que *Ella* reconstruye la historia de su familia.

Debajo de la identidad inacabada de la protagonista, subyace el predominio de los traumas familiares. La poca o nula atención que ella brinda a sus experiencias vitales impide la abyección de su propio dolor. La enfermedad abre paso en los escenarios de normalización, permite que los personajes fluctúen entre territorios, recuerdos e historias. Este tránsito es, por encima de todo, profundamente doloroso cuando revela la vulnerabilidad del su-

jeto. Una identidad fluida como la de *Ella* es una amenaza, pues promueve el sabotaje de la “normatividad” al poner en la palestra una imagen caleidoscópica de los sujetos, donde la enfermedad es inseparable de la experiencia humana; también permite descubrir los matices de la relación consanguínea, donde el cuerpo valida lo que es imposible poner en palabras. Ahí donde el lenguaje fracasa, la enfermedad comienza a traducir las preocupaciones vitales de los personajes. Dado que el dolor imposibilita la expresión del sentimiento, la conexión en la genealogía familiar se edifica a partir de la violencia. En consecuencia, la única identidad que los sujetos logran urdir es la que el dolor les permite, que en ocasiones resulta ser meramente una quimera. En *Sistema nervioso*, la búsqueda por construir la identidad individual desde el dolor fracasa; la protagonista se mantiene como un sujeto indeterminado. Aquella promesa de pertenencia que parecía brindar lo patológico nunca se cristaliza pues carece de puntos en común con las enfermedades de su familia. *Ella* terminará por ser una estrella sin identificar, sin anclaje, pero con una constelación patológica familiar bien definida. ➤➤

REFERENCIAS

- AMARO, L. (2019). *Lo raro es vivir*. Revista Santiago. Santiago, Universidad Diego Portales. Véase <https://revistasantiago.cl/criticas/lo-raro-es-vivir/>
- BAUMAN, Z. (2005). *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi*. Madrid: Losada.
- BOLAÑO, R. (1998). *Fragmentos de un regreso al país natal*. Revista Paula. Santiago. Véase <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/fragmentos-de-un-regreso-al-pais-natal/>
- BOYER, A. (2021). *Una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Editorial Sexto piso.
- CANGUILHEM, G. (2015). *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo XXI.

- CENTRO EUROPEO DE EMPRESAS E INNOVACIÓN DE ELCHE. (2020). *¿Qué es el error 410?* Véase <https://ceeielche.emprenemjunts.es/?op=8&n=20710#:~:text=El%20c%C3%B3digo%20de%20estado%20HTTP,solicitado%20porque%20ha%20sido%20eliminado>
- FERRÚS, B. (2022). «Adictos al cuerpo»: *Sistema nervioso* y la narrativa de la enfermedad de Lina Meruane. *Confluencia: Revista Hispánica de cultura y literatura*, 37(02), 123-135. Colorado: Colorado State University.
- GOFFMAN, E. (1989). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GUERRERO, J. & BOUZAGLO, N. (Comp.). (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Argentina: Eterna cadencia.
- KOTTOW, A. (2019). Cuerpo, materialidad y muerte en “Sangre en el ojo” y “Sistema nervioso” de Lina Meruane. *Orillas: revista d’idpanística*, 8, 5-18.
- KOTTOW, A. (2022). *Fronteras de lo real. Ensayos sobre literatura, enfermedad y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Hueders.
- KRISTEVA, J. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LE BRETON, D. (2019). *Antropología del dolor*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- LE BRETON, D. (2020). *Experiencias del dolor. Entre la destrucción y el renacimiento*. Buenos Aires: Topía.
- MERUANE, L. (2015). *Volverse Palestina/Volvernos otros*. Santiago de Chile: Random House.
- MERUANE, L. (2018). *Palestina, por ejemplo*. Chile: Ediciones Libros del Cardo.
- MERUANE, L. (2019). *Sistema nervioso*. España/Chile: Random House.
- OPTIMAWEB.ES. Error 401: qué es y cómo solucionarlo. Véase <https://www.optimaweb.es/error-401/>
- ROMERO MERCADO, T. M. (2015). Enfoque literario de la enfermedad a través del tiempo en varios autores. *Revista ciencias de la educación*, 26(46), 118–128. Venezuela, Universidad de Carabobo.

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.

Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Cardumen, pp. 217-220.

doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.237>

Rafael Gutiérrez Girardot (2023). *La literatura de fin de siglo en lengua española: modernismo y generación del 98 (de Rubén Darío y Valle Inclán, Azorín y Rodó)*. J. G. Gómez & D. Hernández Suárez (Trads.). 189 pp. ISBN: 9786078969005. Xalapa: Universidad Veracruzana.

A partir de la donación del archivo personal de Rafael Gutiérrez Girardot a la Universidad Nacional de Colombia, en 2005, ha sido necesaria una intensa labor editorial para publicar la obra inédita del pensador boyacense. Como continuación de esta empresa, Diana Hernández Suárez y Juan Guillermo Gómez han tenido a bien la edición y traducción de las lecciones universitarias (*Vorlesungen*) que Gutiérrez Girardot dictó para el curso *Hispanische Literatur um die Jahrhundertwende* en la Universidad de Bonn. Publicado finalmente como libro de ensayos, *La literatura de fin de siglo en lengua española: modernismo y generación del 98 (de Rubén Darío y Valle Inclán, Azorín y Rodó)* apuesta por restaurar la intención didáctica de las lecciones universitarias, dotándolas de la estructura y claridad necesarias para el lector contemporáneo.

Las lecciones, que antecedieron al aclamado *Modernismos: supuestos históricos y culturales* (1983), denuncian un sesgo persistente en las historias literarias de fin de siglo: el uso de la “superación estética” (p. 22) como criterio historiográfico, es decir, el supuesto determinista y edípico que da cuenta de la innovación artística mediante su reacción en contra de sus predecesores; en el caso de finales de siglo, en la secuencia naturalismo, realismo, modernismo, noven-



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

tayochismo. El criterio meramente estético no sólo lleva a confusiones cronológicas, como expone ampliamente Girardot, además ignora que cada uno de estos movimientos literarios comparten una condición fundamental: la experiencia histórica de la modernidad, que, a finales del siglo XIX, es evidente en Hispanoamérica y España.

La aparición de una clase burguesa considerable en los países hispanos y la ciudad como escenario en constante transformación amplían las posibles experiencias de la vida social e íntima de los individuos. Está claro que movimientos literarios como el naturalismo o el realismo, por sus propias pretensiones de objetividad, parten de estas nuevas experiencias. No obstante, ha sido necesaria la gran agudeza de Gutiérrez Girardot para recordar que el modernismo, a pesar de su supuesta actitud apolítica y ensimismada, reacciona a la misma realidad histórica. Apropiándose de la brillante propuesta de Simmel, Girardot explica que el entorno moderno provoca la *intensificación de la vida nerviosa*. De este modo, la riqueza de la lírica modernista se puede rastrear hasta el asombro provocado por aquello que ya era fantástico en la vida urbana: la inacabable novedad del mundo burgués, presente en artículos de lujo, modas extranjeras o dinámicas sociales extravagantes.

En el primer capítulo del volumen, “Rubén Darío y el modernismo”, Girardot describe las tensiones entre las sociedades hispanas, rurales católicas y tradicionalistas, y la nueva realidad cosmopolita y secularizada. La tradición religiosa orbitó la vida pública como una presencia perdida, pero omnipresente en la nostalgia y en las expectativas del futuro. Como entorno de constante novedad, la ciudad también permitió repensar lo sagrado. Por ejemplo, en Darío el lenguaje religioso se traslada a lo prosaico y a lo erótico: “la metáfora se extraña de su objeto y sirve entonces para describir poéticamente a una figura profana” (p. 57).

Por otra parte, Girardot argumenta que el escepticismo reaccionario de la Generación del 98 no hubiera podido tener cabida sin la existencia de una modernidad a la cual resistirse, puesto que los noventayochistas no son una simple continuación de la tradición hispana, son la quimera del pensamiento nacionalista español, en conjunto con la reflexión filosófica de una modernidad realmente

mundial. Girardot juzga a los escritores del noventa y ocho, especialmente a Unamuno, como deshonestos. Su apuesta por la tradición como alternativa a la modernidad es en muchas ocasiones una simple extravagancia e ignora la incorporación de España a otra tradición, de la cual nunca han sido ajenos: la europea.

No obstante, incorporar la literatura hispana a una tradición europea no debe comprenderse como una cuestión de plagio, o de subordinación, o —como se ha querido hacer con los modernistas— de burdo galicismo. La genialidad de Girardot está en explicar que las experiencias de la modernidad —que además empezaban a ser tan mundiales como las europeas o norteamericanas— no eran inauténticas en el mundo hispano de finales de siglo XIX. Lo más fundamental de ellas, la condición anímica y material de novedad inagotable, fue padecida en carne propia por los escritores en lengua española.

En realidad, la historiografía de la literatura ha requerido de Gutiérrez Girardot para repensar la participación de los escritores hispanos en la modernidad mundial. Un gran ejemplo de esto es el dandismo, que Gutiérrez Girardot examina en el segundo capítulo del volumen. Es cierto que la aparición de la figura del *dandi* en los países hispanos tuvo, como en Francia, el deseo de una “estetización de la vida” (p. 158). No obstante, tanto en la Península como en América esta figura estaba restringida por los resquicios de la vida aristocrática del campo. Girardot identifica una incomodidad del *dandi* hispano en su entorno moderno: por una parte, los modernistas se acomplejaban por la etiqueta del “rastacuerismo” (p. 102) —que caricaturizaba su participación en la vida social europea—, mientras que los noventayochistas se refugiaban en una negación conservadora y nacionalista.

Gutiérrez Girardot es bastante severo con los vicios del mundo hispano, especialmente con aquel que califica como *deshonestidad intelectual* de los escritores del noventa y ocho. Dicha deshonestidad no se encuentra necesariamente en el acto de resistirse a la modernidad, sino que es el resultado de una serie de malversaciones y desviaciones del pensamiento europeo, utilizadas para justificar la negligencia con la cual España se había negado a sobrellevar

durante siglos las transformaciones sociales e intelectuales de otras naciones. Ya inminente en los países hispanos a finales del siglo XIX, se hacía patente una tradición subversiva, crítica y moderna, que, resumiendo bastante a Gutiérrez Girardot, podemos rastrear en el protestantismo, el cartesianismo, el positivismo y, finalmente, el idealismo alemán y el utilitarismo anglosajón.

En el tercer capítulo, “Irracionalismo”, Gutiérrez Girardot revela las bases epistemológicas de la reacción hispana ante la modernidad. Detalla cómo los escritores de fin de siglo adoptaron inintencionadamente el irracionalismo, gracias a la influencia del romanticismo alemán y gracias a que éste mantenía cierta congruencia con la actitud recelosa de los países hispanos. El planteamiento de este último capítulo es especialmente acertado porque al develar el origen del *irracionalismo* en los autores de fin de siglo se logra soslayar el sesgo que separaba a Hispanoamérica de España y también a ambas del eje transatlántico de modernidad, que se identifica con Europa y Norteamérica en la historiografía literaria. Pone como ejemplo el *ariélismo* de José Enrique Rodó, que, entendido únicamente desde su relación con el utilitarismo, aparenta ser una cuestión puramente regional y no, como podemos pensar desde Gutiérrez Girardot, de un dilema mayor: la modernidad.

Como lección universitaria, *La literatura de fin de siglo en lengua española: modernismo y generación del 98 (de Rubén Darío y Valle Inclán, Azorín y Rodó)* cumple con creces con su propósito didáctico, teniendo la gracia de añadir la crítica provocadora y erudita del resto de las obras del filósofo de Bonn. La edición presente, en formato de ensayo por capítulos, enaltece estas cualidades con un trato bien pensado del texto, una traducción consistente y un aparato crítico justo. ➤

Josué Francisco González Jassí
Universidad de Barcelona, España

ORCID: 0009-0002-7524-8089
franciscojassi@gmail.com

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Cardumen, pp. 221-225.
doi: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.238>

Alejandro Lámbarry. (2024). *El viajero. Sergio Pitol (1963-1988)*. 298 pp. ISBN: 9781469684536. Raleigh: University of North Carolina Press/Editorial A Contracorriente.

Alejandro Lámbarry nos presenta su tercera entrega en el género biográfico. Después de las que dedicó a Augusto Monterroso y Jorge Ibargüengoitia, ha elegido en esta ocasión a Sergio Pitol como protagonista. El *modus operandi* parece ser el mismo de las anteriores: reconstruir una figura a través de la consulta de los archivos personales de la Universidad de Princeton, testimonios de sus amistades, correspondencia, crítica y estudios literarios. En el caso de Pitol, destaca por ajustarse también a la poética del autor: presenciamos la vida de un artista que ocupa sus experiencias personales para la creación de una obra que nos será explicada por el narrador, tal y como sucede en gran parte de sus textos, como en la novela a la que dedicó quince años: *Juegos florales*.

El título anuncia que la trama se organiza a partir de sus viajes; el prólogo advierte que seguiremos uno a uno sus romances más significativos; hay también una voluntad implícita por seguir el proceso creativo de Pitol, que parece suscribirse a los lineamientos que dictó en su *Autobiografía precoz*: “Hasta hace poco me inclinaba a pensar que una biografía debía recoger sólo los datos verdaderamente fundamentales de todos los periodos anteriores al contacto de quien la escribe con la creación; la auténtica biografía empezaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor,



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

a pintor, a político, etcétera” (1967, p. 16).¹ A diferencia del caso Monterroso, inicia su relato *in media res*, con un Pitol a punto de lanzarse a la diplomacia y la literatura. Nos parece un acierto no apearse al orden cronológico, ya que las retrospectivas son pertinentes y ayudan a mantener la tensión narrativa, como cuando se desarrolla su relación con Carlos Fuentes, al coincidir en la diplomacia y no desde su primer encuentro en la Facultad de Derecho.

Por lo que hemos mencionado hasta ahora, es evidente que, aunque el método es exhaustivo y la editorial nos predispone a una lectura académica, nos encontramos ante una biografía novelada, con el aparato crítico a la vista, pero del que puede prescindir el lector común. Para el estudioso, puede servir incluso como libro de texto de literatura mexicana del siglo xx, ya que se detiene en varios momentos para exponer, con un tono didáctico, los paradigmas literarios y filosóficos de la época, que atraviesan el contexto histórico-político mexicano y del resto de las naciones donde Pitol reside. En cuanto al cuidado editorial, las erratas son apenas perceptibles, siendo la más notable la duplicación de una nota al pie (50 y 51), que esperamos se haya repetido por error en vez de haber reemplazado a otra nota, de la cual nos habremos perdido en este primer tiraje.

Para los lectores más familiarizados con Pitol, puede surgir una duda sobre la pertinencia de esta biografía cuando el mismo autor no escatimaba en anécdotas personales y artísticas en textos como sus memorias, en Empresas Editoriales —que reeditaría años después, con algunos cambios, en ERA—, prólogos de compilaciones, entrevistas, etc. Llegó incluso a afirmar, en su *Autobiografía precoz*, que “como en un cierto periodo vida y obra, creación y existir se han fundido me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aún explicaciones el lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas” (1967, p. 45), tal como Juan Vicente Melo, quien consideraba a su obra *su biografía verdadera*.

¹ Sergio Pitol. (1967). *Autobiografía precoz*. E. Carballo (Pról). México: Empresas Editoriales.

La justificación de Lámbarry se relaciona directamente con la autocensura sobre su homosexualidad, que tuvo que practicar Pitól a lo largo de su existencia, pero también aprovecha para describir los silenciosos dilemas a los que no pudo enfrentarse de manera pública, como aquellos de naturaleza política, que podrían haberle costado el empleo o el trato con algunas de sus amistades más cercanas, como Monsiváis.

No llega a ser, sin embargo, el equivalente a los *Unexpurgated diaries* de Anaïs Nin, editados por Rupert Pole en 1986, como viudo y agente literario de la escritora, donde sí se dan detalles de sus relaciones sexo-afectivas, no es al grado en que la provocadora autora describía sus experiencias más íntimas. El contacto con el diario siempre está mediado por Lámbarry y no busca el sensacionalismo, sino la exposición de las relaciones amorosas con la naturalidad que Pitól habría deseado desenvolverse en su época, haciendo énfasis en las reflexiones del escritor sobre su orientación, como también en el panorama de la comunidad gay y en la sociedad y cultura nacional e internacional. La vida privada de Pitól, a la que el biógrafo nos acerca, es también la de una persona en sus momentos más vulnerables, como cuando caía preso de las inseguridades sobre sus escritos o cuando profundiza en la importancia que daba a las supersticiones y a sus recuerdos del plano onírico.

Otro acierto de Lámbarry es cómo logra no sólo presentar a un Sergio Pitól multifacético, sino también ilustrar nítidamente a sus amistades, al transcribir su correspondencia, como es el caso de la *China Mendoza*:

A mí en general me gusta, pero me da miedo, es demasiado hermoso y joven para ti, no porque no tengas tú esas dos virtudes, sino porque tanto tú como yo somos seres maduros, a los que un ser como K. puede destrozar. Amamos como locos, como entes, como desesperados. Ese no es el amor que K. merece, porque es y tú lo sabes, una criatura que empieza a vivir (p. 26).

También están muy bien elaborados algunos personajes que podrían considerarse ambientales, como las dos páginas dedicadas a

narrar la historia de Yugoslavia a través de la trayectoria del general Josip Broz, Tito, que, si no fuera por la última línea, que lo relaciona con el viaje de Pitol, podría pasar por un relato autónomo al inicio del capítulo “Belgrado (1968-1969)”.

Por otro lado, no pasa desapercibido que se trata de una obra mucho más extensa que las anteriores, a pesar de abarcar, en sentido estricto, un periodo de veinticinco años, por lo que en algunos momentos, sobre todo en los últimos apartados del libro, se percibe un cambio brusco en el ritmo narrativo y algunas de las citas que deslumbran en su primera aparición van perdiendo su brillo con la repetición constante, aunque hayan sido verdaderos *mantras* y obsesiones recurrentes de Pitol. De este modo, pareciera que incluso los reproches que podríamos hacerle a Lámbarry se corresponden con desacuerdos que podríamos tener con el estilo de Pitol. Así como éste último aprendió a escribir a través de la traducción y busca incorporar los recursos aprendidos en sus cuentos y novelas, el biógrafo se ve reflejado en su búsqueda al emplear una estructura que remite a la poética del autor:

El azoro y la admiración ante el texto leído no se quedan en su etapa extática, se vuelven en cambio un desafío: recrear ese mismo efecto en la lengua materna. Al no existir ya ese texto referente, quedaba la conciencia del mecanismo y el oficio necesario para activarlo, para ponerlo en marcha. Pitol aprendió de los ingleses y luego de los polacos una escritura de gran complejidad formal y estructural, con tramas de actualidad social y política. Al escribir sus cuentos, ya no estaba del todo solo (p. 20).

Aunque en el libro se menciona que Pitol detestaba los musicales, es imposible no recordar la película *De-Lovely* (2004), subtitulada en su traducción al español como *Vida y amores de Cole Porter*, que no encuentra mejor forma para narrar los tiempos del compositor que haciendo presenciar al protagonista su vida en un musical, donde se desarrollan también sus amores y amoríos, se explica la génesis e intenciones detrás de sus piezas y cada etapa de su madurez transcurre en distintas ciudades.

Alejandro Lámbarry. *El viajero. Sergio Pitól (1963-1988)*

Monsiváis ponía en duda si sería posible encontrar un biógrafo adecuado para su amigo. Lámbarry nos invita a preguntarnos si sería posible una biografía no novelada para un autor que no separaba su vida de la literatura. ➤

David Oliva López
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0009-0007-8472-301X
daoliva@uv.mx

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Cardumen, pp. 226-230.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.240>

Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (Coords. y eds.). (2025). *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa*. 274 pp. ISBN: 978-607-2627-19-2. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

El estudio del legado de Antonio Vanegas Arroyo (1880-1917) ha cobrado un interés creciente entre los investigadores de la cultura popular en México. Su vasta producción editorial constituye una fuente invaluable de análisis, no sólo por la magnitud del acervo conservado y la riqueza de sus contenidos, sino también gracias al desarrollo de repositorios digitales, que han facilitado el acceso a estos materiales, ampliando así las posibilidades de investigación y preservación del patrimonio impreso. Muestra fehaciente de ello es *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa*, que, resultado del tercer encuentro del Seminario Impresos Populares de Vanegas Arroyo, ofrece un conjunto de estudios que abordan la producción de esta casa editora.

A través de tres sólidos apartados, es posible explorar la relación entre la literatura popular impresa y la tradición oral, las dinámicas de fijación y variabilidad textual, así como los procesos editoriales, de distribución y recepción de estos materiales, para crear un panorama cada vez más profundo de la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo. Además, este número es una especial dedicatoria a Aurelio González Pérez, destacado maestro de la literatura popular y tradicional en México, precursor en el estudio de



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.5 México.

los impresos populares y asiduo participante en las emisiones del Seminario de Impresos Populares de Vanegas Arroyo. En consolidación a este reconocimiento, al final de los apartados se ofrece una reseña bibliográfica de los trabajos del estudioso sobre literatura popular impresa, que redondea el aporte del libro.

El primer apartado, “Divertir y enseñar”, reúne estudios sobre materiales dirigidos a un público muy especial: las infancias. La casa editora publicó una amplia miscelánea de textos con el propósito de entretener, educar y divertir a los niños, entre ellos, cuentos, obritas de teatro y versos de payasos. Esta sección se inaugura con un artículo escrito por Aurelio González Pérez, quien hace un recorrido panorámico de las imprentas en el siglo XIX, para llegar a la de Antonio Vanegas y enumerar la diversidad de materiales producidos en ella, para así profundizar en la variedad de cuentos, no sin problematizar en sus orígenes, referencias, influencias, adaptaciones y, si acaso, algunos autores. El análisis de González traza las líneas temáticas, fórmulas cuentísticas, referencias a la oralidad y autoreferencialidad a la misma imprenta.

Por su parte, Alejandro Ortiz Bullé Goyri centra su estudio en las comedias teatrales representadas por niños o títeres y su doble función didáctica y lúdica, la primera como medio de aprendizaje de las primeras letras que, a pesar de incluir violencia, alcoholismo y peleas, formaba a las infancias y juventud para la futura adultez; la segunda, en cuanto a la diversión de la práctica teatral en un contexto mayoritariamente analfabeto, pues incluía desde la memorización, la creación del “teatrito” y la escenificación. A lo largo de su análisis, el autor plantea un hilo conductor, que destaca la lectura en voz alta, la participación de los oyentes y la funcionalidad de los impresos en este proceso.

Asimismo, Roberto Rico Cortés presenta la vinculación entre la gráfica y la narrativa de los cuentos, a través del análisis de dos obras de tinte moralizante. Mediante la secuenciación del conflicto en los cuentos y cómo se representan en los grabados, Rico ilustra la importancia de la referencialidad de las imágenes, de cuatro a seis grabados a lo largo del texto, para la mejor apropiación de los cuentos por los receptores.

Para cerrar esta sección, Raúl Eduardo González explora el vínculo entre payasos versificadores en México y los impresos de Vanegas Arroyo. En su artículo, refiere al contenido de dos series de cuadernillos: *El Clown mexicano* y *El Moderno Payaso* para ilustrar los versos presentes, generalmente décimas glosadas, con los escuchados en la labor circense, vigente en algunas partes del país, pues algunos de ellos se empleaban en saludos, presentación de un nuevo personaje o despedidas.

En el segundo apartado, “Protagonistas de la historia”, se abordan los personajes que desempeñaron un papel clave como actores sociales y perduraron como referentes del imaginario colectivo. Este grupo abre con el estudio de Gretel Ramos Bautista, quien rastrea los vasos comunicantes del periodismo y la fotografía de la élite y las principales críticas que los empresarios de la prensa dirigieron a “los disparates alarmantes” (p. 114) de Vanegas Arroyo. Asimismo, evidencia el impacto de la prensa popular y, en mayor medida, su influencia en la construcción del imaginario nacional de la época, especialmente en torno a la figura de Porfirio Díaz.

Avanzando en la línea temporal, Grecia Monroy Sánchez encamina su investigación a la distinción de dos periodos históricos cruciales, Porfiriato y Revolución, y cómo la transición de uno a otro influyó en la producción de Vanegas Arroyo, tanto en la disposición de las hojas volantes como en el enfoque entre personajes y hechos. La estudiosa se centra particularmente en dos hojas volantes que abordan la figura de Zapata; y a través de un análisis discursivo, mezcla del periodismo, los sucesos ejemplarizantes y la animalización, verifica la presentación negativa que se tenía sobre el movimiento zapatista.

Avanzando en la historia, hasta 1920, Lilia Álvarez Ávalos, se enfoca en una hoja volante sobre una huelga en Veracruz para explorar qué tan cercano se encuentra al corrido tradicional. Sin embargo, su análisis da cuenta de que el tono aleccionador que se maneja en ella se vincula más a las huelgas obreras y organizaciones sindicales que al corrido tradicional.

Finalmente, el libro cierra con el apartado titulado “El sensacionalismo y lo sobrenatural”, uno de los enfoques más prolíficos

en la imprenta de Vanegas Arroyo. Dentro de este apartado, se encuentra el trabajo de Danira López Torres, quién sitúa los impresos de estudio en un contexto de crecimiento urbano en la capital, y donde el aumento de la delincuencia convirtió a las mujeres criminales en un tema de gran interés. Con base en cuatro impresos, la investigadora profundiza en la configuración de estas mujeres en los impresos, las similitudes en la narración y la resolución de conflictos. Dichos impresos retratan a las mujeres como transgresoras del modelo de conducta socialmente aceptado; y por tanto, la funcionalidad del relato cae en la ejemplaridad y persuasión, acorde con los valores deseables de la época, no sin ello dejar de aludir a los tópicos tradicionales de lo sobrenatural.

Para continuar con la figura femenina, en el siguiente artículo Rodrigo Bazán Bonfil muestra tres materiales en los que Rosita Álvarez aparece aludida: dos oraciones y una versión impresa por Eduardo Guerrero, editor contemporáneo de Vanegas Arroyo. A través de ellas, el autor traza posibles explicaciones para el entrecruzamiento de formas textuales. Asimismo, muestra cómo la referencialidad y la carga simbólica atribuida a Rosita se materializa en impresos que poco se pensaría que tuvieran relación.

Finalmente, este apartado cierra con un estudio de Claudia Carranza Vera sobre la variedad y tratamiento de los personajes sobrenaturales en la imprenta de Vanegas Arroyo. A partir de cierto grado de corporalidad, la autora distingue dos grupos de entes: aquellos que se valen de ella para interactuar con los humanos y aquellos que no. Con esta división como base, Carranza profundiza en la primera categoría, pues su análisis versa sobre espíritus y fantasmas. En este estudio, examina las descripciones elaboradas y los recursos de estilo de estos materiales, estableciendo un vínculo fehaciente con la tradición medieval.

En conclusión, el presente volumen constituye una valiosa aportación al estudio de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo y su articulación en la cultura popular. A través de la funcionalidad, heterogeneidad, vínculos con la tradición, referencialidad y diversidad de enfoques con que se puede estudiar, no sólo consolida estos campos de investigación, sino que también abre camino a futuras

V. Briseida Castro Pérez

exploraciones. Todo ello refleja la riqueza del trabajo interdisciplinario y resalta la importancia del diálogo dentro de la comunidad académica que integra esta obra. ❖

V. Briseida Castro Pérez
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: 0009-0009-4720-619X
castro.briss@gmail.com