

LA MORFOLOGÍA DE LA ENFERMEDAD

Variación de los cuerpos enfermos en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas¹

Yiyang Wu

Universidad de Sevilla

yiyangwu2666@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1092-1949>

RESUMEN: En este artículo se pretende hacer un breve recorrido de las transformaciones que ha experimentado la dimensión metafórica de la enfermedad en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. Se trata de ahondar en las diferentes implicaciones alegóricas que tiene la enfermedad durante las distintas etapas de la literatura hispanoamericana. Bajo el ambiente autoritario de la dictadura, los cuerpos enfermos de los subalternos remiten constantemente a las condiciones estigmatizadas de las minorías sociales. A lo largo de la transición democrática, los cuerpos enfermos obtienen una connotación más subversiva y una expansión desterritorializadora que traspasa el control biopolítico. En algunas novelas de los últimos años del siglo XXI, la enfermedad logra una trascendencia que va más allá de las disputas ideológicas y sirve como denominador común del ser, poniendo de manifiesto la tendencia a volver a las cualidades básicas de la humanidad en la literatura.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, enfermedad, literatura hispanoamericana, subversión, reconciliación.

THE MORPHOLOGY OF DISEASE: BODY AND ILLNESS IN THE LATIN AMERICAN LITERATURE OVER THE LAST DECADES

ABSTRACT: This article aims to make a brief overview of the transformations that the metaphor disease has undergone in the recent Latin American literature. We will explain the different allegorical implications that the disease embodies in Latin American literature during different historical stages. In the first years of the dictatorship, the disease constantly refers to the stigmatized conditions of social minorities. Throughout the democratic transition, the diseased body gains a more subversive connotation and a deterritorializing expansion that goes beyond the biopolitical control. In some novels during the last years of the 21st century, the disease achieves a kind of a transcendence that goes beyond ideological disputes and serves as a common denominator of being, highlighting the trend in the literary field towards the return of humanity.

KEYWORDS: body, disease, Hispanic American Literature, subversion, reconciliation.

¹ Artículo subvencionado por China Scholarship Council (Consejo de Becas en China), como resultado de investigación en la Universidad de Sevilla. También está enmarcado en el Proyecto Internacional RISE-TRANS.ARCH (Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. ID: 872299, Programme: H2020, DG/Agency: REA) del Consorcio de Universidades europeas (Proyecto: RISE-TRANS.ARCH PIC: 999862518) de la Unión Europea.

INTRODUCCIÓN

Antes de la segunda mitad del siglo XX, la enfermedad ha sido poco abordada en el campo filosófico. En el campo de la literatura la enfermedad se corresponde con lo desconocido, ajeno e imposible que refleja la decadencia de la condición humana y sus deseos reprimidos en una época caracterizada por el nihilismo y la muerte de lo trascendental. En la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, el viejo escritor se enamora de un joven polaco por su juventud y belleza perturbadora, lo que desencadena una persecución mental implacable. A medida que el narrador persigue a su idealización, una pandemia brota sigilosamente en la ciudad italiana, lo que simboliza la futilidad del deseo humano. En las novelas de la modernidad la enfermedad es el sinónimo del humanismo ilustrado en decaimiento que aqueja a los seres humanos. En *La montaña mágica* del mismo autor, el sanatorio en el que residen los enfermos representa la decadente vida de la burguesía europea, espacio fatalista del que Castorp decide desprenderse para encontrar la redención de su vida.

La crítica a la enfermedad culmina en el momento en que los posestructuralistas señalan la implicación sociocultural que conlleva el término. Sin intentar combatir los saberes médicos, en *El nacimiento de la clínica* Foucault pone en tela de juicio la legitimidad innata del discurso médico, que aparece como una disciplina incuestionable ligada con la epistemología de la modernidad. Revela la subordinación de «lo fundamentalmente invisible» (la dolencia física) ante «la claridad de la mirada, en apariencia tan simple, tan inmediato» (Foucault, 2001: 274) mediante las palabras científicas y descriptivas:

no es otra cosa que una reorganización sintáctica de la enfermedad en la cual los límites de lo visible y de lo invisible siguen un nuevo trazo...La salud sustituye a la salvación, decía Guardia. La medicina ofrece al hombre moderno el rostro obstinado y tranquilizado de su fin; en ella la muerte es reafirmada, pero al mismo tiempo conjurada; y si ella anuncia, sin tregua, al hombre el límite que lleva en sí mismo, le habla también de ese mundo técnico que es la forma armada, positiva y plena de su fin. Los gestos, las palabras, las miradas médicas tomaron, desde ese momento, una densidad filosófica que antes había tenido el pensador matemático (274-278).

En *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag, la enfermedad sirve como alegoría de aislamiento y clasificación social, poniendo en evidencia las ansiedades más profundas de una comunidad que pretende ser limpia y ordenada e «higieniza» el cuerpo institucional y racional del capitalismo.² El cuerpo, soporte material de la enfermedad, también muestra sus grietas con la lógica logocéntrica y discursiva. Para Cixous, la corporalidad representa la sexualidad «descensurada», le devuelve al sujeto el acceso a sus propias fuerzas y le restituye «sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados» (1995:61). El giro corporal simboliza una

² De acuerdo con la crítica estadounidense, la enfermedad está considerada metafóricamente como un mal ideológico o una invasora de la sociedad a la que hay que combatir por medio de las guerras desplegadas en la modernidad capitalista, demarcando el propósito de la vida y la ética imperativa: «La metáfora militar sirve para describir una enfermedad particularmente temida como se teme al extranjero, al «otro», al igual que el enemigo en la guerra moderna; y el salto que media entre demonizar la enfermedad y achacar algo al paciente es inevitable, por mucho que se considere a éste como víctima. Las víctimas sugieren inocencia. Y la inocencia, por la inexorable lógica subyacente en todo término que expresa una relación, sugiere culpa» (Sontag, 1996: 43).

subjetividad no domesticada por la razón instrumental y una experiencia inmediata. La irrupción de la enfermedad en el cuerpo se opone a la planificación simbólica que se despliega sobre este y cuestiona la lógica de control que pertenece al poder discursivo y los saberes epistemológicos.

En este artículo se pretende hacer un breve recorrido de las transformaciones que ha experimentado la dimensión metafórica de la enfermedad en la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. Se trata de ahondar en las diferentes implicaciones alegóricas que tiene la enfermedad durante las distintas etapas de la literatura hispanoamericana. Bajo el ambiente autoritario de la dictadura, los cuerpos enfermos de los subalternos remiten constantemente a las condiciones estigmatizadas de las minorías sociales en las obras de Diamela Eltit y José Donoso. A lo largo de la transición democrática, los cuerpos enfermos obtienen una connotación más subversiva y una expansión desterritorializadora que traspasa el control biopolítico, cualidad que se refleja en las novelas de Lina Meruane, Mario Bellatin y Ariana Harwicz. En algunas novelas durante los últimos años del siglo XXI como *Sistema nervioso* de Lina Meruane y *Papá* de Federico Jeanmaire, la enfermedad logra una trascendencia que va más allá de las disputas ideológicas y sirven como denominador común del ser, poniendo de manifiesto la tendencia a volver a las cualidades básicas de la humanidad en la literatura.

LA ENFERMEDAD Y LA ESTÉTICA DE LAS VÍCTIMAS

La literatura del boom se enfoca por primera vez en la marginalidad de los cuerpos enfermos sometidos a la interpelación logocéntrica y dictatorial. En las novelas que reproducen el horror de la pandictadura latinoamericana, el cuerpo mutilado, deteriorado y mutilado es el espacio donde se vislumbran las operaciones institucionales de higiene y disciplinamiento. Constituye un prototipo de la novela de víctimas que «trata de adoptar el punto de vista de una población que vivió la barbarie de la violencia, sin encontrar asideros ni dentro ni fuera del Estado» (Camacho Delgado, 2006: 250) que también ha «recreado el sentimiento de culpa entre quienes pudieron sobrevivir a la barbarie de los crímenes contra la población, la orfandad entre las muertes próximas y la sensación de desamparo ante la inexistencia de un Estado Protector, garante de los derechos y la aplicación rigurosa de la justicia» (255). Son obras que politizan la condición estigmatizada de los marginados sometidos a un espacio caracterizado por la vigilancia y la represión policial durante la pandictadura latinoamericana.

En la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit, proliferan los cuerpos distorsionados y enfermos en una plaza pública, observada por una mirada omnipresente que se asemeja a la perspectiva autoritaria de la dictadura. Junto con los desarraigados lumpenproletariados que vienen de todos los rincones de la ciudad, la protagonista, L. Iluminada, quien será confinada y convertida en una yegua, lleva a cabo una performance bajo la luz plácida de una publicidad mercantil, una referencia directa a la práctica neoliberal elaborada por el régimen pinochetista. La performance de la mujer y los lumpenproletariados consiste en una serie de rituales en los que los participantes se deleitan dañándose y quemándose a sí mismos, emitiendo gritos dolorosos y sonidos distorsionados que se reiteran una y otra vez: «por griterío advenga la purificación» (Eltit, 1983:20). Son sujetos que «demacran infinitas posibilidades para cualquier mirada» (9). Sin embargo, la puesta en escena es filmada por una cámara vigilante y una luz eléctrica que es «la única capaz de mostrar sus deslumbrantes lacras» (97). Como consecuencia de la actuación, en el capítulo «para una formulación de una imagen en la literatura», está encerrada en un hospital en forma

de cárcel, donde L. Iluminada yace vejada, sangrienta y clausurada en la habitación de un hospital. El cuerpo cancelado y lacerado de la paciente deja remanentes indefinibles e incodificables y logra su anamofosis en una yegua callejera en menstruación torturada por sus amos.³ La herida adquiere un sentido performativo cuando «se capta cierta felicidad en medio del dolor que implica la miseria y el desgarramiento del cuerpo torturado» (Klein, 2002: 22). Marca una zona intermedia que se opone a la apariencia fantástica y legible en el capitalismo, imposible de precisar con palabras concretas.

En el capítulo VIII de la misma novela, se muestra una fotografía de una mujer con varias heridas, que supuestamente es la misma Diamela Eltit, acompañada de las explicaciones detalladas de cada una de ellas. Sin embargo, el dolor animal que ostenta el cuerpo enfermo y deformado parece ser el método principal para la configuración de la identidad de las víctimas que pone en marcha la máquina literaria. A pesar de que para algunos críticos, las marcas dolorosas de la enfermedad constituyen un contra-discurso literario,⁴ todas las acciones experimentales de la plaza están grabadas por las cámaras omnipresentes que se asemejan a una perspectiva masculina, autoritaria, mística que los vejados son incapaces de comprender, destacando la condición estigmatizada de las víctimas bajo el terrorismo de estado. Por ejemplo, incubada por el resplandor de la luz eléctrica publicitaria, L. Iluminada afirma con embeleso que «la tecnología les da la vida» (Eltit, 1983: 17) y está «donada por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual, en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana» (7), poniendo de manifiesto una lucha pasiva debido a la censura que se impone durante la dictadura.

En *Impuesto a la carne* de la misma autora chilena, vuelve la presencia alegórica del hospital y el dolor eterno de los enfermos como forma de resistencia. La madre y la hija, consideradas como «las parias de los médicos» (Eltit, 2010: 33), cohabitan en el mismo cuerpo operado y están enclaustradas en un hospital rodeado de los «fans» nacionalistas, convertidas en los testigos persistentes de sufrimiento de la humanidad durante más de 400 años: «mi madre órgano ahora se abre paso a través de mis arterias y entona una inédita canción nacional» (184); «somos testigos de una cantidad tan significativa de años que podríamos oficiar como las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo» (33). El cuerpo sangrante, doliente y ardiente ocupado por la madre e hija sin nombre se encuentra «en el revés más agujereado de la patria o de la nación o del país» (121). La nación chilena está encarnada por aquel hospital compuesto de los médicos-violadores masculinos, blancos, altos y fríos que les inyectan dosis tóxicas y sacan sangre. También están escudriñadas por las pacientes sumisas y obedientes y «los fans» nacionalistas que se identifican con el régimen médico. El cuerpo en estado perpetuo de vejación sirve para «demostrar que no cejaban en el ejercicio maniático de su medicina» (26) a lo largo de la historia. La constante mención del norte se vincula con la matanza de los mineros en el norte de Chile (Matanza de la Escuela Santa María de Iquique, Masacre de Marusia) que sucede en la primera mitad del siglo

³ Se compara el elemento animal de la novela de Eltit con el carnaval en el *Guernica* de Picasso, porque comparten muchos rasgos comunes entre sí: el contexto político fascista/neofascista, la alienación que rige en las dos sociedades, una estética de fragmentación inspirada en el arte vanguardista, a alusión a la angustia y las imágenes abrumadoras y exageradas de destrucción como forma de la denuncia social (Norat, 2006).

⁴ Según Alvaro Kaempfer en el análisis de *Los vigilantes* de la misma autora: «la apropiación y el ejercicio comunicacional de la escritura crean la intimidad de un sujeto cuyo relato refuerza redes de poder» que «no se reducen a una singularidad alguna sino que remiten a una figura tan fragmentada y múltiple» (2011: 35).

XX: «no te atreves a decir una sílaba de la insurrección del norte» (96); «nunca vamos a hablar de la larga marcha del norte» (80), de manera que la novela no sólo representa a las mujeres dañinas bajo la política patriarcal del gobierno, sino a todos los que sufren en la historia en mayúscula: los mineros, los enfermos hambrientos, las travestis, los proletarios saqueados por el estado neoliberal, los bolivianos privados de la salida al mar, los migrantes deportados, etc.

La estética de las víctimas sucede también en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, cuando el cuerpo del Mudito está «imbuncheado» por otro cuerpo institucional e higiénico del médico Azula y su amo, Jerónimo de Azcoitia. La condición andrógina y enferma del Mudito es la consecuencia de su intento fallido de transgredir el límite de la sociedad capitalista. A partir de la reescritura y la revitalización del mito del imbunche y la mitología de la niña bruja, en la figura enferma del Mudito encarna una chilenidad con carencias fundamentales, mutilada y degollada por las fuerzas hegemónicas. Se trata de «La muralla enterrada, síntoma y símbolo de nuestra identidad “imbunchada”, negada por pura vergüenza de ese ícono de lo que podríamos llegar a ser» (Franz citado por Hozven, 2012: 158).⁵ En la novela, Humberto Peñaloza tiene la aspiración utópica de convertirse en el doble de su patrón Jerónimo de Arcoitia, pero es amputado e imbuncheado por el mismo para convertirse en un monstruo. El cuerpo de Peñaloza es plenamente poseído por su patrón sin ningún resquicio de libertad, marcando el fracaso del cuerpo social chileno en la búsqueda colectiva de reconocimiento, fama y estatus social.⁶ Su cuerpo descuartizado, codificado y envuelto en un amasijo de carne que se desliza lentamente hacia el silencio, refleja la imposibilidad de ascender y obtener más poder en el eslabón social chileno:

Azula me extirpó el ochenta por ciento que incluía a Humberto Peñaloza escritor, a Humberto Peñaloza secretario del prohombre, a Humberto Peñaloza de capa y chambergo recitando versos en las cantinas Sí, hasta esos modestos orígenes me robó el doctor Azula, dejándome convertido en ese lamentable veinte por ciento (362).

Las operaciones que hacen a Humberto Peñaloza tienen como objeto convertirlo en un imbunche que sirve de perro guardián de la Rinconada, un reino de monstruos creado por Jerónimo para borrar, paradójicamente, la sensación de alienación de su monstruoso hijo Boy y para que éste se identifique como un ser normal. Bajo la mirada paterna y simbólica de Jerónimo, el albergue de los monstruos feos, deformes y grotescos pierde la implicación carnavalesca para transformarse paradójicamente en objetos sometidos a la vigilancia y la disciplina. La obscenidad de los otros cuerpos se utiliza para enmascarar la propia monstruosidad y decadencia de la familia de Azcoitia, eliminándola del recuerdo de Boy y de la mirada colectiva. Los deformes están disfrutando de su

⁵ Según la leyenda rural chilena, los brujos chilotos utilizan el cuerpo de los niños para elaborar a Imbunche (o invunche), una criatura monstruosa que tiene muchos órganos torcidos y deformes, porque le tuercen las piernas y los brazos para encerrarlo en una cueva. A medida que van quebrándole todos los miembros del cuerpo y obstruyéndole la boca, éste empieza a metamorfosearse en un verdadero monstruo que salvaguarda la entrada a la cueva. Para Roberto Hozven, el término implica tanto «una forma de concebir realidades monstruosas y de adaptarse a ellas «como un relato de «orígenes de conductas de adaptabilidad» (Hozven, 2012: 158).

⁶ La actualización de la mitología manifiesta el perpetuo estado de sumisión en el que se encuentra el pueblo chileno reflejado en la figura del mudito, de manera que éste sea «un imbunche sumido en el silencio, habitante del espacio amenazador que antecede a la cultura, al lenguaje, a la Historia, y que Azcoitia se empeña en dominar a través del manejo de la palabra» (Amaro, 1997: 337).

encerramiento gracias a los privilegios que les concede Jerónimo: «Basilio, el cabezón acromegálico de fuerza descomunal exhibía camisetas estampadas con el Superman, con Marilyn Monroe, con el Che Guevara, lucía pantalones de baño de raso, zapatos de fútbol con toperoles reforzados, toallas y batas con iniciales de campeón» (238). La deformidad no impide que los monstruos sean compatibles con las reglas superficiales del liberalismo económico. La Rinconada se convierte así en otro sitio imbunchado por la autoridad: Jerónimo de Azcoitia manda sacar todos los objetos que hagan referencia a un mundo exterior, tapar las puertas y ventanas, ordenar y jerarquizar la sociedad de los monstruos, reemplazando la flora y fauna endémica de la finca por matorrales geoméricamente podados. Con el paso de tiempo se convierte en un refugio de los monstruos al que se incorporan voluntariamente los enfermos: «padres normales que traen hijos deformes para que yo les dé algo, *cualquier cosa sana con tal de sanar a este pobre hijo monstruo que tengo*, hijos normales que traen a padres deformes para ver si a su edad es posible *hacer algo por borrar la vergüenza*» (291, cursiva mía). La frontera entre los dos mundos parece infranqueable. El Mudito sueña con poseer a Inés, la mujer de Jerónimo de Arcoitia, pero tiene que conformarse con un encuentro sexual entre él y Peta Ponce, la bruja de la familia:

sí, en la tiniebla de esa noche sólo los ojos del tordo vieron que fue el sexo de la vieja, agusanado por la cercanía de la muerte, el que devoró mi maravilloso sexo nuevo, y esa carne deteriorada me recibió.

[...]

En el momento del orgasmo ella gritó:

–Jerónimo.

Y yo grité:

–Inés.

La Peta y yo quedamos excluidos del placer (224; cursiva mía).

A fin de cuentas, más que una renovación estética, son cuerpos involuntariamente vejados, desmembrados y lastimados anatómica y mentalmente por el discurso autoritario, alegorías que sirven de proyección del desencanto de los escritores bajo una política represiva, misógina y autoritaria del siglo XX.

SUBVERSIÓN Y EXTENSIÓN DE LOS CUERPOS ENFERMOS

Gracias al giro corporal que sucede en muchas disciplinas teóricas (literatura, cine, comunicación, fenomenología), la superación de la dicotomía mente-cuerpo ha hecho que el posterior adquiera una relevancia ontológica dado que es capaz de captar la experiencia efímera, fluida y sensible del ser y una subjetividad en constante movimiento. La escritura del cuerpo reflexiona sobre la relación entre el sujeto y el mundo exterior, y una identidad de un «yo» variable, de modo que se presta cada vez más atención a la subjetividad corporal que discrepa con el dogma tautológico del sentido universal y un concepto perfecto y simple del ser humano. Se trata de un ente que deja de sufrir pasivamente la interpelación ideológica para exponerse a las transformaciones

empíricas.⁷ Durante el periodo de la postdictadura, la diversidad y la sensibilidad desestabilizadoras que conllevan los cuerpos anómalos son capaces de diluir la frontera establecida por el *establishment* social unificado y su política taxonómica y definitiva. Constituye un pasaje recurrente en la narrativa que reivindica a los marginados frente a un sistema que, en términos de Judith Butler, lleva a cabo una serie de actos repetitivos y reiterativos conforme con cierta norma social que intenta consolidar lo fluido en el carácter individual y crear lugares comunes reflejados en los estereotipos rígidos forjados.

En *Salón de Belleza* de Mario Bellatin, la anormalidad enfermiza llega a ser el tono general del relato y se invierte la oposición binaria entre lo sano y lo enfermo a medida que se normalizan lo grotesco y lo fuera del común en el imaginario literario tradicional. Gracias a la figura de un travesti víctima de las enfermedades sexuales que se convierte en el dueño del Moridero, se indica la solubilidad de la frontera entre excentricidad y normalidad, sacudida constantemente por la imaginación ficticia y los personajes atípicos y excluidos por la norma social (homosexuales, enfermos, mujeres marginadas) que no portan identidades fijas. El protagonista travesti regenta un salón de belleza en la zona periférica y está perseguido por una banda de «Matacabros» a en su travesura nocturna, de modo que tiene que encontrar cobijo para sus maletines bajo la estatua de uno de los héroes de la patria, irrumpiendo con su identidad enfermiza en el imaginario nacional. Después de una pandemia repentina que arrasa todo el mundo higiénico, se convierte en el amo absoluto de un moridero simbólico que adquiere su propia legitimidad y que atiende solamente a los enfermos masculinos rechazados por el hospital público.⁸

Los «machos» aparecen esta vez como sujetos contaminados, invadidos, desfigurados y caracterizados y el Moridero se convierte en un espacio donde la travesti mesiánica les despoja de nombres propios y marcas personales para que cuenten con una única identidad: un moribundo desvalido sin nombre propio. Según la filóloga Mary Louise Pratt, la epidemia representa la decadencia de «una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista o «un virus capaz de activarse en cualquier momento convirtiendo el deseo de represión, libertinaje, castidad, libertad en egocentrismo, igualitarismo en fascismo, ludismo en sadomasoquismo, movilidad en autoencarcelamiento» (Pratt, 2002: 100). El surgimiento antibíblico de la enfermedad se corresponde con la crisis ocurrida en una comunidad sujeta a las doctrinas nacionales y taxonómicas. La simbología periférica del Moridero, administrado con reglas férreas que rechazan las caridades externas, «llega a formar algo así como una unidad y una armonía agradables» hasta que los muchachos jóvenes y vigorosos tocan su puerta tanteados por la fuerza pervertida de la enfermedad, que entra en conflicto con el espacio exterior decadente, frío y desordenado que representa la lógica capitalista y el espacio público y hospitalario. Además, el lugar de travesura nocturna de la travesti se sitúa «cerca de los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas» (Bellatin, 1996: 18), poniendo en evidencia la índole obscena del mismo poder. Se crea así una «zona

⁷ Constata Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*: «Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. Sin la exploración de mi mirada o de mi mano, y antes de que mi cuerpo sincronice con él, lo sensible no pasa de ser una vaga sollicitación» (1984: 229).

⁸ Es imprescindible mencionar que la presencia la enfermedad de la literatura hispanoamericana contemporánea suele ir paralela con otras formas de exclusión que apuntan siempre a ciertas formas de represión (sexual, económica, racial).

conflictiva», un intersticio donde los marginales pueden sublevarse en contra del discurso imperante, circunscribiendo «una zona de excepción donde se inscriben estas vidas despojadas de todo valor» (Vaggione, 2009: 479).⁹

El tono frío e indiferente y la insensibilidad que caracterizan al narrador de Bellatin, incluso en el momento de su propia muerte constituyen un intento de quitar las significaciones artificiales impuestas sobre la identidad enferma con el motivo de volverla cotidiana: «El estómago se afloja cada vez más, el enfermo cada día está más decaído. Sigue su ritmo, sin subidas ni bajadas. Sin grandes sufrimientos súbitos. Sencillamente, continúan los cólicos y los calambres constantes. Largos y sostenidos. Sencillamente, continúan los cólicos y los calambres constantes. El cuerpo cae en un extraño letargo donde no pide ni da nada de sí» (Bellatin, 1996: 44). Se naturaliza un cuerpo perturbado y corroído por la enfermedad, al mostrarlo mediante palabras carentes de calificativos que denotan una naturaleza legítima. Son cuerpos que plasman una línea de fuga para desterritorializar hacia lo ajeno y lo desconocido frente a un discurso moralizador que programa un cuerpo sano capaz de controlar los deseos. La muerte ha sido desprovista de su apariencia moralista y simbólica en términos de Baudrillard para convertirse en un elemento cotidiano e *incorporado a la vida misma*.¹⁰ Ya no existe la muerte conmovedora y dramática codificada por el simulacro neoliberal sino la putrefacción tranquila y gradual del cuerpo físico de los enfermos del Moridero. Bellatin ha liberado la muerte de ser un tabú de la inconsciencia humana y la pronuncia sin prohibición ni escrúpulo, reduciéndola a la pura condición biológica que se coloca en las antípodas de una sociedad racionalista que se esfuerza por evitar aproximarse a ella a través de dotarle de una variedad de simbologías forjadas: «lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte como muerte»; «Decir eso [la muerte] me causa cierta desgracia» (38, 43).

Flores afirma de nuevo la estética discrepante del autor mexicano. En la novela los cuerpos enfermos y abyectos son protagonistas: un escritor con una pierna ortopédica, cientos de niños malformados por un fármaco comercial, las orgías sexuales, el amante otoñal travestido de anciana para ser maltratada en los ritos nocturnos, mujeres a las que les atraen los hombres homosexuales, un hombre que decide mantener una relación heterosexual al cambiar de sexo, etc. La novela retrata el normadismo urbano de los cuerpos enfermos, mostrando así el potencial rizomático de ellos, de acuerdo con Deleuze y Guattari:

líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza...siempre desmontable,

⁹ Sobre la estética discrepante de Mario Bellatin, consulte también «La nueva cosmética de Polifemo: la narrativa de Mario Bellatin» de Camacho Delgado, artículo en el que menciona la ética discrepante del mismo autor.

¹⁰ Para el filósofo francés, la muerte deja de ser biológica para recibir las varias simbologías de la sociedad actual: por una parte, la gente se esfuerza exhaustivamente por expulsar la muerte de la cotidianidad como si estuviera gozando de una vida eterna; por otra parte, la connotación simbólica de la muerte pasional está llevada al colmo para tener un mayor impacto psicológico y un efecto moralizador, de acuerdo con las reglas del intercambio simbólico. Afirma en *El intercambio simbólico y la muerte*: «y todos soñamos, en lugar de morir estúpidamente de desgaste, con *recibir* la muerte y con *dar* muerte. Porque dar y recibir es un acto simbólico por excelencia que quita a la muerte toda la negatividad indiferente que tiene para nosotros dentro del orden natural del capital...la muerte no tiene sentido más que dada y recibida, es decir, socializada por el intercambio» (Baudrillard, 1980: 167).

conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (1994: 25).

La novela *Sangre en el ojo* de la escritora chilena Lina Meruane manifiesta el desplazamiento del cuerpo enfermo en pleno siglo XXI. Gravita sobre el derrame de sangre en los ojos que sufre Lucina, personaje que se encuentra en una encrucijada vital: adolece de una enfermedad óptica y en la medida en que empeora su visión, se tensiona aún más la relación conflictiva que mantiene ella con su entorno (la institución sanitaria, la autoridad de la familia, su carrera de escritura estancada), lo que le conduce a una explosión psicótica. A lo largo de la curación, se vuelve cada vez más tensa la relación entre la paciente y la institución sanitaria que califica, evalúa y regula su cuerpo. Bajo la mirada autoritaria del médico, Lina se reduce solamente a una masa biológica calculable y privada de sensibilidad, cuyo dolor concreto se traduce en los datos concretos de las recetas médicas. Para el doctor Lekz, las retinas operadas son sus «obras de arte» (Meruane, 2012:178) en vez de ser órganos vivos de individuos con nombres y experiencias diversas: «Todos le resultan discretamente familiares, cada uno de sus gestos, de sus inflexiones generaba una pulsación, un latido en la corteza cerebral que no llegaba a constituir una memoria...no es exactamente hacer memoria o recordar. No es recuerdo sino reconocimiento» (176-177). La mirada fría, deshumanizada y técnica del médico, que intenta buscar un denominador específico para definir y describir síntomas, codifica a la paciente y la transforma desde un sujeto de sensibilidades infinitas en un objeto inmutable con cualidades observables y cuantificadas. Lo que le preocupan al médico son las sintomatologías categóricas en vez de la enferma misma, de modo que la enfermedad se convierte en un estigma: «me quedé sola con ellos, a merced de ellos, aterrada de la vigilancia que ellos llamarían cuidado» (75). La cosificación que llevan a cabo las instituciones médicas al paciente se muestra en una serie de preguntas exhaustivas sobre el estado de salud de la paciente:

¿alguna enfermedad congénita?, ¿qué medicinas está tomando?, ¿hace cuántas horas que no comes?, no lo sé ni quiero saberlo, ¿fuiste al baño esta mañana?, eso espero, ¿de qué te van a operar? ¿Qué ojo primero? Las voces van cambiando, pero son siempre las mismas preguntas: ¿con qué ojo va a empezar el médico?

¿Eres diestra o eres zurda? ¿Con qué mano firmas tu nombre [...] ¿qué ojo?, ¿cuál?, ¿estás segura?, ¿y qué seguro médico, qué plan?, ¿cuántos hijos tienes?, ¿algún aborto inducido o ilegal?, ¿cuántos?, ¿qué ojo?, ¿y el segundo?, ¿firmaste los papeles?, ¿el derecho o el izquierdo?, ¿el permiso para filmar la operación?, ¿cómo te llamas? (140).

Se forma así una relación paradójica entre la paciente llena de incertidumbres y el discurso autoritario y paternalista de la medicina. Por una parte, el control riguroso sobre su estado físico, y el rechazo de la compañía de seguro médico a pagar la operación por no encontrar anomalías a pesar de su dolor físico, lleva la psicosis de Lina a una dimensión más inestable y destructiva incapaz de controlar: «quiero arrancarme los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre» (161). Por otra parte, ella se ve obligada a recurrir a los saberes específicos de la medicina, sometiéndose una y otra vez a pruebas y operaciones, a aquella «violación colectiva» (167) solamente para recuperar la vista: hace todo lo que pueda para integrarse en el grupo de los saludables: «me vas a operar aunque me esté muriendo» (126); «por más que odio ser manipulada decido entregarme» (169). Para Adrada de la Torre, Meruane ha «dejado de entender la biopolítica como una fuerza ajena y voraz, para concebirla como un conjunto de prácticas

y conductas connaturales a cualquier miembro de una comunidad» (De la Torre, 2020: 186). La enfermedad también ha dinamitado su vínculo con sus padres y con su novio, quienes siguen a pie de la letra lo que dicta la autoridad médica como «las extensiones del biopoder» (189). Mantiene una actitud escéptica frente a los miembros familiares y confía y desconfía al mismo tiempo del entorno social: «esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante» (Meruane, 2012: 67). En palabras de la propia autora, son «extraños reunidos por accidente en el acertijo imposible de la enfermedad» (69). La estigmatización social le ha impedido expresar su miedo más profundo: «supe que me había adosando a Ignacio como una piedra...succionando de él como una venenosa empecinada en su víctima» (24).

Sin embargo, en vez de estar confinado en un espacio cerrado, el cuerpo de Lina muestra el potencial de desbordar el discurso normativo. Su identidad se va quebrando en dos partes: Lucina, la identidad biológica y social asignada por sus padres y sujeta a los controles biopolíticos, y Lina, la identidad literaria y la afectiva que está desapareciendo por culpa de la enfermedad. La sangre, las venas y el color rojo simbolizan la furia, la rebeldía y la transgresión de los reprimidos, de modo que el título de la novela (*Sangre en el ojo*) y la mención repetitiva de la sangre reflejan la furia de los cuerpos sometidos a las regulaciones biopolíticas y sanitarias, marcando el límite entre los normales (videntes) y los discapacitados (ciegos).¹¹ La novela tiende a fragmentarse y a destruir la estructura sintáctica para volver a recomponerla, adoptando una forma entrecortada de ver el mundo que pertenece a un personaje a punto de perder la visión: «atravesaría los carteles que prohíben el paso, rompería los cristales del quirófano, saltaría sobre la camilla, separaría mis párpados con mis propias uñas para que me metiera las tijeras» (119). Llega a un momento en que desbordan la incertidumbre, la rabia, la frustración y el desamparo que siente constantemente la paciente.

La historia termina de manera extraña y siniestra: incitada por su furia y rencor ante el control biopolítico, Lina se obsesiona por la idea de pedirle a su novio sus ojos para poder volver a escribir, lo que constituye un acto de empoderamiento femenino y sensibilidad pura en contra de la cosificación humana: «yo, sin titubear, le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista» (154). El trasplante de los ojos masculinos significa la conquista y el desplazamiento al territorio ajeno, convirtiendo a una Lucina enferma en una Lina Meruane pervertida y monstruosa con ojos llenos de sangre que desafían los límites reguladores: «a medida que mi boca se apropiaba de sus ojos experimenté un deseo despiadado de chuparlos enteros, intensamente, de hacerlos míos en el paladar» (89); «pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio» (115). Se puede comparar aquí el ojo con el falo del sistema masculino. Sin embargo, en vez de adoptar una postura sumisa ante el ojo-falo, Lina se lanza a los ojos de Ignacio con la intención de tener una posición igualitaria y que Ignacio pueda empatizar con ella: «Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre...eso que tú me entregarás nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte» (173).

¹¹ «eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente negra» (Meruane, 2012: 11); «Ignacio, triné, Ignacio, estoy sangrando, ésta es la sangre y es tan oscura, tan condenadamente espesa» (14).

Los críticos como Adrada de la Torre opinan que el transplante significa la incorporación de los códigos masculinos al lenguaje femenino. Sin embargo, la posesión violenta de los ojos masculinos significa también la inversión del rol víctima-victimario, permitiendo a las excluidas, esta vez empoderadas, invadir el territorio ajeno con dignidad. Nos extraña el desenlace siniestro de la novela porque la acción de Lina «tensa la red de relaciones arquetípicas prefiguradas e institucionalizadas en la sociedad» (Mancilla Troncoso, 2017: 204). La enfermedad logra su resignificación en la época contemporánea: en vez de ser una marca estigmatizada al servicio del discurso institucional como reclama Susan Sontag, *Sangre en el ojo* ha mostrado el potencial de las enfermas en acometer simbólicamente contra el discurso patriarcal. La nueva identidad de Meruane mezcla lo masculino y lo femenino, lo racional y lo psicótico, lo humano y lo animal, elementos que resultan ser una amenaza al sistema por su identidad homogénea y difícilmente identificables para lo simbólico, haciendo del cuerpo enfermo un lugar de resistencia social y reapropiándose de los espacios codificados para volverlos propios. Sin dirigirse hacia los saberes médicos específicos, Meruane dramatiza así rebelión desesperada y alucinada de una enferma mediante la conquista del cuerpo biológico del otro. Por lo tanto, es necesario leer en clave alegórica la novela de Meruane.

La enfermedad adquiere un matiz totalmente subversivo en la novela *Mátate, Amor* de la argentina Ariana Harwicz. La narradora es una «débil mental» a todos los niveles. Es una esposa que abandona los compromisos y las responsabilidades de la vida conyugal porque le fastidia su marido: «Habría que rugirles en vez de decirles buen día» (Harwicz, 2013: 19); como mujer es agresiva/ salvaje y de ninguna manera romántica: «nunca supe cómo explicarle que no me interesan las estrellas» (11); «Me reconozco sádica. Digo que no hay posibilidad sin alma, como no hay imagen sin el otro. Pero no tengo otro, ni alma» (75); como madre, invierte el sentido de la maternidad: «pienso en ese animal monstruoso, en ese parásito que es un hijo» (13); como humana muestra su esquizofrenia al detestar las cualidades civilizadas para entregarse al mundo de la animalidad y la naturaleza: «Imagino a los animales en una orgía, un ciervo, una rata y un jabalí [...] ¿Cómo eyaculará un jabalí?» (15). La novela versa sobre la civilización y la barbarie y cuestiona la vigencia del humanismo clásico que sigue predominando en la literatura contemporánea: aquella mujer rabiosa e identificada con la naturaleza bárbara encarna una crítica feroz a la civilización/racionalidad occidental. Venera la naturaleza con la misma convicción religiosa con que los feligreses rezan a Dios y se engendra una furia espectacular y explosiva de la otredad salvaje que disuelve el discurso antropocéntrico: «la fiebre sube. Trepa a cuarenta. La mía también» (91).

Durante la desterritorialización se lleva a cabo la transición desde lo civilizado hasta lo animal. No le emocionan las representaciones superficiales de la vida sino los instintos más básicos: «Apunté y sin pensar en nada, pero con actitud de soldado israelí, escuché en mi cabeza que me daban la orden. ¡Fuego! ¡Fuego, carajo!, y disparé el primer tiro de mi vida...No importa el cerebro y sus referencias, sus elucubraciones, su indagación de símbolos, su afán. Importa qué hacés, adónde vas, si te movés» (63). Se invierte el concepto humanismo al confundirlo con los gestos más salvajes: huye al bosque oscuro en busca de la consolación del mundo bestial y la fusión con las flores, setas venenosas, serpientes y piedras, malezas: «A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad» (74). La práctica de la maternidad de la narradora, quien deja a su hijo que se críe en la naturaleza salvaje, le aleja de la propuesta del feminismo tradicional que vincula la maternidad con la presunta humanidad. En este sentido, la novela de Harwicz adopta una obvia posición antihumanitaria y representa los cambios sustanciales en el imaginario ideal de lo femenino.

Con la transgresión se invierte también una relación desigual hombre-mujer. El imaginario femenino deja de ser trazado en virtud de los códigos heteronormativos y reclama una imagen distinta a la de las musas o las bellas, despojada de todo significado establecido. Ahora es ella quien quiebra el esquema de dominación masculina que deja ver el sinsentido de esta. Dice un personaje frente a la narradora de *Mátate, Amor*: «agarrá un cuchillo y córtate la boca, me dijo, y obedecí mientras ella entra en casa galopando y, aun de espaldas, me miraba sangrar. Yo escapé sobre la moto despertando a todos» (39). Si en la literatura dictatorial la mujer aparece como una fantasía del hombre o como objeto de tortura, la narrativa del siglo XXI lo desmiente completamente y muestra justo lo contrario: se trata de la quiebra de la figuración ideal sobre cualquier concepto.

DESPUÉS DE LA ALEGORÍA: LA ENFERMEDAD Y LA RECONCILIACIÓN

En el diccionario de la literatura contemporánea la enfermedad siempre sirve como una alegoría problemática, contradictoria y perturbadora que desgarrar el significado homogéneo del mundo metafísico. En *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin habla de la alegoría del barroquismo alemán que aparece como el producto de la contradicción profunda entre la visión ordenada del mundo totalitario degradado, y una pluralidad de representaciones que rompen con el sentido unívoco del ser.¹² La alegoría enferma, melancólica y desencantada surge entonces en la fisura entre el significante y el significado, entre la moralidad colectiva eternizada y la voluntad individual en perpetua carencia, entre un sistema de significación cerrado y un mundo de intenciones humanas, entre lo divino todopoderoso ideal que pretende autojustificarse y la experiencia secular en caída, entre una manera de analizar deductivamente los fenómenos y las alegorías que emergen espontáneamente del espacio imposible, entre el simbolismo artístico y el derrumbe del mismo. Por lo tanto, se trata de ofrecer una visión destructiva y distópica que opera como una escritura alegórica contra la realidad sociopolítica que pone en evidencia la fractura entre el ser humano y el mundo que habita. La alegoría de la enfermedad está desprovista del elemento épico de los teatros barrocos, centrándose en los aspectos extraños de la vida cotidiana. ¿Cómo evoluciona una estrategia posestructuralista que ha transgredido todos los discursos ortodoxos en la narrativa social, trayendo como consecuencia una mirada anclada en lo periférico y un relativismo cultural donde los ciudadanos se respetan pero no se comunican entre ellos? ¿De qué servirá el simbolismo de la enfermedad en una sociedad fragmentada donde predomina la lógica matemática y fría del neoliberalismo? Son preguntas que se pretenden responder en este apartado.

En *Sistema Nervioso*, la última novela de Lina Meruane, encontramos una genealogía vinculada por las enfermedades. Diferente al libro *Sangre en el ojo*, donde lo corporal adquiere implicaciones biopolíticas, el cuerpo en la presente novela sirve como

¹² Por lo tanto, la figura del soberano derrotado en el teatro barroco alemán es sumamente alegórica porque refleja «la tensión existente entre el mundo y la trascendencia» (Benjamin, 2007: 270) y «la contradicción en que para la mentalidad de la época se encuentran la impotencia y depravación de su persona con la convicción del sacrosanto poder de su papel» (275). El concepto ha sido utilizado por Idelber Avelar con el motivo de analizar el desencanto postdictatorial: «la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia» (2000: 17). La existencia de la alegoría pone de manifiesto «la decadencia epocal del arte de narrar y la crisis de la transmisión de la experiencia» (2000, 32).

un punto de unión donde convergen los familiares de distintos caracteres e ideologías. Para Alia Trabucco Zerán, la enfermedad en la novela de Meruane es una «habla compartida, una manera de estar juntos...los protagonistas de este libro no solamente *están* enfermos, *Son* su enfermedad y se relacionan unos con otros a partir de sus padecimientos» (Trabucco Zerán, 2020: 217, cursiva de la autora). La protagonista, «Ella», es una doctoranda chilena en los Estados Unidos consagrada a la astronomía y la investigación del espacio cósmico alejado del mundo secular. La exploración de los astros está «llena de datos cósmicos que no saben interpretar» (Meruane, 2019: 34) y su disertación abstracta se detiene cuando ella ha sido golpeada por uno de los acontecimientos más terrenales de la vivencia humana: la enfermedad. Sufre una esclerosis debido a problemas desconocidos en el sistema nervioso que le hacen perder la sensibilidad de sus órganos corporales, y posteriormente está sometida a unos tratamientos médicos que la deshumanizan.

Mientras que la ciudad norteamericana que habita no ofrece ninguna certidumbre, la relación con su padre chileno, también médico, está marcada por el constante desacuerdo. Lo traiciona cuando desestima sus consejos profesionales y le miente diciendo que ha conseguido el título doctoral para cumplir con las altas expectativas paternas. Chile ha sido denominado por ella como su «país del pasado» con el que mantiene una distancia fría. Resultan siempre vagos los recuerdos que tienen lugar en la patria: «Su Padre le dio una paliza inolvidable que Ella, sin embargo, ha olvidado... Hay tantos momentos dormidos en su memoria» (25). Es un cuerpo ansioso por emanciparse, atrapado en la «modernidad líquida» en la que se pierde la sensación del arraigo bajo una pluralidad de voces que conforman el Padre, la Madre, su novio (Él), su medio hermano, la Amiga. La orfandad es el elemento que la caracteriza entre una serie de visiones discrepantes entre sí. Afirma que forma «parte de toda esa gente que deambula con sus pancartas y sin papeles, esa gente de todos los colores y grosores y alturas» (57). Alejada de la idea nacionalista, asevera que Chile «no era un país u otro país. Era la tierra rodando hacia su total disolución. Era la tierra rodando hacia su total disolución» (240).

No obstante, la novela no se detiene en la mera exposición de un cuerpo doliente como los relatos típicos del fracaso individual. En la segunda parte del libro, Meruane presenta una serie de cuerpos y enfermedades de sus familiares y conocidos como una manera de buscar lo general entre las diferencias: el cuerpo de los inmigrantes tirados en la morgue, el tumor de la Madre, el accidente de coche del Primogénito, los cuerpos mutilados de los prisioneros durante la dictadura, las arcadas, el derrame de sangre, el dolor de apéndice, la hepatitis, la herida en la rodilla, la cirugía y finalmente, la muerte. El cuerpo imperfecto y agónico de cada uno adquiere por primera vez un sentido universal de modo que lo especial de cada uno se vuelva cósmico y eterno: «ese cuerpo continuaría navegando ciegamente hacia el interior y el eco lejano de ese mar [el agujero negro] sin marea lo distraería de los rumores de su propia agonía» (32). La evocación de las enfermedades está acompañada de los pequeños episodios de la vida donde los personajes discuten, se malentienden, y finalmente se reconcilian mediante el entendimiento corporal. Por ejemplo, ella ha sido acusada por su hermano porque en cierto sentido mata a su madre natural que ha fallecido tras dar a luz, pero finalmente ambos logran apaciguar el conflicto. Ella y el Padre empiezan a aprender, a cuidarse el uno al otro después de que ambos compartan entre ellos los detalles de sus respectivas enfermedades. Escuchando el latido de su padre enfermo, Ella reconoce que «ese pequeño órgano hueco tras su escudo de huesos no era siempre una metáfora» (266).

Cuando dirige la mirada hacia la cualidad universal del ser, se diluyen las discrepancias: «Alguna vez, en el futuro, llegarían a la médula del asunto» (Meruane, 2019: 206). En el momento de reconciliación Ella renuncia a las fórmulas cósmicas para consagrarse a lo corporal y lo percibido, que se erigen como cualidades inmutables en un mundo donde las posibilidades del consenso disminuyen a causa de todo tipo de disputas. El dolor es la premisa y la justificación de la vida humana. Bromea el Padre que «Probablemente siempre estemos enfermos y no lo sepamos» (250). En la novela, narrada en fragmentos, se añaden palabras en cursiva que perturban la integridad de la línea narrativa, a modo de la descarga de corticoides que recibe Ella para recomponerse de la disfunción corporal, igual que el cuerpo específico de cada uno que «debía estallar para darle origen a algo nuevo» (96).¹³ Colecta las uñas del Padre, los pelos de la Madre y el diente del Hermano, porque son elementos universales que van más allá de las discrepancias individuales, polvos de estrellas diametralmente diversos que forman la vía láctea o «universos paralelos desplazándose hacia el futuro» (184).

Según Trabucco Zerán: «la lengua de la enfermedad es, en estas páginas, también la lengua de los afectos... y compartir padecimientos, en este libro, es compartir algo tanto o más poderoso que la sangre: es compartir una lengua, una forma de habitar “ese tiempo presente, ese eterno presente, que *es* el dolor”» (2020: 218). En un mundo donde el culto de la belleza ha deshumanizado el ser humano y el espíritu humanista se ve acechado por el discurso político inhumano, es importante resaltar el valor cohesivo de la enfermedad y la propuesta comunitaria de «padecer juntos» (219). El sujeto deja de empecinarse en la razón especulativa y las conjeturas metafísicas para entrar en el reino de lo sensitivo y lo corporal. Al final de la novela, cuando Ella confiesa ante el Padre que no ha conseguido el título doctoral, dice este: «Ya lo sabía, murmura el Padre tiritando de frío... *Pestañeabas* mucho cada vez que te preguntaba, *pestañeabas* como *pestañeaba* tu mamá cuando me mentía. Con las mismas pestañas rápidas, con el mismo centelleo en la mirada» (Meruane, 2019: 275; cursiva mía).

De allí surgen muchas novelas que tratan el tema de la muerte y la reconciliación. Entre ellas, *Papá* de Federico Jeanmaire es una de las más sinceras. La novela versa sobre varios acontecimientos sucedidos entre el narrador y su padre moribundo que atraviesan las últimas cuatro décadas de la historia argentina contemporánea. Como muchos padres autoritarios, conservadores y nacionalistas, el padre del narrador aparece como un hombre silencioso de mentalidad simple «con cuatro o cinco ideas centrales con sus infinitos y previsibles derivados, con sus obvias contradicciones» (Jeanmaire, 2003:10), inculcando la resignación y el conformismo a través de la autoridad y la amonestación violenta con que educa al narrador. Ha trabajado dos veces como intendente de la ciudad bajo el gobierno militar y sueña con que su hijo pueda convertirse también en un militar valiente. Pone la patria por encima de la familia y manda al narrador a una escuela militar rigurosa para que éste cumpla su sueño, razón por la cual choca frontalmente un padre patriótico y lleno de certezas con un hijo escritor ideológicamente subversivo y políticamente más correcto que quiere cometer un parricidio simbólico, cuya única certeza es «andar dudando de todo» (37). La relación padre-hijo fracasada cristaliza en las discrepancias en los aspectos políticos y personales y conduce indirectamente al odio del narrador hacia el propio país y a la decisión ansiada de autoexiliarse a España porque para él, la verdad de los varones siempre se asemeja «a las verdades de nuestros padres. A la patria, en algún sentido» (75).

¹³ «Seguía perdiendo el tiempo *humano onírico cósmico*» (Meruane, 2019: 199); «Ahí sólo se está recolectando el pasado del cosmos, no son más que *datos entropía objetos a identificar*» (133).

Todo da un giro brusco cuando se anuncia la enfermedad incurable del padre, a partir de la cual se enfatiza todo lo concreto y esencial: el cuerpo deformado por el cáncer, la vida frágil, y la muerte que se avecina. El estado moribundo del prójimo suscita una empatía hacia el estado más primitivo del ser humano que borra los desencuentros en el transcurso de la vida y empieza una relación del cuidado, una vinculación corporal. Abundan las descripciones del estado físico de un cuerpo deteriorado con lastimaduras, a partir de lo cual el hijo trata de entender al padre, de reconocer lo verdaderamente humano sin las interferencias interpersonales ni las disputas ideológicas, hallando un sentimiento «en lo meramente animal que se esconde detrás de lo humano. Detrás de lo que pomposamente acostumbrado a definir como humano» (11), mientras que el padre moribundo también ha renunciado a sus contundentes ideas políticas a favor de la represión y el enderezamiento moral característica de los militares argentinos del siglo pasado.

El proceso de la reconciliación empieza cuando el autor reconoce los límites mentales y corporales como la premisa universal del hombre en la vida: «La escritura, esa cosa tan perfectamente incapaz, al igual que la vida, de responder a ninguna otra cuestión que no sea su precaria y angustiosa necesidad de ser» (11). Los escasos episodios felices que evoca siempre se sitúan en la infancia, tiempo en el que el narrador todavía no se ha integrado en una sociedad dividida por opiniones.¹⁴ Empieza a revisar la militancia temprana de su padre partiendo de las debilidades de la condición existencial del ser (la soledad), en vez de categorizarla en función del imaginario conservador y nacionalista de los antiguos militares. Cree que la vida en el cuartel permite a su padre tener compañeros solidarios en la soledad de la pampa y «le ofrecía la ilusión de la camaradería [...] informalidad que no le permitía su condición de hijo mayor del patrón [...] La ilusión de una soledad compartida y anónima, en algún sentido» (15), en un mundo «tan plano o tan inabarcable. Tan aparentemente definitivo» (18). Al revisar las discusiones del pasado, aprecia más el persistente lazo sanguíneo en lugar de las diferencias y el odio entre ellos que aparecen más bien como un amor incapaz de expresarse.

Creo que ni mi padre ni yo, a pesar de las diferencias y del enorme dolor que provocaban esas diferencias, deseábamos terminar con la guerra. Terminar con la guerra hubiera significado terminar con nuestra relación y no estábamos preparados...No podíamos, muy en el fondo, renunciar a la sangre que nos unía de manera [...] salía de esas batallas cargando con una culpa enorme. Gigante (110-111).

Cuando describe la vida de su padre como una batalla de un ser humano ante el destino impuesto, se disuelve la discrepancia ideológica. La comprensión llega a tal punto que cuando su padre le cuenta sus frustraciones en el régimen de Juan Carlos Onganía le dan ganas de abrazarlo: «Siento que toqué las entrañas de ese hombre, que por una vez en su vida me dejó llegar hasta alguno de sus infinitos patios cerrados; que lo tuve cerca, siento. Algo muy parecido a la felicidad» (24). Aunque la desconfianza mutua generada por la diferencia generacional sigue existiendo, empiezan a brotar la empatía y la pertenencia a una patria «afectiva», que seguirá encontrando nuevas similitudes y formas de unir dos personalidades distintas, elementos que se convierten en lo sólido que supera la versión propia de la realidad y que despeja, aunque temporalmente, las incertidumbres en el mundo: «esa cosa medio intangible y que quizás constituya la única propiedad

¹⁴ Por lo tanto, la aparición de su padre como intendente del pueblo suele disgustar al hijo: «Su voz, aunque enérgica, sonaba completamente fría desde el palco» (Jeanmaire, 2003: 59).

privada que signifique algo más que la mera posesión o disposición humana de un espacio geográfico cualquiera» (63). El camino de reconciliación también se emprende hacia el espacio interior: siendo el testigo de la muerte de un ser querido, empieza a enfrentarse al meollo frágil de su propio ser y a la finitud de la vida. Según el narrador, a fin de cuentas, todos nos parecemos a «un chico que buscaba seguridades» (102) en un mundo alienador, lleno de desencuentros y difícil de descifrar: «la única verdad, es que el hombre sólo quería seguir viviendo» (139).

Al final de la novela, el narrador quiere llevar como recuerdo la gorra militar del padre con el escudo y la escarapela nacional, un objeto de matiz nacionalista que este ha usado largamente durante la dictadura, pero esta vez con el motivo de «recordarlo con la cara feliz» (152). La gorra aquí deja de ser un símbolo codificado que remite a lo nacional, patriótico y político y adquiere así un valor universal como el objeto del afecto. Más que una forma de reparar las heridas mediante la ficción, tarea que resulta difícil y sinuosa, se esfuerza por exponerlas sin juzgarlas. Eso es lo universal de *Papá* de Jeanmaire, y de tantos relatos de reconciliación que aparecen en este siglo. Lo afectivo que empieza a enlazar las dos generaciones diametralmente distintas y generar alternativas del reencuentro, basado en el entendimiento sincero de la enfermedad y la muerte.

CONCLUSIÓN

En la literatura latinoamericana de las últimas décadas, la enfermedad deja de ser una herramienta de exclusión y aislamiento que evidencia la caída del humanismo ilustrado. La presencia de la enfermedad apunta a un sistema discursivo autoritario y jerárquico que subordina y regula a los socialmente estigmatizados. En novelas como *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, *Impuesto a la carne* y *Lumpérica* de Diamela Eltit, el recorrido de los cuerpos enfermos traza una cartografía del sometimiento y la subordinación bajo la mirada petrificada y omnipresente de la autoridad dictatorial. Durante la transición democrática, la enfermedad adquiere una connotación cada vez más subversiva y desterritorializadora que desafía los límites cognitivos y geopolíticos para estimular el desplazamiento del sujeto. Mediante el análisis de *Salón de Belleza* y *Flores* de Mario Bellatin y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane, se demuestra que la enfermedad está desprovista de la estigmatización discursiva para convertirse en la dinámica explosiva que desmembra los saberes legitimados sobre la enfermedad. Sin embargo, no podemos ignorar la función de la enfermedad como punto de encuentro que reúne a los distintos sujetos, opiniones y ideologías, como ocurre con *Papá*, de Federico Jeanmaire y *Sistema nervioso* de Lina Meruane.

OBRAS CITADAS

- Adrada de la Torre, Javier (2020), «El papel de la biopolítica en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VIII, 1, pp. 179-192.
- Amaro, Lorena (1997), «Mito, silencio y poder en *El obscuro pájaro de la noche*, *Anuario de posgrado*, 2, 1997, pp.331-341.
- Baudrillard, Jean (1993), *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila.

- Bellatin, Mario (1996), *Salón de belleza, efecto invernadero*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bellatin, Mario (2004), *Flores*, Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, Walter (2007), *Obras, Libro I, vol. I*, Madrid, Abada.
- Camacho Delgado, José Manuel (2006), «Alonso Cueto y la novela de las víctimas», *Caravelle*, 86, pp. 247-264.
- Camacho, Delgado, José Manuel (2014), «La nueva cosmética de Polifemo: la narrativa de Mario Bellatin», en *I Encuentro Crítica y Juventud*, Paralelo.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Deleuze, Gille y Guattari, Felix (1994), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- Eltit, Diamela (1983), *Lumpérica*, Santiago, Ornitorrinco.
- Eltit, Diamela (2010), *Impuesto a la carne*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Foucault, Michel (2001), *El nacimiento de la clínica : una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI.
- Harwicz, Ariana (2013), *Mátate, amor*, Madrid, Lengua de Trapo.
- Hozven, Roberto (2012), «Imbunche y Majamama, dos archivos culturales chilenos», *Atenea (Concepción)*, 506, pp. 153-169, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622012000200010>>.
- Jeanmaire, Federico (2003), *Papá*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Kaempfer, Alvaro (2001), «Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en *Los Vigilantes* de Diamela Eltit», *Confluencia*, XVI, 2, pp. 32-45.
- Klein, Eva (2002), «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, II, 7, pp. 19-28.
- Mancilla Troncoso, Juan Manuel (2017), «Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, pp. 197-215.
- Mann, Thomas (1983), *La muerte en Venecia*, Barcelona, Seix Barral.
- Mann, Thomas (2009), *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Meruane, Lina (2012), *Sangre en el ojo*, Santiago, Mondadori.
- Meruane, Lina (2019), *Sistema nervioso*, Barcelona, Random House.
- Norat, Gisela (2006), «Expresiones of national crisis: Diamela Eltit's *E.Luminata* and Pablo Picasso's *Guernica*», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, XXX, 2, pp.354-379.
- Pratt, Marie Louise (2002), «Tres incendios y dos mujeres extraviadas: el imaginario novelístico frente al nuevo contrato social», en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Sontag, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus.
- Trabucco Zerán, Alia (2020), «El Relato de los síntomas en *Sistema nervioso*, de Lina Meruane. Santiago: Random House, 2018», *Taller de Letras*, 66, pp. 217-219.
- Vaggione, Alicia (2009), «Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura. de *Salón de belleza* de Mario Bellatin», *Revista Iberoamericana*, LXXV, 227, pp. 475-486.

Recibido: 03/09/2021

Aceptado: 16/09/2021