

# DI (SOLVENCIAS)

REVISTA DE LITERATURA

Año I, Núm. 1, setiembre de 2019

**ARTE  
Y ENFERMEDAD**



El lamparero alucinado  
ediciones

DI(SOLVENCIAS). Revista de Literatura  
Año I, Núm. 1, setiembre de 2019  
Responsables: Gonzalo Portals / Alejandra Monterroso  
Lima - Perú  
Hecho el Depósito Legal en la  
Biblioteca Nacional del Perú: 2019-13396

Imagen de portada: Hannah Höch (1889 - 1979). "Flücht" (1931)  
Diseño de portada: Enrique Sánchez  
Diagramación: Denys Aire Dávalos

**REVISTA  
DI(SOLVENCIAS)**

# ÍNDICE

PRÓLOGO AL PRIMER Y ÚNICO NÚMERO .....	3
CONTINUIDAD VISUAL (LENGUAJES AUDIOVISUALES)	
<i>Cine y Enfermedad</i> , Ronald García Ramos.....	4
<i>Las singladuras del dolor: Stephen Dwoskin y su registro nosológico del otro</i> , Gonzalo Portals Zubiarte .....	7
TRANSFERENCIA INFINITA (PINTURA)	
<i>El sueño de la razón</i> , Benjamín Felices Lizarbe .....	9
<i>Arte, elefantiasis y test Rorschach para los críticos</i> , Héctor Omar Escobar Tapia .....	11
TIEMPO DISCONTINUO (LITERATURA)	
<i>Los desastres de la guerra y las máscaras del arte: Nos vemos allá arriba (2013) de Pierre Lemaitre, Jean-Marie Lassus</i> .....	14
<i>Mutación, mutilación, esterilización. El hombre como enfermedad en la narrativa de Tarik Carson</i> , Marcelo Damonte Luzi .....	16
<i>Literatura y enfermedad: lo fantástico lo(-)cura todo</i> , Audrey Louyer .....	18
<i>La concepción de la locura en el cuento La ventana (1970) de Lygia Fagundes Telles</i> , Gladson Fabiano de Andrade Sousa (UFMA) y Fernanda Libério Pereira (USP) .....	20
LAPSOS EN MODO REAL (MÚSICA)	
<i>La epilepsia como clímax artístico: el caso emblemático de Ian Curtis</i> , Alejandra Monterroso Barboza .....	22
CÍRCULOS VIRTUOSOS (TEATRO)	
<i>Monstruos enfermos en el teatro mexicano</i> , Fernando Brambila Ortega .....	24
PUNTOS DE ATENCIÓN (ESCULTURA / ARQUITECTURA)	
<i>Escultura, enfermedad y muerte en el siglo XVIII. Baltasar Gavilán y El arquero de la muerte</i> , María Luisa Castillo Doloriert .....	26
NOTAS EXTRAVIADAS (RECENSIONES)	
<i>Dallas Buyers Club: crónicas de sidario</i> , Jack Martínez Arias.....	29
TRANSICIONES MÚLTIPLES (POESÍA )	
<i>Poemas</i> , Virginia Benavides .....	30
<i>Dehiscencia</i> , Reynaldo Jiménez.....	32
<i>Las voces múltiples</i> , Rubén Quiroz Ávila .....	36
<i>Non compos mentis</i> , Paul Forsyth Tessey .....	37
CLARIVIDENCIAS (IN)SÓLITAS	
<i>Literaturas no realistas y psicosis: Relato de una experiencia de extensión universitaria</i> , Estefanía Pagano Artigas .....	38
DATOS DE LAS/LOS AUTORAS / AUTORES .....	40

# PRÓLOGO AL PRIMER Y ÚNICO NÚMERO

Un deseo fatalista de dos caras nos gobierna: uno, no contemplamos en los horizontes próximos o lejanos un segundo número para esta revista porque sabemos, de antemano, de su muerte prematura y bienvenida; y dos, creemos en la enfermedad como posibilidad creadora, razón por la cual hemos decidido aglutinar en ésta una serie de aproximaciones sobre este tópico indesligable al manejo de las artes. No es factible, como bien lo hemos visto y aprendido a lo largo de nuestras prolongadas convalecencias, desembarazarse del connubio entre arte y enfermedad. Somos hechuras nosológicas, contemplaciones de lodo doliente y creador. Di(solvencias), como proyecto literario, alude a un estado medianero entre lo rígido y aceptado, en conjunción con lo frágil y deleznable. Por ello, la imagen de la portada, reunión de partes desahuciadas, alude a un arrojado, una descolocación, un hibridismo bendecido/sancionado.

Saludamos, entonces, que en medio del derrumbe de toda certeza metafísica, caída abismal sin transiciones, la enfermedad sea y encienda un foco de acceso sobre aspectos de la cultura. Si el pensamiento debe salirle al frente a su propia y especial precariedad, y el sujeto reducirse cada vez más al interior de su inmanencia siempre irreductible, el hombre se ve condenado a una singularidad absoluta y catastrófica, arrojado a la conciencia preclara de que su existencia no solo constituye un signo único, sino dotada de un contenido imposible de leerse bajo una totalidad de sentido. ¿Cómo se comprende y enfrenta entonces la enfermedad en una situación como la que nos toca vivir y padecer? ¿Basta que se diga que la enfermedad es una alteración del equilibrio de un organismo vivo y/o que constituye una anomalía que altera la salud y el bienestar del organismo?

Ya servirán las páginas de este primer número de nuestra revista, dedicado a las conexiones antiguas e indesligables entre arte y enfermedad, para dar cuenta, una vez más, de esa relación y ahondar en otros posibles y esclarecedores entrecruzamientos. Nos anima indagar en los móviles que sustentan el trabajo artístico y develar los contenidos no siempre visibles que subyacen bajo la costra del dolor y el padecimiento. Para ello, hemos congregado a una serie de voces para que, provistas de un escarpelo indagador, aborden zonas oscuras, no siempre concurridas, del cine, la pintura, la literatura, la música, el teatro, la escultura y la arquitectura. Además, hay una sección para las reseñas, la creación narrativa y poética, y una final para la presentación de investigaciones de carácter multidisciplinario.

*Tolle, lege*

# CONTINUIDAD VISUAL

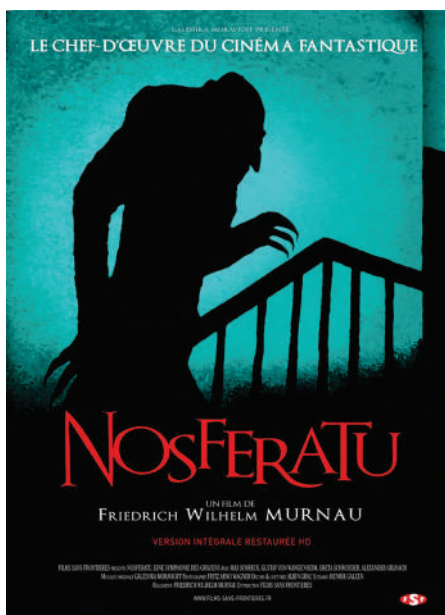
(LENGUAJES AUDIOVISUALES)

## CINE Y ENFERMEDAD

*Ronald García Ramos*

Los audiovisuales constituyen prácticas discursivas contemporáneas alternas a la oralidad y a la escritura que contribuyen con la construcción y el funcionamiento de nuestras sociedades. Dentro de ellas el cine ocupa un lugar preponderante por la categoría de séptimo arte que se le atribuyó desde sus inicios y por su masiva difusión no solo en salas de proyección comercial sino también en televisión, video discos y plataformas en Internet. La narración cinematográfica posee una sintaxis particular, una manera propia de articular imágenes y sonidos en el espacio-tiempo del relato; tal forma de narración sin embargo requiere de una suma combinada y orquestada de talentos, además de tecnología y procesos industriales para consumarse. Sin embargo, más allá de todo eso, los temas de fondo que aborda el cine son los mismos que la narración oral y escrita ya frecuentaba miles de años antes que los hermanos Lumière hicieran su primera función cinematográfica a fines de 1895.

Nuestros temores y preocupaciones en relación a las enfermedades se han manifestado a través de películas producidas por cinematografías de distintos países y a través de los géneros, estilos y corrientes que se desarrollaron a la par del siglo XX. Resulta prácticamente imposible hacer una revisión de todos los filmes



que de una manera u otra abordan alguna enfermedad, por eso aquí solo daremos un vistazo a algunas películas representativas del cine de ficción, en su mayoría norteamericanas, y sus formas discursivas para expresar nuestras ideas e inquietudes sobre el tema.

Se podría decir que uno de los mayores temores de la humanidad en relación a la enfermedad son indudablemente las epidemias. El cine de horror aborda de manera simbólica el miedo a la infección personificando a las amenazas invisibles. *Nosferatu* (1922, Dir. F.W. Murnau) nos muestra la peste acompañando la presencia del monstruo que se alimenta de sangre humana.

En toda la tradición posterior de películas sobre vampiros está claro

que estos seres no solo muerden para beber sangre sino para “maldecir - infectar” a sus víctimas y transformarlas en seres iguales a ellos: muertos en vida condenados a morar en la oscuridad de la noche. Esto podría representar no solo el temor al contagio sino de manera indirecta también el temor a la estigmatización, al rechazo y la segregación social que conlleva vivir con ciertas enfermedades.

El vampiro y su poder para infectar a seres humanos saludables podrían haber inspirado en buena medida el concepto moderno del

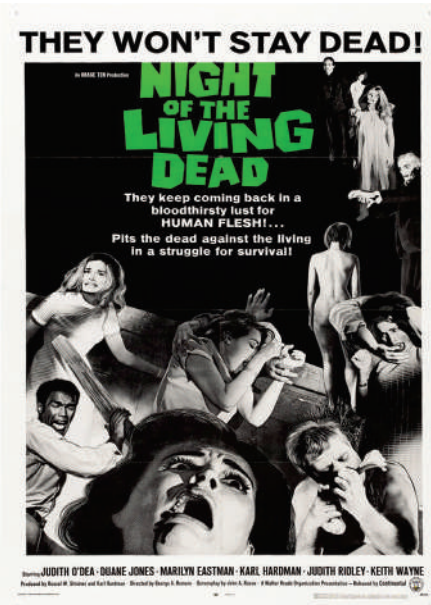


cine de zombis. En las películas *La noche de los muertos vivientes* (1968, Dir. George Romero) y *El amanecer de los muertos* (1978, Dir. George Romero) la idea del zombi, cadáver reanimado y convertido en esclavo

por la magia vudú, es transformada por su director-guionista en un concepto diferente, el de una pandemia de la que hay que sobrevivir.



vacuna a tiempo para evitar que todo un pueblo sea bombardeado con el fin de detener a un peligroso virus africano que amenaza con expan-



como El hombre elefante (1980, Dir. David Lynch), Mi pie izquierdo (1989, Dir. Jim Sheridan), Philadelphia (1993, Dir. Jonathan Demme) o La teoría del todo (2014, Dir. James Marsh) narran, con un manejo efectivo de la dramaturgia y los recursos del lenguaje cinematográfico, la vida de personajes con afecciones tan diferentes como el Síndrome de Proteus, la Parálisis Cerebral, el Sida o la Esclerosis Lateral Amiotrófica, haciéndonos cómplices sensibles de los dramas que viven los mismos.

En torno a las enfermedades se genera obviamente la expectativa de recuperar la salud, y las arcaicas tradiciones mágico religiosas se manifiestan también desde el cine con el anhelo fantástico de las curas milagrosas. En el drama épico Ben Hur (1959, Dir. William Wyler), hacia el final de la historia, el protagonista descubre que su madre y hermana no han muerto sino que viven aisladas por la lepra; la muerte de Cristo obra el milagro de la sanación y les devuelve la paz a los personajes. En un tono y contexto diferente Milagros inesperados (1999, Dir. Frank Darabont) nos muestra un drama carcelario donde uno de los reos es capaz de sanar milagrosamente con sus manos.

En esa línea se desarrolla todo el imaginario del cine actual de zombis: Resident Evil (6 películas 2002-2016, Dir. Paul W.S. Anderson, Russell Mulcahy), Exterminio (2002, Dir. Danny Boyle), Soy leyenda (2007, Dir. Francis Lawrence), Zombieland (2009 Dir. Ruben Fleischer), Guerra mundial Z (2013, Dir. Marc Forster) solo por mencionar algunos títulos. El origen del mal pandémico, en la concepción más reciente que nos brinda el cine, no radica en el mal atávico y sobrenatural sino en el reciente desarrollo de virus que se salieron de control de algún laboratorio.

dirse; en la segunda, una pandemia global provoca caos y paranoia social. Nuevamente, en el contexto de la modernidad, el cine identifica a los complots militares de países desarrollados y a la facilidad de los viajes intercontinentales, en solo horas, como los agentes capaces de conducirnos a pandemias de carácter apocalíptico.

Desde una perspectiva más inti-

A fines del siglo XX e inicios del XXI las alarmas se empezaron a activar en todo el mundo por la aparición de nuevos entes biológicos capaces de afectar gravemente a la especie humana. Virus como el Ébola o el de la gripe A H1N1 han sido tratados directa o simbólicamente por el cine. A manera de thrillers, de estilo más realista en comparación a las películas de zombis, se podrían destacar Epidemia (1995 Dir. Wolfgang Petersen) y Contagio (2011 Dir. Steven Soderbergh). En la primera, el protagonista debe encontrar una



mista el cine también aborda el tema de la enfermedad a través de dramas que hacen un llamado a la empatía, la compasión y el respeto. Películas

Las películas sobre afecciones mentales pueden seguir las formas de la narración dramática realista como en Atrapado sin salida (1975, Dir.

Milos Forman) donde se manifiesta una crítica no solo al sistema de tratamiento psiquiátrico sino también metafóricamente al de una sociedad poco tolerante que ejerce control con rigidez y autoritarismo.

Aguirre la ira de Dios (1972, Dir. Werner Herzog) y Apocalypse Now (1979, Dir. Francis Ford Coppola), aunque con propuestas narrativas distintas, nos conducen junto a los personajes en una progresión que nos lleva a encontrarnos con la locura. Existe sin embargo todo un filón de películas sobre este tipo de enfermedad que se vale de las mismas para buscar un tratamiento narrativo más estilizado pues su intención no es sensibilizar o reflexionar sobre ellas sino más bien generar una atmósfera de cautivante tensión. Películas como El Gabinete del doctor Caligari (1920, Dir. Robert Wiene), Psicosis (1960, Dir. Alfred Hitchcock), El club de la pelea (1999, Dir. David Fincher), Una mente brillante (2001, Dir. Ron Howard), La isla siniestra (2010, Dir. Martin Scorsese), construyen relatos que nos llevan de la mano como niños desprevenidos para revelarnos al final, con un giro inesperado, que todo lo que hemos presenciado no era lo que creíamos y toda la trama queda justificada por las enfermedades mentales que padecen los personajes. Relativa también a una disfunción mental, Amnesia (2000, Dir. Christopher Nolan) tiene como particularidad la construcción de una historia que marcha cronológicamente en reversa, mostrando las causas de los sucesos en lugar de las consecuencias, tal forma narrativa se justifica por la extraña amnesia anterógrada que sufre el personaje protagonista.

Fuera de la dominante industria del cine norteamericano otras cinematografías han abordado, desde perspectivas culturales diferentes, historias relativas a la enfermedad. En el cine peruano pueden rastrearse los argumentos de películas tan anti-

guas como Las chicas del jirón de la unión (1930, Dir. Alberto Santana),



¿Cómo serán vuestros hijos? (1934), o La bailarina loca (1937, Dir. Ricardo Villarán) donde se manifiestan enfermedades en torno a la historia, lamentablemente es imposible ver las cintas pues no existen copias disponibles. En filmes más recientes y asequibles en video se podrían destacar Maruja en el infierno (1983, Dir. Francisco Lombardi) y Caídos del cielo (1990, Francisco Lombardi), En ambas cintas se retrata la marginalidad y la miseria de la capital donde están presentes la locura, la depresión, la ceguera y la fiebre pro-

ducto de la infección. El viento del Ayahuasca (1983, Dir. Nora de Izcue) aborda, aunque con poca eficacia narrativa, la tradición chamánica de la Amazonia para tratar ciertos males. Más notoria, por el alcance que logró a nivel internacional después de haber sido nominada al Oscar, es La teta asustada (2009, Dir. Claudia Llosa) donde los traumas producto de la violencia militar y terrorista generan creencias como la que afecta a Fausta (Magaly Solier), según la cual la leche materna le transmitió una enfermedad que le produce miedo y sufrimiento.

Si tomamos en consideración que denominamos enfermedad a una alteración leve o grave en el funcionamiento normal de un organismo, ya sea por causas internas o externas y que rompen la armonía a nivel físico, mental o emocional de un individuo, cabe preguntarnos si muchas de las historias sobre el enamoramiento, no solo en el cine sino también en la literatura y el teatro, son en el fondo historias en torno a una enfermedad que nuestro enfoque cultural romántico ha evitado identificar como tal. De ser así una gran cantidad de películas deberían ser consideradas en este panorama sobre cine y enfermedad.

# Las singladuras del dolor: Stephen Dwoskin y su registro nosológico del otro

Gonzalo Portals Zubiarte

No pensemos en las muletas. O al menos intentemos no pensar en ellas; sobre todo ahora que vivimos en un mundo dominado por las prótesis, extensiones de nuestros cuerpos apriorística o supuestamente inválidos. Intentemos, en cualquier caso, no pensar en ellas como si fueran imposiciones en nuestros organismos. Pensemos en ellas como partes consustanciales; formaciones que, luego de años de cohabitación más o menos amigable, terminan por ser, ellas también, hacedoras de nuestro camino. Más que compañeras, floraciones de nosotros mismos. Así, bajo esa premisa, la discapacidad solo se evidenciará y potenciará en el otro, en la mente de la otra persona, en quien te ve y considera así, pero nunca en ti. Lo único que es imposible escamotear es el dolor. El dolor existe, no es visible como un par de muletas, pero *está*, te cerca, marca, circunscribe, anima, aturde, disuade y vivifica.

El dolor es enormemente relictante; su altura es como un muro generador de resistencias, opuesto casi siempre a modificar su sino o a recibir una influencia que le haga modificar su incidencia y sus acciones. Una señal alojada en el sistema nervioso como la prueba indubitable de que algo no funciona bien. Agudo o sordo, intermitente o constante. El dolor, qué duda cabe, *es*. Y si bien el de tipo agudo emerge de repente, en respuesta a una enfermedad, lesión o inflamación, el crónico es una compañía a largo plazo y puede, como de hecho lo hace, causar serios proble-



mas o, en el mejor de los casos, abrir fuentes de iluminación.

Grandes creadores trabajaron a la sombra o bajo la tutela del dolor; otros ofrecieron su voz doliente a algunos de sus personajes; y otros tantos se asomaron a la esencia misma y consideraron pertinente hurgar en su etiología, en sus alcances y particu-



laridades. Uno de estos últimos fue Stephen Dwoskin (Nueva York, 1939 - Londres, 2012), un creador cinematográfico que contrajo poliomielitis de niño, mal que exigió de él una larga rehabilitación que incluyó pasar dolorosas temporadas en un pulmón de acero, así como recibir trasplan-

tes musculares, aprender a andar con muletas y pasar cerca de cuatro años de su vida en un hospital. Dado que su movilidad se vio progresivamente restringida, debió apoyarse en ellas, incluso valerse de una silla de ruedas para realizar su trabajo. Luego de formarse en la Parsons The New School For Design y en la Universidad de Nueva York, y trabajar como diseñador gráfico y director artístico en importantes compañías, obtuvo una beca del programa Fulbright, gracias a la cual se marchó a Londres, ciudad donde radicó hasta su muerte.

Desde *Asleep*, de 1961, hasta *Age is...* del 2012, el cine de Dwoskin ha trabajado una propuesta íntima y marginal que fundamentalmente se ha centrado en la figuración de los cuerpos o la representación del rostro. Dwoskin, en su afán por intimar con el epicentro del ser humano y aproximarnos a la esencia del padecimiento y el dolor, ha

conseguido con su propuesta artística hacer que renazca la potencialidad del cine para desentrañar con mano segura el alma de las cosas. “Las películas, mis películas”, ha señalado el mismo director, “deben abrirse al elusivo espacio íntimo para permitir al espectador entrar o reflejarse a

través de ellas”. Y en las cintas donde más y mejor ha potenciado estos elementos han sido, desde luego, *Face of our fear*, (1992), *Trying to kiss the moon* (1994), *Pain is...* (1997), e *Intoxicated by my illness* (2001). Para definir la categoría de estas cintas y el acercamiento que el cineasta hace del registro nosológico del otro, es válido recordar lo que Grandrieux sostuvo sobre *The sun and the moon*, fechada el 2008: “Cada plano rebosa intensidad afectiva, se hace con cualquier imagen para transformarla en una especie de pasta fluida que el ralentí altera en la puesta en escena de la distancia. No se puede estar más cerca... nos ahogamos cada vez más y más, sin llegar a morir”. (*Sous le ciel de Dwoskin. À propos de The sun and The moon*, Trafic, 76, Hiver de 2010. P.O.L, París.

En Dwoskin, el cuerpo humano es el escenario donde se despliega una lucha silenciosa con(tra) uno mismo. Nuestro cineasta se ha valido de la enfermedad y la discapacidad para, evitando toda suerte de autocomplacencia, exhibicionismo, prejuicios y lugares comunes, adentrarse en los territorios no siempre bien afirmados de la sexualidad, en un recorrido casi ceremonioso o ritualístico de sensaciones que van desde el placer supremo a los dolores más intensos. Color, noción, sensación e intensidad. Esos han sido los disparadores para auspiciar / desencadenar / acompañar la emergencia del dolor. El emparentamiento con otros artistas que también se aproximaron, desde sus perspectivas creadoras, a la iluminación clarividente de la herida. “En Francisco de Goya, en Stephen Dwoskin”, señala al respecto Cloe Massotta Lijtmaer, “la enfermedad, la herida es una brecha a través de la cual se articula no solo la exploración plástica de la figuración y desfiguración del cuerpo,

sino también sus abismos interiores. El alejamiento, el extrañamiento del mundo que vivió Stephen Dwoskin durante su infancia está presente en unas películas de escasos diálogos, en que nos trasladamos a un espacio



auditivo hecho de otra textura distinta a la del lenguaje humano. Un silencio, una incomunicación, que también supura los fondos azabache de las pinturas negras de Goya”.

*Face of our fear* es un ensayo sobre la evolución de la imagen de la discapacidad, pero también una oda contra la estigmatización. En este trabajo, el autor norteamericano deja en claro que las imágenes de las personas con discapacidad, las mismas que han sido objeto de una distorsión a lo largo de nuestra historia, son pruebas irrefutables de una especie de negación del yo. Ahí, Dwoskin hace un repaso por la cultura occidental, desde la noción griega del cuerpo idealizado, pasando por los denominados “monstruos” de la Edad Media y los “lisiados de caridad” de la Ilustración, hasta la actualidad, en un ejercicio que, a modo de collage, hace acopio de retazos de películas, citas de carácter literario e interpretaciones y valoraciones que le otorgan a la cinta una condición de visión historicista mezclada con intensas aperturas hacia el vislumbre de la gran herida: la soledad del ser humano.

Con *Pain is...*, cinta de 1997, Dwoskin se adentra, en cambio, en uno de las curtiembres más visibles de la enfermedad: el dolor. La cinta es una exploración de éste, expresada por quienes lo padecen por alguna enfermedad, sea esta física o psicológica, o por quienes se lo aplican en una búsqueda de autocomplacencia, mutilación y/o exploración de sí mismos. Entre cada uno de estos testimonios, el narrador va elaborando un discurso sobre el germen y las implicancias del mismo, en un esfuerzo que persigue ahondar en los terrenos menos abordados de dicha materia. Tanto *Face of our fear* como *Pain is...* constituyen testimonios valientes

y cabales de un cineasta que siempre persiguió acceder, en una experiencia psíquica y luego de retirar los pliegues del facilismo, la torpeza y los devaneos más inútiles, a la materia esencial de la experiencia humana. ¿Qué te otorga, a fin de cuentas, la discapacidad? ¿Qué te quita, a qué nivel te restringe? ¿Cuánto de tu ojo creador se potencia aún más a partir de una disfunción orgánica? Nada. ¿Nada? El ojo, anticipado a la sabiduría oculta y codiciada, se ve a sí mismo. Como un cíclope vigilante, un otro poético, el cuerpo-ojo de Dwoskin será siempre, en oposición a estos tiempos, lentitud, cercanía, herida, nostalgia, desgarradura.

## Bibliografía:

MASOTTA LIJTMAER, Cloe Variaciones de lo figural. El pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012

# TRANSFERENCIA INFINITA

(PINTURA)

## El sueño de la razón

*Benjamín Felices Lizarbe*

El grabado número 43 de la serie “Los Caprichos”, obra del artista español Francisco de Goya, muestra un remolino de criaturas nocturnas, insectos y animales salvajes con rostros demoníacos, que se ciernen sobre (o se elevan desde) la cabeza de una figura humana que oculta el rostro entre sus brazos, cuyo cuerpo yace tendido a medias sobre una mesa de trabajo, en cuyo soporte lateral se lee el título de la pieza: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Aparentemente, es una pieza simple, un grabado en blanco y negro, con un nombre en grandes letras, que deja en claro el mensaje tras la primera lectura. Sin embargo, aquel que permanezca un instante de más frente a la obra, empezará a sentir el peso del significado real de su nombre. “El sueño de la razón produce monstruos” es una combinación de palabras que se arrastra por las paredes de la mente con la lentitud de una bestia de proporciones titánicas, pues carga con el peso de una verdad fundamental sobre la condición humana, y particularmente, sobre la condición humana del artista.

El grabado principal se conserva en el Museo del Prado, y la acotación (hecha por el mismo Goya) que explica su contenido, dice: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles, unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas”. Esta acotación es complementaria a la aseveración contenida en el título de la obra, y ambas se perfilan casi como una advertencia a quien sigue el camino de las artes y las ideas, similar a la que realizara



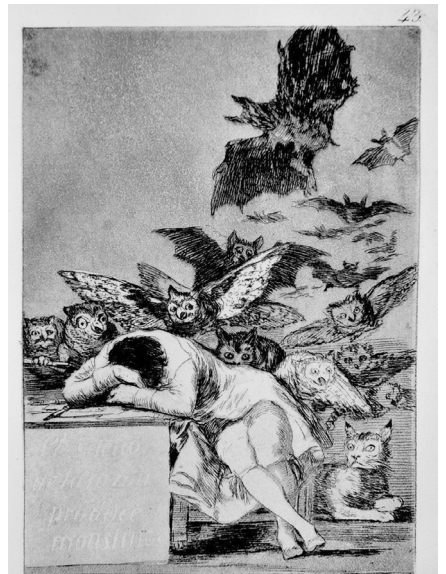
Nietzsche al escribir “El que lucha con monstruos debe tener cuidado para no resultar él un monstruo. Y si mucho miras a un abismo, el abismo concluirá por mirar dentro de ti”.

El artista y el filósofo advierten sobre los peligros de la alienación, la pérdida de contacto con la realidad, tanto la realidad concreta del mundo, como la realidad abstracta, personal y subjetiva de nuestra esencia individual. Una desconexión definitiva con la realidad exterior nos incapacitaría para lidiar efectivamente con ésta, en tanto que la deformación irreversible de nuestra realidad subjetiva, conduciría a la pérdida de nuestra identidad personal.

Lamentablemente, la forma en la que comúnmente se representa al artista (particularmente desde la introducción del romanticismo), está plagada de caracterizaciones tóxicas respecto de la estabilidad psicológica y emocional de éste, conjugándose

en el estereotipo mítico del “genio torturado” que se halla destinado a padecer e infligir sufrimiento extremo por su arte, y que solamente es capaz de realizar su potencial pleno a través del sacrificio de todo aquello que lo haría feliz de otro modo, pues (según esta narrativa retorcida) esta felicidad lo distrae y le resta inspiración, tiempo, o lo coloca en una posición de confort que bloquea su potencial creativo.

El mito del genio torturado se ha alimentado de historias incompletas, tergiversadas y hasta falsas sobre genios como Vincent Van Gogh, Friedrich Nietzsche o John Nash, en el arte, la filosofía o la ciencia, respectivamente. Pero es en las artes



donde este mito encuentra un campo particularmente fértil donde arraigarse y florecer, dando lugar a figuras como la de Charles Bukowski, que no solamente encarnan el mito en forma pasiva, sino que pasan a integrarlo activamente como una pieza central

en la percepción de sí mismos que han construido para su público.

Es imposible negar cuán significativa es la realidad del sufrimiento como elemento intrínseco de la condición humana y, más aún, de la experiencia del artista. Pero el dolor “en bruto” no es la inspiración en sí misma, es apenas una de las miles de fuentes de las que beben las raíces del genio para reunir información, experiencias e ideas (propias y ajenas), que la particular sensibilidad del artista reúne, combina, analiza, deconstruye y recombina constantemente, en forma consciente e inconsciente.

Inclusive, teniendo en cuenta todo ello, existe una distancia abismal entre el estado de “exceso emocional” que Anaïs Nin describe como necesario para la creación artística, y la inestabilidad emocional y psicológica que acompañan a las diversas instancias de enfermedad mental y física que muchos “genios torturados” padecieron. Particularmente en el caso de trastornos o aflicciones físicas y psicológicas de gravedad, es innegable que éstas afectan en forma profunda a quienes las padecen, influyendo en gran medida sobre la forma en la que experimentan y perciben el mundo, así como el modo en que se relacionan con los demás y son percibidos por éstos.

Todo ello puede moldear aspectos de su dimensión artística, influyendo sobre las temáticas que explore en sus creaciones, los métodos que emplee, los materiales con los que trabaje o sobre los que plasme sus ideas, entre otros. Pero no se basta en su totalidad para proveerle de inspiración, creatividad y talento, o para reemplazar los años de entrenamiento, práctica y ejercicio disciplinado que permiten la maduración del arte y la expresión plena del genio. Erróneamente, en el mito del “genio torturado”, el talento, la creatividad, o la perspectiva única del artista derivan directamente de la enfermedad, y lo convierten en un ser cuyo fuego interior brilla con

mayor intensidad en tanto lo consume con mayor voracidad. Ésta es una idea tergiversada que no corresponde con la realidad de las enfermedades físicas o mentales padecidas por los genios cuyas historias sirvieron para alimentar el mito. Muchos de ellos fueron perdiendo progresivamente la capacidad de concretar y hasta de conceptualizar su arte a medida que sus enfermedades fueron progresando, y en muchos casos, era durante los períodos de lucidez o de remisión de sus aflicciones, cuando ejecutaban sus obras.

Hemos de tener presente que no fueron las enfermedades las que los convirtieron en artistas únicos, no fueron sus demonios los que los dotaron de genio. Fue su genio, talento y disciplina, lo que les permitió luchar contra los monstruos del sueño de la razón, y transformar el dolor, sufrimiento y terror en arte verdadero, sublimando los estragos de la enfermedad.

## Bibliografía:

- Andreasen, N. C. (2005). *The creating brain: The neuroscience of genius*. Dana Press.
- Burn, S. J. (Ed.). (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. University Press of Mississippi.
- Gruen, J. (1991). *The artist observed: 28 interviews with contemporary artists*. A Cappella Books.
- Helman, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2014). *Más allá del bien y del mal*. Edimat Libros.

Nin, A., & ed Stuhlmann, G. (1971). *The Diary of Anaïs Nin [vol. 4]: 1944-1947*. Harcourt Brace Jovanovich.

Rothenberg, A. (2006). Essay: Creativity—the healthy muse. *The Lancet*, 368, S8-S9.

Sacks, O. (2017). *The river of consciousness*. Picador.

# Arte, elefantiasis y test Rorschach para los críticos

Escribiendo este entrecortado y quejoso relato.  
Yo tenía pocos y débiles aliados,  
inseguros; los de ella han vencido.  
J. M. A.

## Héctor Omar Escobar Tapia

Érase una vez un zorro de arriba y un zorro de abajo. Uno bajó de la parte alta y el otro subió. En su encuentro conversaron. El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba? Lo que debe estar bien, está bien, contestó el zorro. Solo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo [Tamtamca]. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo” (de Ávila ¿1598?: 27). Los *amautas*, hombres que representan la sabiduría en el mundo andino, fueron convocados. Sin embargo, ninguno pudo establecer la razón de la enfermedad y fueron los zorros quienes explicaron las causas del padecimiento.

Esta historia es parte de *Dioses y hombres de Huarochirí*, uno de los más antiguos relatos registrados del antiguo Perú. Y permite entender la importancia de la enfermedad en la construcción de un discurso, desde tiempos inmemoriales. Además, visualiza las complejas relaciones que se establecen a partir de la falta de salud. Así, como en el diálogo entre los zorros, es válido pensar que todo discurso está condicionado a una experiencia con su soporte material.

Esta relación no se limita a la literatura oral o escrita, también se puede encontrar en las artes visuales. Porque, en el fondo, toda obra y discurso desocultan una verdad: “Nosotros decimos verdad sin pensar suficiente lo que significa esa palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permita atis-

bar lo que es y cómo es, está obrando en ella la verdad” (Heidegger 2000: 25). Así, el origen de una obra o un discurso es la del desocultamiento de una verdad que está en los márgenes pero que sostiene y da sentido a la obra. Como en la cita de *Dioses y hombres de Huarochirí*, aparece una verdad en forma de prácticas culturales construidas alrededor de la enfermedad.

De igual manera, en la plástica se puede visualizar una relación entre enfermedad y verdad. Como en el caso de Andrew Wyeth (1917-2009) y su *Christina's World* (1948). En esta obra (imagen 1) el artista utiliza una composición cerrada, una paleta de colores cálida para presentar un personaje femenino en el extremo inferior de la composición. El personaje se llama *Christina* y está mirando a una casa que se encuentra en el extremo superior derecho del cuadro. Este distanciamiento crea una tensión visual y se vincula con la condición de *Christina*, paralizada por la *poliomielitis* (MoMA 2007). De igual manera, en el cuadro *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez (1599- 1660) se puede observar en el extremo derecho de la composición (imagen 2) a Mari Bárbola, personaje que presenta una alteración ósea conocida como *acondroplásica*. El primer cuadro desoculta la admiración de Wyeth por *Christina*, su vecina, y la constante lucha de ella por ser independiente. El segundo, el uso de personas de baja estatura en las cortes europeas del siglo XVI como *objetos exóticos* y en símbolos de opulencia.



Imagen 1. Wyeth, Andrew. *Christina's World* (1948) (MoMA)

Este proceso de desocultamiento también se puede encontrar en la plástica peruana. Así, aparece la figura de Sérvulo Gutiérrez Alarcón, nacido en Ica en 1914 y fallecido en Lima, el 21 de julio de 1961 (Tello



Imagen 2. Velázquez, Diego. *Las meninas* [La familia de Felipe IV] [Detalle] (1656). (Museo del Prado)

1997: 142). Según Juan Acha (1916-1995), citado por Yarleque: «la primera etapa de Sérvulo empieza en

1942 y la llama “monumental” [...] Para Acha se trata de una pintura en maduración y que se orienta a lo académico. El epíteto de monumentalista se refiere a que las figuras están imbuidas de un aire enigmático y un sentido espacial que les impone una soledad que las “monumentaliza” (Acha 1961b: 4)» (Yarleque 2018: 140-141).

En esta primera etapa, Sérvulo va a pintar uno de sus trabajos más emblemáticos, *Los Andes* (imagen 3): “los ideales de esta época encuentran su culminación en el lienzo *Los Andes* (1943), cuyos grises, azules y verdes suaves han sido aplicados con pinceladas regulares, casi modulando, y una fina línea delimita en forma contrastante la masa, el volumen y el peso de las montañas y del personaje un tanto truculento (Acha 1961b: 4)” (Yarleque 2018: 140-141).



Imagen 3. Gutiérrez, Sérvulo. *Los Andes* (1943). [Óleo sobre lienzo] (Colección particular, Lima)

Según Wuffarden, este trabajo es producto de: “un viaje por la región sur andina. Instalado en la casa cusqueña de Juan Manuel Figueroa Aznar (fotógrafo y pintor que representaba una vertiente local del indigenismo) ,hizo varios estudios del natural tomando de modelo a

una popular mendiga callejera (Wuffarden 1998: 38). Sin embargo, en su viaje por el sur del Perú, entre 1942 y 1943, Sérvulo coincidió en el Cusco con un joven Alberto Quintanilla (1934). El maestro Quintanilla recuerda el encuentro con Sérvulo de esta manera:

En el Cusco, muy cerca de mi casa trabajaba Francisco Olazo, pintor cuzqueño, muy simpático y buen jugador de cartas. De familia muy conocida en el Cusco. Yo lo vi dibujar, vivía en la esquina de la Calle Tecsecocha con la calle Tigre. Le llevaba desayuno en las mañanas antes de irme al colegio por encargo de mi mamá. Un día fui, golpeo la puerta y me abre. Pero me abre esta vez un hombre extraño, Sérvulo Gutiérrez. Él, joven; yo era su menor.

-Alberto: Buenos días

-Sérvulo: Pasa, pasa... hay que cubrir con una frazada...

Allí la mujer estaba desnuda. Yo la conocí, era una pordiosera que venía a pedir limosna acá [Cusco]. Y le dábamos un plato de comida. Entonces sus pies...yo te puedo dibujar de memoria su cuerpo, es simple: era la mujer, su cabeza acá, sus manos así, digamos, a grueso modo, su espalda y su pelo [Alberto coge un lapicero y dibuja, imagen 4]. Con elefantiasis. Ella posaba para Olazo. Pero la vio Sérvulo y también se interesó, como había viajado al Cuzco, entonces se apiadó y le puso *Los Andes*.

Yo conocía muy bien a Sérvulo y tiempo después hablamos de eso, le dije: yo te conocí cuando eras joven.

- Alberto: Yo vi tu primer cuadro, que pintaste en el Cusco, le puse *Los Andes*, cada mañana la veía posando [a la modelo] para Francisco Olazo.

-Sérvulo: ¿Y te acuerdas?

- Alberto: ¡Claro que me acuerdo!

Es que Sérvulo se juntó con todos, Agustín Rivero, Juanji Me-



Imagen 4. Quintanilla, Alberto. Dibujo de mujer con elefantiasis. [Lapicero sobre papel] (Lima 2018)

dina, Ángel Rosas, Francisco Olazo y aprendió de ellos. Probablemente era 1943 y yo tenía 9 años. (Escobar 2018).

De esta manera, el maestro Quintanilla da luces sobre Sérvulo y el Cusco. Precisa que trabajó con Francisco, *Pancho*, Olazo Olivera (1904-1948) pintor cusqueño. El taller se ubicó en la calle *Tecsecocha* y, además, explica la condición de la modelo del cuadro *Los Andes*. Sobre este cuadro Augusto del Valle dirá que es: “una alegoría que escapa al horizonte más bien descriptivo de sus rivales indigenistas” (del Valle 2010: 50). Y al mismo tiempo, este cuadro sostiene, y se sostiene en una verdad: la modelo tiene *elefantiasis*<sup>1</sup>. Mediante un proceso de desocultamiento, *Los Andes* establece una relación de correspondencia entre lo visible, el cuadro; y lo que está fuera del cuadro: la patología. O, en términos de Merleau - Ponty, lo visible se

1 La *elefantiasis* es una patología que genera deformidad en el cuerpo y es producida por: “infecciones parasitarias metaxénicas [...] [que] producen *elefantiasis* o filariosis linfática, causando inflamación y dolor en el escroto, ingle y piernas [...] Las filariosis son consideradas dentro del grupo de enfermedades olvidadas [...] En el Perú se han realizado algunos reportes de casos de filariosis humana. (Beltrán y otros 2008: 257).

sostiene sobre aquello que no se ve pero que la mirada del artista hace presente (1986:23). Y lo que hace presente es un ineficiente sistema de salud que condena a los enfermos a la mendicidad. También se hace visible el uso de una enferma para presentar el mundo como una enfermedad, los Andes. Al mismo tiempo, se develan las asimétricas relaciones de género en el arte. Y una mujer con una enfermedad que la deforma. Todo mientras ella se tapa la cara y siente vergüenza.

Párrafo final para los apuntes sobre esta obra. Para algunos, *Los Andes* es una: «Vigorosa concepción de sentimiento telúrico inspirada en la figura miguelangelesca: “La Madre”» (Lang y Lavalle 1973: 126). Para otros, el estilo de «“Los Andes” sintetiza con gran coherencia las formas picassianas de los años 20 con la retórica figurativa del modernismo en el cono sur, e incluso con ciertas manifestaciones tardías del muralismo mexicano» (Wuffarden 1998: 38). E incluso, aparece «la idea picassiana de volumen expresionista, rotundo, sólido, casi escultórico [...] donde el tratamiento de este imponente desnudo nos hace pensar en el de los “Campesinos durmiendo” o las “Tres Bailarinas” que Picasso pintara en 1919, quizás también en los “Dos Desnudos” y bocetos previos de 1909» (Román 1998: 23). Quizás nuestros críticos entienden el arte como un *test de Rorschach*<sup>2</sup>. Quizás la verdadera crítica consiste en proyectar múltiples referentes en una obra para darle sentido a su realidad. Quizás sean cosas que deberían responder el zorro de arriba y el zorro de abajo en su próximo encuentro. Quizás.

## Bibliografía:

- BELTRÁN, María y otros  
2008 *Filariosis Humana En La Selva Peruana: Reporte De Tres Casos*. En: Revista Perú Med Exp Salud Publica, p 257-260. <http://www.scielo.org.pe/pdf/rins/v25n2/a20v25n2.pdf>
- DE ÁVILA, Francisco [Recopilador]  
[¿1598?]  
1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción: José María Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DEL VALLE, Augusto  
2010 *Sérvulo, la huella de una pasión*. En: *Maestros de la pintura peruana*. Lima: Punto y coma editores.
- ESCOBAR, Héctor Omar  
2018 *Entrevista al maestro Alberto Quintanilla*. Lima, 23 de diciembre.
- HEIDEGGER, Martín  
[1950]  
2000 “*El origen de la obra de arte*”. En: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza editorial.
- HERRERO, Francisco Javier; María José FERNÁNDEZ GUERRERO y otros.  
1999 *Psicodiagnóstico dinámico a través de las técnicas proyectivas*. Madrid: Amaru.
- LANG, Werner y José Antonio de LALLAVE  
1973 *Arte y tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MAESTROS DE LA PINTURA PERUANA  
2010 *Sérvulo Gutiérrez*. Lima: Punto y coma editores.
- MERLEAU – PONTY, Maurice  
1994 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: De Agostini editores, 1994.
- MOMA  
2007 *Gallery label to Andrew Wyeth and Christina’s World*. Fecha de consulta: 15 de enero de 2019. Url: [www.moma.org/collection/works/78455](http://www.moma.org/collection/works/78455)
- ROMÁN, Elida.  
1998 *Sérvulo, itinerario de una imagen*. Lima: Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima
- SONTAG, Susan  
1996 *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*. Madrid: Editorial Taurus.
- TELLO GARUST Guillermo  
1997 *Pinturas y pintores del Perú*. Lima: C. & C.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo  
1998 *Entre los límites de la modernidad, Sérvulo Gutiérrez y la generación de los “independientes”, 1914-1961*. Lima: Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima
- YARLEQUE, Carlos Alberto  
2018 *La producción final de Sérvulo Gutiérrez: Santa Rosa de Lima y El Señor de Luren, iconos religiosos criollos*. Tesis para optar el grado académico de Magister en Historia del Arte y Curaduría por la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

<sup>2</sup> El *test de Rorschach* es una prueba basada en la percepción de un sujeto que observa y da forma a una realidad. La prueba consiste en interpretar formas accidentales, es decir, imágenes sin configuración determinada. (Herrero, Fernández y otros 1999: 37-36)

# TIEMPO DISCONTINUO

(LITERATURA)

## Los desastres de la guerra y las máscaras del arte: *Nos vemos allá arriba* (2013) de Pierre Lemaitre

*El misterio más grande no es que estemos arrojados al azar entre la profusión de la materia y la de los astros, sino que en esta prisión podamos extraer de nosotros mismos imágenes lo bastante poderosas para negar nuestra nada.*

André Malraux<sup>3</sup>

**Jean-Marie Lassus**

La novela de Pierre Lemaitre *Nos vemos allá arriba* fue galardonada por el premio Goncourt en 2013, convirtiéndose en un verdadero fenómeno editorial en Francia<sup>4</sup>. La ubicación de la novela durante la primera guerra mundial, cuyo centenario se celebró el año pasado en Francia, no explica por sí solo el éxito de una obra que se aparta de los senderos clásicos de la novela histórica y épica para mezclar diferentes géneros y tonos, con una fuerte dimensión picaresca. Tampoco trata en realidad de la guerra misma, sino de lo que ocurrió después, con la estafa organizada por dos soldados y excombatientes de origen social muy diferente que se salvaron mutuamente la vida: Albert Maillard, un modesto empleado de Banco, y Edouard Péricourt, de familia acomodada de la alta burguesía francesa y con un talento excepcional para el dibujo<sup>5</sup>. En *Nos vemos allá arriba* la creación



artística cobra una dimensión crítica y trascendente frente al dolor.

La novela muestra en efecto cómo para cada uno de estos sobre-

vivientes el retorno a la vida civil después del conflicto se les hace problemático, a causa de una sociedad francesa obsesionada por el dinero y los valores patrióticos y llena de prejuicios. Una sociedad que los ha mutilado física o moralmente. Los dos antihéroes Alberto y Eduardo se vengarán de los desastres de la guerra desenmascarando las hipocresías del discurso oficial imperante, que disfraza el horror y la cobardía con exhortaciones patrióticas y buenas intenciones. De ahí el papel simbólico de las máscaras de ópera que Eduardo inventa gracias a su talento artístico para ocultar su cara destrozada por un obús, negándose a aceptar las prótesis faciales del Estado destinadas a aliviar a los “gueules cassées” -o leprosos de la primera guerra mundial-. Sabemos que el Estado se valió de las iniciativas privadas de unos destacados mé-

3 André Malraux, «La lutte avec l'ange». Les noyers de l'Altenburg, Genève, A Skira, 1945, p. 72.

4 El título de la novela y su epígrafe dice: “Te doy cita en el cielo, donde espero que Dios nos reúna. Nos vemos allá arriba, mi querida esposa... Últimas palabras escritas por Jean Blanchard, el 4 de diciembre de 1914”. Son un homenaje a “los seis “poilus” (soldados franceses) de Vingré” – un pueblo del norte de Francia- acusados de haber desertado y que fueron fusilados para servir de ejemplo. “Los fusilados de Vingré” fueron rehabilitados por el tribunal de Casación el 29 de enero de 1921. Ver: Général André Bach, *Fusillés pour l'exemple 1914-1915*, Paris, Taillandier, 2003, p 18. Disponible en [www.cndp.fr/fileadmin/user...PM-fusilles-grande-guerre.pdf](http://www.cndp.fr/fileadmin/user...PM-fusilles-grande-guerre.pdf) última consulta 15 de abril de 2019;

5 Ambos serán víctimas de la locura y de la ambición de su jefe el teniente Enrique d'Aulnay-Pradelle, un aristócrata cínico arruinado y obsesionado por recobrar su estatus social.

## Nos vemos allá arriba

Pierre Lemaitre



dicos como Anna Coleman Ladd que creó máscaras hechas a la medida para que los soldados las usaran con el fin de ocultar sus cicatrices después de la guerra<sup>6</sup>. Hacía un molde de yeso de sus rostros, que luego era usado para ayudar en la fabricación de una prótesis de cobre. Antes de que ella pudiera trabajar en las máscaras, muchos soldados requirieron cirugía para reconstruir sus rostros destrozados.

Eduardo utilizará también su talento para dibujar los inexistentes monumentos a los muertos que venderá con Alberto, con el objetivo de amasar una fortuna y huir de Francia con su amigo, burlando a su padre, un rico industrial dueño de un imperio financiero, que nunca le dio pruebas de afecto y siempre lo repudió por su sensibilidad artística. Al dibujar clan-

destinamente sus propias máscaras artísticas y los falsos monumentos a los muertos, Eduardo revela la función del arte frente a la mutilación consecutiva de la guerra: liberarlo del sufrimiento gracias a la creación y ayudarlo a vengarse de una sociedad mediocre y de un padre intransigente. El rechazo de estas prótesis es también una manera de situarse más allá de la compasión, en un mundo interior donde encuentra una segunda fuerza.

Al descubrir a los “Gueules cassées” durante su estancia en París en los años de la posguerra, César Vallejo les dedicaría uno de sus más bellos poemas en prosa:

*Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonrío. No tiene frente y piensa y se sume en sí mismo. No tiene mentón y quiere y subsiste. Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas<sup>7</sup>.*

Como lo afirma Luis Montiel, el mutilado de Vallejo “no necesita sus órganos para ser, plenamente, hombre (...) el artista descubre un orden superior, más valioso, en el que la privación y el sacrificio conducen a la plenitud<sup>8</sup>.” En contra de “la historia oficial y monumental” la historia de los anónimos y de su dolor viene magnificada por el arte. Las máscaras de Eduardo cobran una función

subversiva, memorial y crítica, reintegrándolo en la comunidad de los hombres *únicamente* gracias al arte.

## BIBLIOGRAFIA

Bach, André, *Fusillés pour l'exemple 1914-1915*, Paris, Taillandier, 2003.

Lemaitre, Pierre, *Au-revoir là haut*, Paris, Albin Michel, 2013. **Nos vemos allá arriba**. Pierre Lemaitre. Traducción de José Antonio Soriano Marco. Salamandra. Barcelona, 2014. 443 páginas. 20 euros

Malraux, André «La lutte avec l'ange». *Les noyers de l'Altenburg*, Genève, A Skira, 1945.

Montiel, Luis, “El camino hacia el hombre, desde el dolor y la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol.2, núm. 456-457 (junio-julio 1988), pp. 803-811, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana

Vallejo, César, Poemas en prosa, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 2009

6 Entre ellos Anna Coleman (1878-1939) o el joven cirujano Harold Gillies (1882-1960), que transformaron las caras de muchos de los “gueules cassées”. Anna Coleman Ladd creó máscaras hechas a la medida para que los soldados las usaran sobre sus cicatrices después de la guerra. El joven cirujano Harold Gillies transformó las caras de muchos de los que fueron heridos y regresados al Reino Unido. Anna Coleman Ladd era una escultora nacida en los Estados Unidos, que se dio a conocer por sus fuentes decorativas y sus “Bebés de Tritón” visibles en el jardín de Boston. Paralelamente a su actividad de escultura, escribió dos novelas *Hieronymus Rides* et *The Candid Adventurer*, y dos obras de teatro que nunca se publicarán. Trabajó con otra escultora francesa dedicada también a la reconstrucción de las caras de los soldados, Marie Marcelle Jane Poupelet, (1874-1932)

7 César Vallejo, Poemas en prosa, in *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 2009

8 Luis Montiel, “El camino hacia el hombre, desde el dolor y la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol.2, núm. 456-457 (junio-julio 1988), pp. 803-811, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana

# Mutación, mutilación, esterilización. El hombre como enfermedad en la narrativa de Tarik Carson

*Marcelo Damonte Luzi*

Tarik Carson da Silva (TC) nace en la frontera norte del Uruguay, en la ciudad de Rivera, en el año 1946. Lautréamont (Isidoro Ducasse) había nacido cien años antes, en Montevideo; una casualidad interesante, dado el parentesco temático y retórico que rige ambas narrativas. La idea del mal, de lo abyecto, lo siniestro, lo anormal, y un teatro de la crueldad que repite escenografías en los cuentos son un lugar común en ambos autores. Escritor marginal, leído y apreciado por pocos, al igual que Lautréamont, la obra de TC escapa al interés de la mayor parte de la crítica literaria uruguaya. La letra de Tarik Carson es políticamente incorrecta, posee una sintaxis fuerte, sin concesiones, que no se detiene a pensar en la conmoción que puede llegar a provocarle a un lector ingenuo o desatento. Y es que la idea que guía su pluma es precisamente esa, pulsar los nervios, las fibras consideradas más sensiblemente humanas que explicita el entramado de valores y convenciones sociales aceptables o “normales” de la sociedad nacional.

Me interesa detenerme en esta cuestión de la “normalidad”, exactamente desde su antípoda, desde su lado opuesto: la anormalidad. Desde ese lugar, la anormalidad que me incumbe destacar es la que plantea Michel Foucault cuando presenta lo anormal como circunstancia “contranatura”, «lo que combina lo imposible y lo prohibido» (1990 84), una degeneración que se radicaliza en su mismísima comunión con la defectuosa, imperfecta, incompleta humanidad. Esta anormalidad adquiere carácter de enfermedad cuando deforma, cambia, inutiliza o vuelve otra cosa al ser humano, movimiento que lleva a evocar la antigua discu-

sión que impusiera el pensamiento ilustrado ante la imagen del hombre escindido en dos de sus posibilidades: el hombre civilizado y el natural, el hombre normal y aquel que no logra constituirse en uno completo, el prohombre, el discapacitado, el poco hombre, lo enfermo. “El monstruo humano” le llama Foucault a esa ima-

cen versiones menores o arruinadas de sí mismo, en cosa degradada, en visión y producto al mismo tiempo de lo enfermo. Esta idea del hombre como enfermedad no es ajena a este siglo XXI, y se visibiliza en algunos discursos extremos de la retórica de género, de la ecología y de los movimientos de defensa de los animales, y



gen jurídico biológica, asociada a las leyes de la naturaleza, pero también a las reglas de la sociedad. «Lo que constituye a un monstruo humano en un monstruo no es simplemente la excepción en relación a la forma de la especie, es la conmoción que provoca en las regularidades jurídicas» (1990 83).

El mutante (el hombre/animal u hombre/bestia), el castrado y el esterilizado son caracteres que hacen a esa anormalidad o carencia constitutiva que vuelven al hombre una alteridad, un monstruo, un cuerpo merchado, en definitiva: una enfermedad, en la narrativa de TC. Enfermedad que se expresa en y con el propio cuerpo del hombre, amplio en negatividad al manifestarse bajo la forma de imágenes y metáforas que lo ha-

hasta podría leerse representada por la creciente aceptabilidad de una idea de actualidad simbiote del hombre, refractada a través de la imagen del ciborg u organismo híbrido, provisto de extensiones mecánicas o tecnológicas para su cuerpo hecho de carne. Es en ese sentido que ciertos personajes de la narrativa de TC retratan y describen al hombre/enfermedad, al hombre que hay que olvidar, según titula su libro (*El hombre olvidado*) de 1973.

Deshumanizar al hombre, alimentando la mezcla, asumiendo la devoración entre dos mundos generalmente aceptados como diferentes: el que rodea al ser humano en su cotidianeidad y el de un “otro” animal o bestial. La mutación es parte

de esa noción de cuerpo/enfermedad a combatir que refleja el hombre en el cuento "Ogedinrof": «Más hacia la sierra, en varias grutas, se encontraron uno a uno a los rebeldes metamorfoseados en gigantescas amibas de tres o cuatro metros. Estaban adheridos a las paredes, respiraban contrayendo unas enormes aletas transparentes y en su interior había piedras, tierra negra, hierros retorcidos, oxidados y aún no disueltos. Es para imaginarse el examen que el Cuerpo Médico Popular hizo de esos adefesios nunca vistos» (1973 22). La línea que asocia al hombre con la otredad va y viene, aparentemente tentando a la amnesia o la confusión ontológica.

Así, en el mismo cuento, esto se despliega en un teatro de la crueldad ostentadamente atroz:

*Con esto comprobamos el resultado de nuestro tratamiento psicológico y propagandístico. Dos o tres, los que no huyen y no delatan, fueron allí cogidos patas arriba y degollados a golpes secos en la yugular, como antiguamente tratábamos a las ovejas. Así fueron a la envasadora los primeros de la tanda. Lo mismo pasó con los perseguidos. En el monte agreste se perdieron y aislaron uno a uno, y los primeros cautivos delataron a los segundos. Los arreamos, y allí, como símbolo, fue sacrificado el jefe de los resistentes; lo cuereamos y le quitamos las vísceras, le atravesamos un palo puntiagudo en el culo que le salió por la boca. Tras esos días famélicos su carne asada nos supo deliciosa. (17)*

La mutilación y la esterilización también merman la condición humana en la narrativa de TC, la degradándola a partir de un uso abundante de metáforas sobre la esterilidad, lo infecundo y el aniquilamiento de parte o la totalidad del cuerpo/ser humano. El hombre es la enfermedad. ¿Qué necesidad habría de multiplicarlo? Esa parece ser el concepto que subyace a la idea de la imposible productividad o reproductividad del hombre, ennegreciendo

las vías hacia el engendramiento de vida nueva. La esterilización, la enfermedad venérea, el aborto, la homosexualidad constituyen metáforas o estigmas que evidencian al "hombre patológico". Véase, si no: Extirpaban el embrión tan pronto como podían asirlo con sus uñas; tomaban luego aquel aborto, lo metían en una especie de mortero, mezclándolo con miel y otros diferentes condimentos, así como con aceites olorosos con los que evitaban la náusea. Luego se juntaban –comunidad de cerdos– y cada cual comía, valiéndose de sus pecadoras garras, porciones de aquella pasta de aborto y de sangre» (1973 88). A la castración o extirpación hay que agregarle la cruce con el animal, con la bestia. Asimismo, en el cuento "Inferencias sobre Pérez Loid": «Muchos han perdido las orejas, el cabello casi todos, otros muestran notorios signos palmípedos en pies y manos, la mayoría carece de pendejos, los fallos y las vulvas se han uniformizado y mermado (no existen problemas dimensionales), la amenorrea es continua, etcétera» (37).

La castración, la mutación, la infecundidad, la homosexualidad, la androginia, recurrentes en muchos de los cuentos, se unen para conformar ese cuerpo anormal que porta como estandarte la bandera del hombre enfermo. La escritura de la enfermedad que provee la narrativa de Carson juega a las escondidas con un tipo de arte deshumanizador que muestra prerrogativas no canónicas

en la literatura del Uruguay. Hay ejemplos que son una muestra clara de esta dimensión. «Duele revelarlo: debajo del falo tenía la vulva. (1973 38).

## Bibliografía:

- Da Silva, Tarik Carson (1973). *El hombre olvidado*. Montevideo: Geminis.
- Foucault, Michel (1990). *La vida de los hombres infames*. Madrid: La Piqueta.

# Literatura y enfermedad: lo fantástico lo(-)cura todo

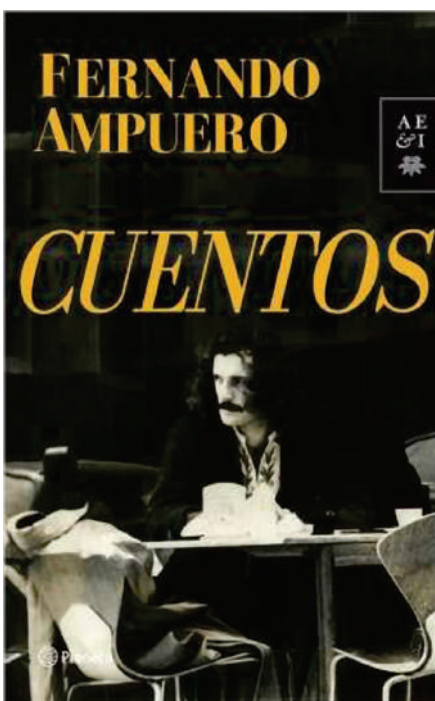
*Audrey Louyer*

La literatura como forma de expresar lo que la mente lleva dentro y tiene que salir sí o sí del cuerpo ya que el escritor no tiene otro remedio para sobrevivir es un tópico recurrente. Ahora bien: plantearse esta idea desde el enfoque de la literatura fantástica propone otra perspectiva cuando uno piensa en la salud, en la medida en que lo fantástico y el sueño de la razón abren las puertas de lo irracional, una lógica alternativa en medio de los caminos ya conocidos, para dejar que surjan elementos inconscientes cuyo mecanismo no obedece a las leyes ya establecidas.

Eso sí, lo fantástico puede rayar con la alteración de la salud física, mediante el prisma de lo monstruoso, de la amputación o de la anomalía provocada por una enfermedad que deja ver un mundo en margen de lo ya conocido. Pensemos en cuantos monstruos han poblado las novelas en las cuales la inquietante extrañeza perturbadora interrogaba la noción de alteridad. Lo que nos parece aún más pertinente en la literatura fantástica contemporánea es la forma de tratar la salud mental. Tradicionalmente, la literatura decimonónica proponía una descripción científica de los síntomas del enfermo, generalmente a cargo de un personaje especialista, como un médico. Kafka -si seguimos dialogando con Todorov al considerar que Kafka es un autor que renueva la expresión fantástica- propuso una evolución ya que abrió la dimensión metafórica de la expresión de lo anormal. La riqueza de la escritura contemporánea estriba en la exploración de las estrategias narrativas nuevas que crean perturbaciones paulatinas antes de cuestionar el estado mental del propio personaje, cuando no del narrador.

La fiabilidad de la voz literaria, en la era actual de la posverdad, merece un interés particular.

Muchos autores peruanos han sabido desarrollar esta vertiente de la salud mental alterada, a través de una dinámica que podríamos calificar de centrípeta. En efecto, en sus cuentos, no se trata solamente de una posible identificación del lector con el protagonista, sino que cada engranaje del



texto permite acompañar la lógica del personaje hasta que el lector se enfrente con lo inadmisibles. Este movimiento hacia la interioridad crea una espiral solitaria y, a veces, lleva a la locura. El texto crea así una lógica interna coherente, pero desconectada del entorno. Es lo que sentimos al leer el cuento de Julie de Trazegnies titulado “Sin retorno”, con su estructura basada en la gradación vinculada con el dolor, o el fabuloso “Lápices” de José de Piérola, donde el sabroso tono absurdo contribuye a articular lo fantástico con el humor.

Al reflexionar sobre el alucinado, Merleau-Ponty<sup>9</sup> muestra cómo la espiral interior, frente a la heterogeneidad del mundo exterior, es una estrategia que permite preservar la noción de individuo. De esta forma, la elaboración propia y parcial de lo real, que tiene como objetivo cierta coherencia personal, en el caso de un protagonista enfermo, sufre un desfase más o menos completo con las otras subjetividades del entorno. Kant, por su parte, habla en *Sueños de un visionario* de desplazamiento de un “focus imaginarius”.

Las modalidades de este movimiento centrípeta son muchas. Entre ellas destacaremos el tiempo cíclico que altera el recuerdo, los sueños que borran la frontera con la vigilia, la alucinación que plantea el problema de la percepción, y hasta el clásico desdoblamiento. Dos textos en particular ilustran esta renovación. El primero es “Voces”, de Fernando Ampuero. El punto de vista elegido es el de un médico, en un testimonio, contado *a posteriori*, de su encuentro con una mujer y su hijo considerado como enfermo, sordo quizás. El campo léxico del universo del consultorio contribuye a la creación del efecto de lo real. Podría ser un cuento del ámbito del realismo mágico, en la medida en que la madre oye las voces de sus padres que han muerto. Ahora bien: la riqueza y la complejidad del texto se basan en la evolución de la actitud del hijo, y la complicidad implícita que se crea con el médico que, gracias a su experiencia, sabe captar en el cambio de comportamiento del hijo un momento de lucidez; y justamente es el momento en que nos deslizamos hacia lo fantástico.

El segundo texto es “*El mensaje*”, de Pilar Dughi, en el que se opera una

9 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976 (1945), p. 399.

epifanía que revela de forma visual y etimológica lo fantástico. En este caso, la estrategia narrativa estriba en oraciones con doble sentido, oraciones especulares ambiguas (¿quién habla? ¿a quién se refieren los pronombres personales?), que manifies-

también invitan a la exploración de los meandros de la *psychê*, uno de los únicos espacios de libertad que, afortunadamente, quedan por ahora fuera de control.

# PILAR DUGHI

## *Todos los cuentos*



CAMPOLETRADO

tan paulatinamente una inversión de las fuerzas entre los personajes. Con el reencuentro entre el protagonista y Teresa, cuyo marido acaba de morir, el lector entiende y cree que el sentimiento de soledad despertó una forma de locura en la mujer. Desde el punto de vista formal, el narrador es heterodiegético, pero la focalización es interna, lo que permite un enfoque original para crear lo fantástico. La formación de psiquiatra de la autora se nota aquí: juega con el tópico de la locura para dar varias vueltas de tuerca y cerrar el texto con un *twist ending* que invita a volver a leer el texto.

Finalmente, asociar la reflexión sobre la escritura de expresión fantástica con la exploración de los laberintos de la salud mental de los personajes y narradores que pueblan los textos no parece nada sobrenatural; todo lo contrario. Estas alteraciones que hemos subrayado, al crear el efecto fantástico que afecta al lector,

# La concepción de la locura en el cuento *La ventana* (1970) de Lygia Fagundes Telles

Gladson Fabiano de Andrade Sousa<sup>10</sup> (UFMA)

Fernanda Libério Pereira<sup>11</sup> (USP)

*“La locura sabia sabe que la sabiduría está loca, y la locura loca es lo suficientemente loca para creer en la sabiduría” (ROUANET, traducción nuestra).*

Ganadora del premio Jabuti (1966, 1974, 1996 y 2001) y Premio Camões (2005), la novelista brasileña Lygia Fagundes Telles<sup>12</sup> goza de reconocido prestigio ante la crítica y el público nacional e internacional. Este artículo es un breve panorama sobre la temática de la locura en el cuento *“La ventana”*<sup>13</sup>, ensayo para el cual utilizaremos como basamento teórico las concepciones del filósofo Michel Foucault, presentadas en sus obras *Historia de la locura en la Época Clásica* (1998) y *Locura, literatura, sociedad* (2006).

La obra de Foucault presenta la idea de que la locura como enfermedad mental no existe en estado salvaje, “sólo existe en una sociedad, [...] no existe fuera de las normas de la sensibilidad que la aíslan y de las formas de repulsa que la excluyen o capturan”(2006, p.163, traducción nuestra).

Concebida como enfermedad mental apenas en la modernidad, la locura antes se identificaba bajo una óptica moral y social y no a través de la visión del conocimiento médico.

Así, discutiendo sobre las concepciones y prácticas concernientes al loco a lo largo de la historia, Foucault (2006) nos posibilita comprender cómo operan los mecanismos de exclusión del sujeto entendido como loco:

En la Edad Media, y después en

de Shakespeare y de Cervantes (2006, p.163, traducción nuestra).

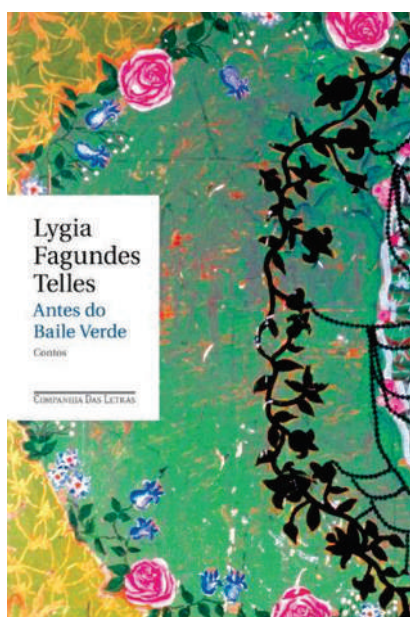
El loco es percibido en el siglo XVI como poseedor de un enigmático discurso de verdad; tiene su razón, o mejor, su “locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su

razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria” (FOUCAULT, 2010, p. 30)<sup>14</sup>.

En el siglo XVII, toma lugar el *Gran Encierro* y se popularizan los Hospitales Generales por toda Europa. La locura ya no se ve más como otra razón, sino

como su contrario, su “sinrazón”, producto del desatino humano.

Foucault (2010) señala que el clasicismo inventó el internamiento de manera semejante a que la Edad Media inventó la segregación de los leprosos; ambos representando un daño a la sociedad. Así, se entiende el loco no bajo el régimen de causas



10 Maestro en Letras por la *Universidade Federal do Maranhão - PPGLetras/UFMA*. Investigador afiliado al grupo: FICCA - Ficción Científica, Géneros Post-modernos y Representaciones Artísticas en la Era Digital (CNPq), coordinado por la Prof. Dra. Naiara Araújo dos Santos (UFMA). Premiado en el VIII Concurso Literario de Bento Gonçalves-RS (Brasil).

11 Maestranda en los Estudios de la Traducción por la *Universidade de São Paulo - USP*. Investigadora afiliada al grupo: FICCA - Ficción Científica, Géneros Post-modernos y Representaciones Artísticas en la Era Digital (CNPq), coordinado por la Prof. Dra. Naiara Araújo dos Santos (UFMA).

12 En adelante LFT.

13 *“A Janela”* en portugués, publicado en la colectánea *Antes del Baile Verde*, de 1970.

14 Traducción de Juan José Utrilla, 1998.

médicas, sino bajo los regímenes políticos, jurídicos y económicos. Así, el loco es silenciado y encerrado, excluido indistintamente de los enfermos venéreos, borrachos, mendigos, libertinos, blasfemadores, suicidas o todos que no producían socialmente.

Con su narrativa elíptica y sutiles diálogos ambiguos, LFT nos hace dudar profundamente sobre la situación descrita en “*La ventana*”. Este es el cuadro descrito en el cuento: una mujer seductora vestida con una bata de seda está a solas, en un cuarto, con un hombre alto, delgado, grisáceo. El hombre, estático en medio de esta habitación, permanece con la mirada fija en la ventana. Se insinúa el intento de seducción de la mujer hacia el hombre, por él ignorada, que sólo responde repetida y melancólicamente que su hijo murió allí; el hombre se disculpa por su presencia, pero afirma tener que ver una vez más aquella ventana.

Comprendemos, entonces, que él invadiera la habitación. Como por seducción, el lector se direcciona a la posibilidad de que la mujer esté intentando disuadir al hombre, una estrategia causada por el miedo. Durante la conversación entrecortada ella intenta cambiar de asunto, pero él, sentado en una silla roja cerca de la ventana, sigue hablando de la ventana y de las rosas rojas que existían allí cuando su hijo aún vivía. Bajo una excusa cualquiera, la mujer sale y vuelve con dos enfermeros trayendo una camisa de fuerza.

Descubrimos que el hombre huyó de un hospital psiquiátrico, pero sigue sin demostrar grandes reacciones además de la tristeza. Ante la camisa de fuerza “[...] extendió tranquilamente las manos. Traía en la fisonomía una expresión de profunda tristeza” (TELLES, p.88, traducción nuestra) y preguntó si el ítem era necesario; el hombre sale caminando sin la camisa de fuerza, pero antes mira una última vez a la ventana y, cerca de la mujer, pregunta en voz baja “¿Por qué?” (TELLES, p.88, traducción nuestra). La pregunta de este melancólico padre, que sólo demuestra tristeza y nostalgia profunda, sentado

en la silla roja frente a la ventana donde existían las rosas rojas que su hijo moribundo contemplaba, resuena en el alma de la mujer y en la del lector.

LFT no está interesada en apuntar quién es el loco o describir positivamente un diagnóstico, sino, en primer lugar, en poner en duda dicha normalidad. El loco, en este cuento, parece más humanizado por la profunda sensibilidad de sus dramas. Él consubstancia una determinada actitud trágica de la experiencia humana, de la soledad, un aterramiento existencial, un desamparo con el destino, que no le deja vivir en la superficie, en las apariencias.

El padre que sufre la pérdida del hijo, -información que también se puede contestar, pues las narrativas de LFT son preñadas de misterios, acumulan índices de incertidumbres, pero nada revelan - está, con su melancólica “locura”, a preguntarse “¿por qué?”, ¿por qué había aquella mujer, o nosotros lectores, de juzgarlo loco, de denunciarlo? En el sufrimiento de la pérdida de un hijo, en el contemplar de la misma ventana que él miraba al morir, ¿por qué en este sufrimiento, él sería loco?

Después que el hombre se va, la mujer se queda a escuchar el irritante alboroto de tres amigas que escupen comentarios frívolos sobre él, pero son interrumpidas por la mujer a gritos: “¡Llega!” (TELLES, p.82), expulsándolas enojada. Dentro del apartamento, sola, la mujer se mira al espejo y desvía “rápidamente la mirada de la propia imagen. Apagó la luz. Y sentándose en la silla donde el hombre estaba sentado se quedó mirando la ventana” (TELLES, p.82, traducción nuestra).

La concepción renacentista de la locura como otra razón, una verdad, de que el loco sería el portavoz de un misterio, una revelación, se hace presente. ¿Qué profunda epifanía había tenido esta mujer al encontrarse consigo en el espejo? No se ahoga como Narciso, pero se acerca a la sabiduría loca de un Don Quijote, de ver más allá de las apariencias, o incluso de

aquel loco denunciado y ahora encerrado.

La locura se caracteriza por la forma cómo la sociedad experimenta, cómo vive esa relación y sus aparatos de exclusión. En el cuento, la locura y la sabiduría son aproximadas. Sobre esta relación, Foucault (2010, p.38) nos recuerda de la concepción bíblica que afirma que, en relación a la Sabiduría divina, la razón del hombre no pasa de locura; en cuanto a la sabiduría de los hombres, la Razón de Dios, es considerada en el movimiento esencial de la locura: “nunca hay locura más que por referencia una razón, pero toda la verdad de ésta consiste en hacer brotar por un instante una locura que ella rechaza [...] la razón no es nada, pues aquella en cuyo nombre se denuncia la locura humana se revela, cuando finalmente se llega a ella, como un mero vestigio donde debe callarse la razón (FOUCAULT, 2010, p.38)<sup>4</sup>.

El loco de *La ventana*, antes de su encierro, afecta a la mujer y tal vez ha sido la frágil razón humana lo que se ha echado por la borda cuando ella repite el mismo movimiento de contemplación de la ventana (¿y de las rosas rojas?). La literatura de LGT da su testimonio de la locura como una transgresión e iluminación, como una razón oculta, que sólo puede comunicarse a partir de su silencio.

## Bibliografía

- FOUCAULT, Michel. (1998). *Historia de la locura en la Época Clásica*, I. Fondo de Cultura Económica, Colombia.
- (2006). Loucura, literatura, sociedade. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 232-258.
- TELLES, Lygia Fagundes. (2018) *Os contos*. São Paulo. Companhia das Letras.

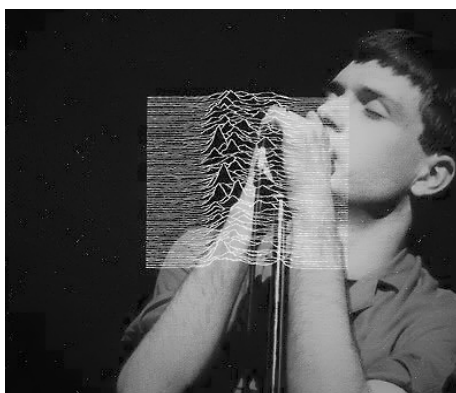
# LAPSOS EN MODO REAL

(MÚSICA)

## La epilepsia como clímax artístico: el caso emblemático de Ian Curtis

*Alejandra Monterroso Barboza*

Imagina un espacio idílico. Siguiendo el tópico del locus amoenus, estás en un espacio de éxtasis, visualízalo, te deleitas con su esplendor. Luego, en una segunda instancia,



imagina que el ámbito que enmarcas, empieza a moverse repentinamente, lo disuelves, como cuando empiezan a surgir líneas en las imágenes de la TV y la deforman, y entonces tu conciencia se pierde. En ese estado semejante a la pérdida de la realidad, tu cuerpo se maneja de una manera que no logras controlar. Eso es lo que usualmente los pacientes de epilepsia sienten, aunque en otros es simplemente morir o ingresar en otra esfera.

Mantener el equilibrio frente a distintas emociones, sean pasivas o explosivas, se da de manera individual; no todos logramos controlarnos frente a situaciones que sobresalen de nuestras manos, que desbordan nuestro límite mental y se afianzan en nuestra naturaleza: cuestiones biológicas, heredadas y/o adquiridas.

Si nuestras sensaciones frente a expresiones artísticas son distintas,

las de un artista frente a su propia obra tampoco lo son. “Ningún gran artista ve las cosas como son en realidad; si lo hiciera, dejaría de ser artista”, sostuvo Wilde. En este sentido, ¿es posible que la pérdida de control de uno mismo sea un aditivo para el desarrollo artístico? Un caso literario muy conocido es el de Dostoievski. Buena parte de sus escritos contienen un rasgo característico sobre la epilepsia, la cual se conoce, médicamente, como una crisis del sistema nervioso. Quienes la sufren, desarrollan ataques repentinos que con frecuencia son violentos y provocan una pérdida de la conciencia.

El gran escritor ruso puso en boca del príncipe Mishkin la descripción de su aura caracterizada por una sensación de éxtasis: “Durante breves momentos siento tal felicidad difícil de describir. Siento una completa armonía conmigo y el mundo, y esto es tan fuerte y placentero que por un segundo de esta sensación cambiaría años o toda mi vida”. Entonces, a juzgar por lo que señala el personaje, es probable que, dentro de esta pérdida de control, existan circunstancias particulares que uno disfruta puesto que le otorga a una nuestro ser un componente singular y creativo, aunque posteriormente este mismo sujeto sea dañado por crisis abruptas.

En esta línea de la poca estabilidad corporal y mental encontramos musicalmente a Ian Curtis, una figura emblemática del post-punk británico, conocido por haber sido el vocalista y compositor de los te-

mas de Joy Division, una banda que se formó en Manchester, Inglaterra, en 1976, en el periodo en el cual las bandas Sex Pistols y Ramones ya sobresalían en este género musical. Esta etapa se caracterizó por una decadencia de valores sociales establecidos. Constanza Alicia Abeillé dice: “La revolución del punk no fue simplemente una revolución de estilo sino un quiebre en el estatuto mismo del rock como subcultura, en consonancia con una nueva estructura social y nuevas necesidades de comunicación”. (2015: pp.10)

A sus dieciocho años, Ian Curtis ya había contraído matrimonio y se había incorporado a un trabajo de oficinista. Lo más probable que esta pronta vida tradicional no le satisficiera del todo, ya que incluso, en un momento dado, llegó a mencionar que odiaba a su esposa, hecho que provocó su relación extramatrimonial con la periodista Anne Horik.



Imagen de la película Control, representación de Ian y Anne Horik

Curtis, desde muy joven, tuvo una personalidad depresiva y con tendencia al enclaustramiento que aprovechó para adentrarse en autores como Kafka, Gógol, Dostoievski o Burroughs, asunto que se vería reflejado en las letras de sus canciones. Para definir la temática de la banda, Abeillé se basa en conceptos esbozados por Kristeva y Barthes, y afirma que: “lo que observamos en la evolución de las canciones (letra, música y performance en vivo), es un viaje del puro estilo (pheno-texto) a la pura voz (genotexto). Se trata de un recorrido que, en conjunto con otros elementos semióticos (como la imagen o arte de tapa), es determinante para la consolidación de la identidad a partir de la representación y la comunicación de significados. Paradójicamente, será la muerte del artista como uno de los sacrificios simbólicos como la mitología del rock, la última manifestación identitaria: la muerte del sujeto y la permanencia de la pura voz”. (Abeillé 2015: pp. 230)

Los temas “She lost control” y “Shadowplay” responden a un parámetro establecido, ya que sus sonidos se mantienen en un ritmo acelerado, monótono, y las voces con frecuencia tienen vitalidad en el momento del coro; cuando Ian las canta en vivo es como si estuviera reviviendo su estado epiléptico. Consideramos que no es coincidencia que “She lost control” responda a una escena vista por Ian, la de una joven que sufre un ataque epiléptico. Podríamos considerar esto una proyección: él no sufre el ataque, pero lo ve y se ve a sí mismo.

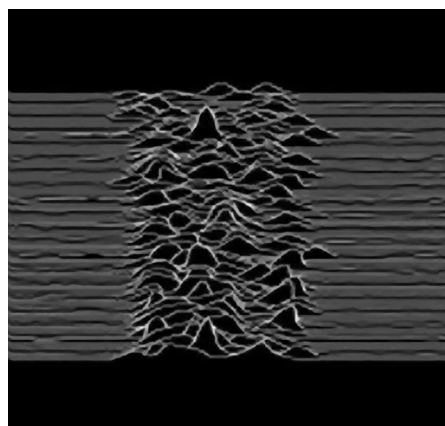
La letra se inicia mencionando una descolocación de carácter espacial: “Confusion in her eyes that says it all”. La mirada de esta joven da a entender lo que va a suceder una y otra vez, por eso el bis es “She lost control, again”. Así, la fuerza de voz de Ian se enfoca precisamente en esta parte; y es por eso que en muchas ocasiones el movimiento epiléptico se sucede de modo paralelo.

En la estrofa final se lee: “And walked upon the edge of no escape and laughed”. Esta parte nos cuestiona sobremanera al increparnos por nuestra actitud: ¿Qué reacción debemos tener ante una acción así de reiterativa? ¿Reírnos simboliza una mirada distinta a la pérdida de batalla por el control de nosotros mismos? que Ian no podía manejar su epilepsia, pero sí cuándo iba (o deseaba) morir.



“Shadowplay”, por otro lado, se puede considerar como una predicción de su suicidio cometido al año siguiente de su estreno. Este tema se publicó en el año 1979, pocos años antes había terminado la Guerra de Vietnam. El nombre de la banda, si bien no alude de manera explícita a esa experiencia, lleva consigo una carga mordaz.

La canción habla sobre una distopía, que respondía a los ideales de la agrupación. En ella se alude a la incomunicación mientras todo alrededor del personaje se va volviendo caótico. Ubicado en el epicentro, el personaje desea comunicarse en una sociedad donde todos los demás son individualistas: “To the centre of the city in the night, waiting for you”. Allí



Ian espera la muerte, es su única comunicación válida, es como el fin de su existencia corporal.

Ambos temas están en el disco *Unknown pleasures*, que tiene como portada un “diagrama que representa los últimos espasmos de la luz emitidos por una estrella antes de desaparecer y hundirse en la oscuridad del cosmos” (Abeillé 2015: pp. 217). Es como la representación de la fugacidad. La vida de Ian Curtis sucedió así: desapareció en medio del juego de sus propias sombras.

### Bibliografía:

- ABEILLÉ, Constanza Alicia (2015) *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester sound, Factory Records y Joy Division* Universidad Autónoma de Barcelona
- INIESTA, Iván (2011) “Epilepsy in the process of artistic creation of Dostoevsky” *Sociedad Española de Neurología*

# CÍRCULOS VIRTUOSOS

(TEATRO)

## Monstruos enfermos en el teatro mexicano

*Fernando Brambila Ortega*

El teatro como medio de expresión artística confronta al espectador con acción “en vivo” y en sus mejores obras presenta sus temas a la vista. No en balde es un género que alcanza prácticamente todos los sectores de una sociedad, desde el llamado ‘teatro de carpa’ hasta las producciones musicales de alto costo. Aunque en México el teatro no ha tenido el mismo desarrollo que en buena parte de Latinoamérica, sí se han dado diversas propuestas experimentales y dinámicas. Para tratar temas espinosos como pueden serlo las enfermedades (sean físicas o psíquicas), a veces echan mano de géneros más enfocados al entretenimiento que al didactismo. Por ejemplo, el terror, la fantasía y la comedia. Claro que todos ellos en realidad suelen siempre nutrirse del contexto cultural o sociopolítico en que se crean y presentan. El arte no se crea en el vacío.

Con esto en mente, procedo a examinar tres obras de teatro mexicanas que partiendo del Terror (dos de ellas además en tono cómico) examinan el tema de las enfermedades que se pretenden ocultar en sociedad, pero que la misma obra de teatro vuelve imposible de negar.

### 1. “Drácula Gay”, de Tomás Urtusástegui.

VAMPIRO: Si te la chupo, ¿me prometes que no tienes SIDA?

En este monólogo aparecido en 1990, el icónico personaje conocido como el Conde Drácula recibe invitados (el público), a quienes muestra que ha perdido los colmillos por culpa de un dentista. Procede entonces a

contar la historia de su vampirismo, que es más bien el descubrimiento de su homosexualidad. Nos dice, por ejemplo, “El primero fue mi padre; me gustó y creo que a él también”. Es el “chupar” lo que el mundo consi-



dera monstruoso, y que le llevó a la pérdida de sus colmillos, cosa que soluciona de una manera práctica, dedicándose ahora a trabajar con una jeringa para extraer sangre.

El teatro de Urtusástegui utiliza el humor y lo grotesco como herramientas de crítica social. La enfermedad que aquí se expone no es la necesidad de sangre ni la orientación sexual, como podría pensarse en un principio. La enferma es la sociedad homofóbica, la cual ve monstruos en todo de cuanto sus rígidos estándares se aleja. Ante mutilaciones y restricciones (los colmillos) es preciso adoptar estrategias de supervivencia a veces casi delirantes.

### 2. “La dama fantasma”, de Alejandro Licona.

DEMETRIO: Para mí que no es un fantasma sino una pobre mujer que está afectada de sus facultades mentales. Usted no tendrá miedo de hablar con una desquiciada. ¿Verdad, Padre?

En esta comedia (con fondo más bien dramático) aparecida en el año 2001, se nos narra la historia del viajero Demetrio, que viaja a un pueblo sin nombre para arreglar un asunto con su prometida. Pero en el camino se encuentra con Aparicia, una mujer que dice ser fantasma y a la que todo el pueblo parece tenerle pavor.

Pero de hecho Aparicia es una mujer de carne y hueso. Lo que ocurre es que era una mujer solterona a la que el pueblo completo jugó una broma inventándole no uno sino dos

LA DAMA FANTASMA

COMEDIA EN UN ACTO

Alejandro Licona



pretendientes que al final se habrían matado entre sí en un duelo. Aparicia había intentado suicidarse y al despertar aseguró estar muerta. Por culpa y vergüenza, el pueblo entero le sigue el juego.

Y al notar que el recién llegado Demetrio parece gustarle a Aparicia, lo empujan a tener una relación con ella, al grado de aconsejarle a él que deje a su prometida. Aparicia visita la cama de Demetrio en la noche y al parecer en efecto terminan casados.

L i c o n a , guionista especializado en teatro, televisión y cine se inclina hacia la comedia paródica y la crítica social. Esta es una comedia cuya trama es más bien amarga.

No solo por la historia de la propia Aparicia, sino por el hecho de que todos los demás personajes parecen también inhumanos. La novia celosa que jamás cree en su prometido. Los parroquianos que usan a Demetrio como un medio para expiar sus culpas. Cuando se da el supuesto final feliz cabe preguntarse quién está más enfermo: La mujer que no desea estar viva o el pueblo que no deja a nadie vivir.

### 3. “Mamá es loca o está poseída”, de Juan Trigos

MUERTE: Hay mucho sentimiento macho en esta casa. Sudan las paredes esa tendencia peligrosa. Por eso estoy aquí. Me alimento de esas emociones torcidas y llenas de violencia. Sopapos reprimidos, patadas, odio reconcentrado durante años de convivencia armónica sólo en apariencia. Cierro los ojos y en seguida sueño golpes y moretones. Los habrá en este dulce hogar mañana o pasa-

do. Sueño y en seguida se me trepan rabias siniestras al hocico. Tanto coraje produce depresión, me tiro en la cama a no hacer nada, a mirar el techo. El odio que sale de esta casa se respira en la calle, va y viene, oleadas, caminando lo absorbemos fingiendo bienestar.

Aparecida en el año 2001, esta obra de terror narra un doble caso



de uxoricidio. Chole es una mujer dedicada por completo a su marido. Pero esta vida de “esposa ejemplar”, casi esclava, es en realidad su manera de ocultar un miedo que la consume. Y es que la madre de Chole mató a su marido, el padre de Chole, y ella teme que la locura sea contagiosa. Más aún, que su marido la deje por ello.

Al final, urgida por el fantasma de su madre, Chole termina por cumplir el destino al que le temía y mata a su vez a su marido. Ahora es apresada por dos nuevos fantasmas: el de su padre y el de su marido.

Trigos denomina su propia corriente literaria como “Hemoficción”, historias que se llevan en la sangre. Retoma y recrea leyendas autóctonas (como La llorona, o La mulata de Córdoba) para presentar lo cercanos que son lo santo y lo diabólico, la locura y la religión. Cuando los muertos pueblan el presente, no escapamos de la realidad; la sentimos ajena.

# PUNTOS DE ATENCIÓN

(ESCULTURA / ARQUITECTURA)

## Escultura, enfermedad y muerte en el siglo XVIII Baltasar Gavilán y El arquero de la muerte

María Luisa Castillo Doloriert

La muerte es ciertamente un acontecimiento irremediable. Desde los comienzos de la humanidad, el hombre se ha esforzado en darle un significado, una explicación. Y vive intentando alejarse lo más posible de ella. Pero la muerte resulta una inminencia y termina siendo lo único sobre lo cual no existe duda.

Es por esto que el hombre de todas las culturas y de todos los tiempos ha sentido temor por lo desconocido que ella implica, y esta situación de impotencia lo ha rodeado de todo tipo de creencias, rituales y expresiones culturales y artísticas.

Al llegar los españoles a América (1492), el Papa Alejandro VI (1492 – 1503) puso como condición para que les sea legitimado su dominio sobre los nuevos territorios. la evangelización de la población nativa. Esto debido a que se deseaba expandir los dominios de la fe católica a América.

Pero en el siglo XVI se produce un cisma en el catolicismo, con el surgimiento de la Reforma Protestante, que termina dividiendo la fe en

Europa. Dados los acontecimientos, la iglesia católica buscó renovarse y establecer un orden en los distintos aspectos de la vida religiosa.

Por tal motivo convocó el Con-

tístico cuya finalidad era acrecentar la religiosidad entre los creyentes, mediante imágenes de gran carga emocional, realistas, potentes y estremecedoras.



Brueghel El viejo, Pieter. El triunfo de la muerte (1562), Museo del Prado. (National Geographic, España 2012)

cilio de Trento (1545 - 1563), que en sus últimas sesiones abordó el tema del uso de las imágenes para la doctrina. Las disposiciones dadas en este concilio, fueron aplicadas a la escultura y a todas las demás artes, siendo los temas que debían emplearse para la doctrina, la pasión de Cristo, vida de Santos y Mártires, la Virgen María y los *Vanitas*<sup>15</sup>.

De estos acontecimientos nace el Barroco, en el siglo XVI, estilo ar-

Esta época, producto de la sociedad sacralizada en la que se vivió, tuvo una concepción acerca de las enfermedades y la muerte muy ligadas a la religión, considerándolas como castigo divino. Mediante su vinculación con el purgatorio y el infierno, como consecuencia del pecado, se buscó ejercer control y someter a la población.

Este pensamiento sobre la muerte y la enfermedad como castigo

por los pecados cometidos, tiene sus orígenes en la Edad Media, tras la epidemia más devastadora de la historia: *La Peste Negra* (1346-1353) (Imagen 2). Esta enfermedad sumió a Europa en una gran depresión y angustia. Es en este contexto que la muerte se hace visible y aparece representada en grabados y pinturas, como un esqueleto humano que acechaba a sus víctimas.

15 Bodegón o naturaleza muerta, muy desarrollado durante el barroco. Su nombre es tomado de un pasaje del *Eclesiastés* (1,2): *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (Vanidad de vanidades, todo es vanidad) y se usó en el arte, para inducir a la reflexión sobre la fugacidad de la vida y la inutilidad de los placeres terrenales ante la certeza de la muerte.

En el arte colonial, la representación de la muerte se hizo muy popular desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, siendo muy empleada en las pinturas, catafalcos y procesiones.

Asimismo, la muerte estuvo muy presente en la vida cotidiana, pues era una época de escasos avances tecnológicos y médicos, motivo por el cual, una persona podía morir por males tan simples como una indigestión o una gripe; esto básicamente, porque aún no se contaba con un estudio a profundidad de la anatomía humana. De ahí que los médicos emitieran diagnósticos tan deficientes.

Del estudio de la anatomía, se sabe que la primera cátedra en el Perú se dictó en el año de 1723, con algunas prácticas esporádicas en el Hospital Real de San Andrés. Pero fue oficialmente confirmada por el rey Fernando VI, en el año de 1752.

Estas clases de anatomía no solo fueron provechosas para la evolución de la práctica médica, sino también para los artistas, quienes recogieron estas enseñanzas para plasmarlas en sus obras, Tal como menciona el Dr. Juan Lastres, en su libro *Historia de la medicina peruana* (1951):

En el siglo XVIII vivió en Lima un eximio artista, Baltazar Gavilán que ejecutó varias obras que todavía se guardan como reliquias en las Iglesias limeñas. Entre otras merecen mencionarse por lo bien imitado de las formas anatómicas, un esqueleto tallado en madera y un cráneo, que ha sido objeto de estudio científico por el profesor Fortunato Quesada. (Lastres 1951:194)

Así pues, el Dr. Lastres menciona a Baltasar Gavilán, famoso personaje de Ricardo Palma (1833 – 1919), protagonista de una de *Las Tradiciones Peruanas*, ([1872] 2014), titulada *La trenza de sus cabellos*. Escultor indicado como autor de la célebre escultura *El arquero de la muerte*. (Imagen 1), rodeado de un halo de misterio, pues no existen datos biográficos.



Gavilán, Baltasar. El arquero de la muerte (S. XVIII) [talla en madera policromada] (Convento de San Agustín - Lima) (Lévano 2017:38)

En esta tradición, Palma nos cuenta de un Baltasar Gavilán prendado de Mariquita Martínez, quien no correspondía a sus afectos. Motivo por el cual el mencionado caballero decidió, en un arrebato, cortar una de sus trenzas. Es así que, ante el escándalo, decide recluírse en el convento de San Francisco, donde su padrino era el padre guardián, y en estos cuatro años de encierro forzado (1734 – 1738) descubre sus habilidades como escultor y gracias a su trabajo se hizo muy popular.

Pero también nos narra su trágico final, el mismo día que concluyó su obra más famosa: *El Arquero de la muerte*. Cuenta Palma que Gavilán, que se había dado a la bebida, quedándose dormido producto del consumo de licor y al despertar desconoció su obra y la confundió con la propia muerte, muriendo presa del terrible susto.

Esta leyenda fue tal, que motivó su estudio, por parte del célebre médico peruano, Hermilio Valdizán Medrano (1885 – 1929) (Imagen 3), pionero en la psiquiatría peruana e investigador. Este reconocido médico, abocado al estudio histórico de las enfermedades mentales en el Perú, tocó el desafortunado episodio

en su libro *Los Locos de la colonia* ([1919] 1988)

Es posible que el desventurado Gavilán continuara en la agitación en que le puso la visión de la muerte amenazadora; es posible que las palabras de los vecinos, sus discursos y lamentaciones, contribuyeran a aumentar la dicha agitación, lejos de dominarla; es posible que nadie pensara en sustraer a Gavilán a la acción excitante del medio en el cual había tenido la ilusión. Y es posible que, por todos estos motivos, aquella agitación prolongada terminara en una hemorragia cerebral que no debe sorprendernos a quienes sepamos del abuso de bebidas alcohólicas que hacía el escultor. (Valdizán 1988:124)

Valdizán hace un análisis de los hechos narrados por Ricardo Palma en sus *Tradiciones*. Y atribuye la muerte del escultor a sus hábitos desordenados y a su afición por la bebida, que hicieron a Baltasar Gavilán presa de alucinaciones. Al parecer, éstas le produjeron tal excitación nerviosa, que muy posiblemente mu-



Retrato de Hermilio Valdizán Medrano. [fotografía](Huarcaya-Victoria. 2018: 75)

riera por una hemorragia cerebral o por una intoxicación alcohólica.

Este fue el contexto en el cual surge *El arquero de la muerte*. Escultura tallada en madera (cedro) policromada de 1.95m de altura, que data del siglo XVIII y que posee las características del barroco hispano,

por lo realista, impactante y tétrico de la imagen.

La escultura presenta una base de carbonato de calcio y una capa pictural en colores sienas natural y negro de marfil, muestra un esqueleto de pie, con la piel muy pegada a los huesos, y un sudario en color negro verdoso, con un pie adelantado, sobre el que se apoya el peso del cuerpo. El brazo derecho flexionado, hasta la altura del pecho, sostiene una flecha, y el brazo izquierdo estirado, tensa el arco, en actitud de disparar.

El realismo y las sensaciones que genera esta escultura es tal, que motivó a Abraham Valdelomar (1888 – 1919) en su obra *La ciudad de los tísicos* ([1911] 2001), a hacer una descripción de ella:

Mezcla de espíritu humano y de demonio. Poderoso es el espíritu que domina la envoltura miserable de sus carnes reseca. Tiene el cinismo en la risa y en los ojos una pavorosa amargura, sonríe con amor y amenaza de muerte, insinuada y horrible, muerta y viva, realidad y símbolo. Tal es la muerte triunfal. Su boca muestra un camino, sus ojos señalan una hora, su flecha hace abrir una herida. (Valdelomar 2001:17)

Según relata Palma en sus tradiciones, cuando *El Arquero* de la muerte cerraba la procesión del jueves santo, causaba tal impacto entre los fieles que eran muchas las damas que caían desmayadas.

Los padres agustinianos sacaban, hasta poco después de 1824, la célebre procesión de Jueves Santo, que concluía, pasada la medianoche, con no poco barullo, alharaca de viejas y escapatoria de muchachas. Más de veinte eran las andas que componían la procesión, y en la primera de ellas iba una perfecta imagen de la Muerte con su guadaña y demás menesteres, obra soberbia del artista Baltasar Gavilán. (Palma 2014: 175)

Así pues, vemos como esta representación de la muerte -que actualmente se encuentra en la sacristía del convento de San Agustín (Lima)- fue causante de asombro, desmayos y muerte. Motivando el interés de médicos, no solo por el

excelente manejo de la anatomía del autor, sino también por investigar las causas que rodearon su muerte, pues se cree que Baltasar Gavilán murió loco, y que producto del abuso de bebidas alcohólicas pudo sufrir una crisis nerviosa que devino en una hemorragia cerebral.

### Bibliografía:

- BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ  
1991 *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú
- BENETICTOW, Ole J. 2011 *La Peste negra, 1346-1353 La historia completa*. Madrid: Ediciones Akal.
- HUARCAYA, Jeff. 2018 *La figura de Hermilio Valdizán Medrano en la medicina peruana*. En: *Anales de la Facultad de Medicina*, 79(1), 75-82. <https://dx.doi.org/10.15381/anales.v79i1.14597>
- LASTRES, Juan 1951 *Historia de la medicina peruana*. Lima: Imprenta Santa María.
- LÉVANO, Diego 2017 *Procesión y fiesta. La semana santa en Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- NATIONAL GEOGRAPHIC 2019 *La peste negra, la epidemia más mortífera* Fecha de consulta: 18 de enero de 2019 En: [www.national-geographic.com.es](http://www.national-geographic.com.es)
- PALMA, Ricardo 2014 *Tradiciones Peruanas*. Lima: Editorial Alfguara.
- VALDELOMAR, Abraham 2001 *La ciudad de los tísicos*. Lima: Promoción Editorial Inca s.a.
- VALDIZÁN, Hermilio 1988 *Locos de la colonia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

# NOTAS EXTRAVIADAS

(RECENSIONES)

## Dallas Buyers Club: crónicas de sidario

Jack Martínez Arias

El libro que marcó la internacionalización y consagró al escritor chileno Pedro Lemebel (1955 - 2015) como uno de los escritores latinoamericanos más importantes de su generación fue *Loco afán: crónicas de sidario* (Anagrama, 2000). La mejor de las películas nominadas a los premios Oscar 2014 fue *Dallas Buyers Club*, dirigida por el cineasta canadiense Jean-Marc Vallée. Junto aquí libro y película porque ambos recrean dramas humanos en torno al sufrimiento de las víctimas sorprendidas por esa novedad que era el SIDA durante los primeros años de la década de los ochenta. Ambas producciones coinciden en el periodo de tiempo representado, aunque difieren en los espacios: Dallas sitúa las acciones al norte de América (Estados Unidos); *Loco afán*, al sur del continente (Chile).

*Loco afán*, con un enfático discurso antiimperialista, se refiere al SIDA “como una nueva forma de colonización”. Las primeras “locas” (como son llamados los personajes homosexuales en el texto) que adquirieron el mal en Chile, lo hicieron—según se narra—en algún viaje a Miami o se contagiaron a causa de algún encuentro sexual con un turista americano. Para Lemebel, es claro que esa nueva forma de “colonización” que llega desde el norte ejerce su poder sobre el cuerpo, lo domina, lo posee, lo transforma y, finalmente, lo destruye. Entonces las cosas parecen claras y transparentes con respecto a la identificación del colonizador (Norteamérica). Lo que no es claro es la identificación de los objetivos de esa hipotética colonización. ¿Qué beneficios podría obtener ese colonizador a partir de la eliminación absoluta de sus colonizados (que en este caso

serían las víctimas chilenas de SIDA)? En la película, por otro lado, nos encontramos con una figura inversa y acaso más convincente: los beneficios que busca el colonizador en los cuerpos explotados son claros; mientras que lo que permanece confuso es la identificación del colonizador. Veamos.

En Norteamérica el protagonista de Dallas sufre los estragos de la enfermedad. Su cuerpo también está cambiando dramáticamente, se está destruyendo. Pero a diferencia de los personajes de *Loco afán*, el protagonista de la película se resiste a la muerte. Va al hospital y le dicen que tiene treinta días de vida. Abandona el hospital y vive siete años más. Tal como lo señala Lenin Pantoja en una reseña sobre Dallas, el drama del enfermo consiste en enfrentarse a un sistema estatal de salud que está subordinado por las industrias farmacológicas privadas y no permite que el paciente infectado adquiera productos fuera del que se ofrece a través de las recetas médicas del hospital. Esta situación adquiere relevancia cuando el protagonista descubre que los costosos fármacos que recetan los doctores no sólo son inútiles, sino que en muchos casos aceleran la muerte del paciente.

Otra vez, lo que me interesa señalar aquí es que mientras la colonización de los cuerpos, para el caso de *Loco afán*, tiene un “culpable” identificado geográficamente y políticamente: Estados Unidos; para el caso de Dallas, las coordenadas espaciales e ideológicas del “culpable” parecen volverse difusas. ¿De qué manera sucede esto?: la colonización de esos cuerpos en la película se refuerza a través de fármacos que, además de ser altamente costosos para los infectados, buscan experimentar



con el cuerpo enfermo de éstos. Y aun cuando existen estudios que determinan la ineficacia de la droga que se está usando, la industria que vende el fármaco se encarga de borrar toda evidencia que la perjudique. Esta industria manipula datos, manipula científicos y así convence al estado de ser la única autorizada de decretar qué productos deben formar parte del mercado y qué productos no. El colonizador para el caso de los cuerpos enfermos de Dallas, entonces, no está ni geográficamente ni políticamente delimitado como en el caso reduccionista y ya obsoleto que propone *Loco afán* a inicios del 2000. En la película, la figura del colonizador es mucho más sugerente: puede estar en cualquier región geográfica, no tiene fronteras, actúa desde cualquier espacio, y se erige aún por encima de los aparatos nacionales.

Finalmente, a partir de la lectura que aquí se establece, se podría desprender una pregunta necesaria que trasciende los objetivos de este texto: ¿Se puede pensar en *Loco afán* como en una muestra de la literatura política latinoamericana de exportación que se escribe en constante desfase temporal con respecto a su realidad: un desfase en el que se sigue pensando en reduccionistas, simplistas e inútiles dicotomías norte/ sur, capitalismo/ socialismo, tradición/ modernidad?

# TRANSICIONES MÚLTIPLES

(POESÍA / CUENTO)

## Poemas

*Virginia Benavides*

Un lenguaje de señas tras las ventanas de los pacientes terminales contribuye al anhelo de aves mensajeras por librarse de módicas coordinadas y planear en la vena. Los cardioversores, desfibrilando toda esa maraña de cuerdas de titiritero maniobradas desde las centrales de riesgo. Y tú, espías el cielo en la mirada mística del anciano entubado, en la conmoción de la mujer que tiembla después del filo, en las estratagemas del moroso por irse a la volada. Una cama como una isla donde se ahondan las preguntas por cómo va tu historia, por cómo el respiro es ser héroe de guerra o un pez autista y toca reinventar la vía en la que gotea intramar. Las respuestas navegan por la sonda del respiro. Las alarmas se activan cuando te marchas pero nadie oye, ni tú que no sabes de resonancia por tu sónico exceso donde todo vibraba en meditación y ensordeciste cada tarde en que se anidaban los colores como un radio a luces en tu pecho. Cuánto sentido para no sentir, cuantos ojos que se cierran dentro, cuánto acalle y sin embargo el filtro de luz tras la puerta de emergencia es la revelación de otro paraje, otra senda de la isla, el mar que nos nada.

(de *Hospital del Niño*. Inédito)

## Pabellón B Este

Las lesiones del lenguaje, la lengua que tritura silencios, los destilamientos del asombro en barcos anclados. La pena que despena. Incidir y exceder las palabras supurando lo indecible, las estancias de la cicatriz, la costura que se deshilacha como la vida. ¿Qué vida? La que escuece, la que cavas, la que navega estando quieta, la que aboradas a todo babor, la que no sabes de qué se trata, la incurable, la de pájaros restauradores de los cielos que tocaste, la imperdible, la que es comarca arrasada por bandos contrarios en tu mente, y la que se erige isla sitiada por los anhelos como peces transparentes y escurridizos, la entubada, la de cuidados intensivos, la que se interna para nunca más salir sino es volando, fugando o reinventándose. La de adentro, La vida ida. Y así, se cuaja el silencio en ejercicios de lenguaraz, así se retira la venda para no ver y por fin mirar lo que navega. Así ibas rumiando el rumbo mientras atravesabas el pasillo en una camilla como una barcaza de entre guerras. Los peces como pacientes en los umbrales de los cuartos te saludan e invitan a desembarcar. No quieres. Así debería navegar sin puerto te dices, mientras el enfermero no sabe si vas a Endocrinología o a Siquiatría y relee la orden médica. Sonríes. Todo es comprensión de lectura pero somos pésimos actores que llegamos en un río paralelo a otra isla, a otro puerto que se deconstruye apenas lo tocamos con el anhelo de quedarnos. Fluimos como el antibiótico dorado por nuestra carne adorada por algún gusano pasajero, no deseamos permanecer más que lo que desaparece en el suelo soleado el escupitajo, la maroma médica como un aplazamiento, un zurcido invisible para lo incurable este decir que se escurre por el sumidero de lo eterno, poesía, caudal, remedio vencido, manos de mamá palpando la fiebre, párpados que se cierran como un poema dormido.

(de *Hospital del Niño*. Inédito)

Estertores que nunca veremos salvo a través del batiscafo, la escritura en tramado de agonía, la iluminación de estar al borde. La tocada poesía. Todo será como haber perdido las maneras de decir tú o estar en el mundo. Una disidencia o toque de queda. Salvaje rumor alumbra las cámaras mortuorias (es la espera de cobijarte, niño). Risas como de hiena escondidas tras las ventanas, ruido de utensilios médicos en música tribal, voces detenidas en la angustia del pariente que inquiere por qué por qué por qué en catatonias de autista o el mismo disco rayado de la desolación que es tu verso cacofónico, tu insonoridas, tu pierde. El que pestañea pierde es el grito de guerra entre todas las bacterias que llegaron a la fiesta. Nadie se perderá su primer baile ni su primer drama. Nadie se perderá como cuando niño en los juegos y nadie te buscaba. Nadie se perderá porque ya se perdió hasta la sien. Estamos hechos. El viejo dj nos anuncia una conmoción, el temido código rojo que hace pogear a los doctores en translucidas salas de operaciones. Estados de emergencia, poesía. Trauma shok, pabellones sumergidos, poema perdido

(de *Hospital del Niño*. Inédito)

Mi estrategia vital para arreglar los huecos del techo era colocar un pensamiento amoroso en cada uno y esconderlo para que nadie lo encuentre. Albañil de emociones, quería borrar toda cicatriz o fisura para protegerme del derrumbe de despertar en una respiración agitada por las apariciones que convocaba una memoria adolorida. Así, tarrajeo cada tanto este cielo raso y así amo mis grietas, las oculto y cada noche las rescato y acaricio como perritos hambrientos. Mi artesa se nutre de sus miradas y caricias tras mi casita de vidrio. Soy un hámster en la rueda de la vida.

(De *Ejercicios contra el Alzheimer*. Inédito)

# Dehiscencia

*Reynaldo Jiménez*

¿Duele porque cicatriza o porque duele, cicatriza? Angostura del roce entre angustia FC y delicia. La autoconciencia, mala actriz, sobreactúa el subibaja. Ahora sí. Ahora no. Quizá me salve esta vez. Quizá nunca más.

Enamorado de los estratos, atravieso la confianza de una vena que surte la mar de sacrificios con un toque de contradicción. La varita será mágica mientras subsista el acto aliviado hasta del soporte y del portador.

Apollinaire, “razón ardiente”, la alegría con que partió a la guerra y regresó con el cráneo trepanado. Y es curioso el sonreír que fechan, casi un descuento de horas, foto del continuo separada, en alguno que otro momento de sus últimos.

Aunque aquella vanguardia se haya diluido en la contradicción oceánica, ergo mucho más ampliamente, más trituradamente, incluso, infunde un símil sofoco, aglutina a los devotos del entorno en esa llaga votiva, pues revuelve mientras confisca nuestros nuevos actos.

Adonde el arte fracasa, se renueva el surtidor en llamas de una fe de equívocos, la de siempre pero con rostros del recambio, acaso en demudada sintonía con una oscilatoria de signo: una vanguardia, el campo minado.

Usurpan los estratos circunflejos por acentos sobre un tapiz de lámina indecisa, adonde se conduce tranquilísimo el pavor, en el contrario sentido al de surcar, como en el versus el buey bien solo mal se lame.

Se precisan confluencias de calidades indecibles para un gramo de atisbo. Las aliadas palabras se comportan según mandan. No se alisan por decir. Al revés. Los ardores en flor de razón andarán hablando por sí mismos. Por sí solos. De por sí.

Se escurren las evidencias y es tan cálido el contacto con las cosas que se produce un corrimiento singular, asintomático de tal, en que la risa de hiena hasta hace un segundo suplantaba la involuntaria, inviable condición, hacia la pánica cosquilla caósica.

Le salen infrabrazos a mis antebrazos en llagas, para dar todo un salto lacrimal, y bucear en lo más hondo de ese párpado que observa, con sangre de acería, nervios a plomo, la balacera interna del archisujeto de su acervo. En su alerta de arterias, los brazos así de abiertos inventarían.

Con un salterio de la mente bien podría uno achicar el bajofondo que pulsea por detrás de ese sinuoso reflejo de infrarrojos y ultravioletas que, apenas sensación, espesan diluciones que la carne propaga. Y así se les va.

Se sublevan los efectos de las causas: tan cierto como que el péndulo no fijará la furia sagital de los tormentos. Y sin embargo, por eso remismo, lo que arde no tiene más razón, puesto que arde. La belleza del llagar sabe su lugar en llamas.

Es cercanía con el dios de la muerte que abscóndito guarece por detrás del rictus actoral del dioscecillo de la guerra, muy menor, en escala siempre y secuestrado en su supervivencia o buena fe por las furias sin concilio ni concejo, por consejo de ese fuego esquelétrico entre corales del ardor.

Cuánto se retuercen los incendios en torno a esa lastimadura que se abriera, brecha en la urdimbre de la jungla simultánea de la carne así reavivada en lo quemante, a través del sensitivo multimembre, dispersan semillas de brasa. Más raro aun intentar comprender en un solo acto el extenso bostezo de esa ira inhumana del diosno regular y que regula.

Si en cambio aquel planeta paralelo, y porque, retobado, este lado se retoma, subleva sus estratos rítmicos alineándolos en una posición por única vez sola en despliegue, junto a la maravilla inconclusa que nos concede al instante, quizá este conjuro sin fin desapareciera.

¿Cómo el acto de magia cuando no ilusiona una retina o a filminas ebrias de sí, del domesticado afán de asignar verdades concluyentes ahí donde apenas cabe, mientras desborda a su supuesto, la mutación ensimismada de-en la llaga, que siendo ardor en estado puro es un oído sólito de labios que peligran al contacto de todos los contactos, en desdoblamiento infinito hacia la carne?

Infinito, puesto que dura. Infinito un roce, adquiere la agudeza de una picazón irremediable, la cual lleva a la infección del movimiento, a la par que satura, sin razón de ser y sin ulterior razón que se pudiera en cualquier sentido retener, emanación de un ámbar a todas luces venenoso.

La cristalización rodea entonces al estupefacto recipiente de su doméstico tormento. El tipo se acomoda a la circunstancia pero pifia en la relación que lo sacaría del ensismamiento. El cual prefiere, sin saberlo o sin pensar acaso en ello. Párpado, larva.

Cuántas otras veces he intentado decir, sin oírle retorno, que el sobrecontacto con los vivientes sostiene su razón abisal. Se envuelve uno en capullo silenciador hasta que algo, en alguna parte, cede al abismo nutriente de ese vértigo. Porque hay un abismo que la fobia interpreta a su manera y quién lo podría, en efecto, desmentir.

Se cocina la sensación en un rapto de sabinas, en un goce de distancias mezcladas, apenas se pasa de este cuarto al otro, de la sombra fulminante al resplandor fulmíneo, de la mirada del ser amado al espacio vasto de un microgramo de cualquier cosa, en cualquiera.

Basta con interrogar a los objetos para que devuelvan esa mudanza incontestable a su vez que se disipa, apenas, cuando algún gesto retuerce y rebusca, porque sí, sin premeditación posible, justo por eso, las verificaciones del contagio: la construcción cuando cristaliza al diagrama, maquina secuestrar al habitante masadentro.

Ahí donde la herida se verifica, salta la llaga y es un rapto, la captura de un acto engeguado, dado que el sujeto deviene protagónico, indistinto de la sierpe irregular que cicatriza. Tatuaje del destino, desde el cual en mala lengua se dice, se dicta, se dictamina “está marcado”.

Viene con el juego de los dobles y triples sucedáneos, mientras la justicia antilírida se redime en su edificio inteligente, con balanzas retóricas de preparada martingala, adonde el mago crepuscular se disfraza de soldado y en esa melancolía envolvente retorna del frente con la cabeza vendada, como si de un vendaje de luces se tratase. Sonríe ante la cámara cuando ya no está.

Alguna magia dolorosa, rito que no termina de empezar. La forma del prodigio destructiva de sus eventuales continentes. La magia arrasa por bellezas inconstantes como la parca rediviva a cada cambio de moneda en el mercado, entre los frutos más tiernos de la tierra y la inmanencia tirando a alegre del gusaneo.

Si el tremendismo se ajusta a lo sísmico del ánimo aterrado, es porque se hacinan con los miedos las preguntas sin término hechas de apuro, contrahechas de puras terminaciones nerviosas, especiadas por esa comezón, que qué rápido deviene ardencia.

La leña del sigilo no puede sin embargo con la carga desprevenida del abismo. La rosa ígnea no es un lugar común sino la parte carnal del archisímbolo, sin pretender con esto determinar un fijo o un sufijo o un prefijo sujeto mágico. Lo quemante disuelve la posibilidad del órgano metafórico en sustancias que se desplazan y el sujeto hace fiuuuu.

La lava viene con la larva, la constituye, hierve la herida inatrapable, apenas la intercepta ante el rayo premonitorio, los peores augurios sobrevolando las cabezas insignes de los zombis, la altitud sin altura en la natura que falta, hecha de faltas, sin una cita a la cual faltar, ramitas de pira en panoramas de aromas alertas.

La dolencia asunto de piel, tejido que busca reunirse ahí donde los cuerpos extraños ocuparon. Las bacterias de Atila en la corrupta singular de los espejos que se disuelven al fin, ahora todos juntos, justo por carecer, ahora, de fin, pero que el susto finito retiene todavía en su cápsula o capullo de signo singular.

Acaso la confianza en tal desaparición en lo unánime resuelva lo inaudito de esta crisis de milagros que nos borra el sitio en que decíamos, hace un momento, estar. Decíamos, retórica inveterada del equívoco, fiesta de fantasmas invitados al baile de disfraces.

Adelante, proponen las salidas, y la duración simula un simulacro de perros disputándose el residuo. La inocente mutación en una llaga en carne viva a lo largo de un escalofrío de minucia supurando.

Pero ¿la flama del momento que se estira sin estructuras que situaran esta o aquella constelación de los momentos inventariables se consume en ese derretimiento de lo encendido y prendido?

Acaso no haya contesta posible a esa impasibilidad casi de ausencia en que la hoguera florece, contra cualquier silencio que provenga de los ojos, o del tacto, o las vetas sinuosas del olfativo don, tan cerca ya de la bestia original.

Fuera del molde, se desatan los espejos de sus ocultaciones, fases ahumadas, vestigios al canto de una llama impenetrable, extramuros del fuero liminar adonde calzan del residuo las alianzas intermateria que danzan llanamente al oligologofilo del alambre de la lumbre.

Aquello que lento cicatriza, con retrocesos facciosos de infección desviada, como en un endicamiento de las prédicas subcutáneas en un proceso medio mafioso de espesores por parte de las más arraigadas e indecentes evidencias. Aquello que junta sin sumar los labios de la llaga, tan allegada cuan recién venida, ya sin allegarse hasta el reborde se hacina entre los tajos.

Se corta un miembro, sale otro. Salen insectívoros feraces a deglutir la música primate con este brillo de secuestro en pleno día. Ante los atónitos dispersos por la fuga de esa música iniciática que gira en los espacios sin distancia.

Entre un hiato y el subsiguiente se consigna esa víbora abisal que roe las entrañas del suceso. La llevo en un costado que siempre es el otro costal, el que no llegas a ver, el que se pierde en la soror música de los sorpresos.

Pero consume los sitios la propagación austera del incendio, esa implacable quietud del inestable movimiento. Se podría uno preguntar si el fuego no constituya de por sí una especie de vientre o ventrículo que danza sin intervención de otros órganos.

Órgano el fuego, pero ¿de cuál de tus cuerpos, mi alma? ¿De quién de tus sujetos, de tus ecos de electrolocutado? Órgano impasible del ardor, cuya fijeza clava esa garra alfilerada y tijeretante en los ínfimos escondrijos de la evidente piel. Alma mía.

El cutis espejismo de la hoguera, sutil como una muerte entrelazada a otro destino, uno de fuera, un extranjero en pleno juego de confianzas, entre la marca de aborígenes consuelos y la mordida atroz de la esperanza impávida en su rito de ceniciento cieno.

Después de la catástrofe, subsigue el desasimiento de los vínculos, la entrada en territorios siniestrados como en un campo deportivo en que los actos consumaran a cada rato una implosión, que nadie, por otra parte, consigna, siquiera ve.

La veladura pánica siempre aconseja sordamente. Las cosas ganan su sfumato hasta rabiarse de risa, sacadas de casillas y encendidas novias de ventisca. Si los ruidos se aglomeran por ejemplo por debajo de los muebles, es que vuelven de aquel sueño atravesado en otro cuerpo.

Quizá esta vez no me toque todavía la pluma hechizante del desprendimiento. Quizá esta vez no me roce. La luz premonitoria seduce con sus moarés de luminancias insólitas, algas entrópicas que remuneran con un golpe de pestañas. Y ya. Y así.

Y casi. Y conste que la punción de la que hablo no es pasionaria, aunque también sea, sino una consecuencia agridulce de movicimientos incomprensibles a la salazón del mediodía.

En campo miniado de la herida, en la lastimadura plenificada por la proliquemante que rige las coordenadas con agudeza inevitable, en la fuga de relámpagos que dimana de la llaga, en los labios de lava, en el cuerpo puerco de magma.

En el corrimiento de los deslices de una microsensación que nada explícita, como si no aconteciera más que en el desvío no menos invitante del rumor, llega al Oído desde los órganos en asamblea plenaria, adonde una célula cualquiera se lleva el aplauso de los fosfenos que son las caras alargadas de las llamas.

Apenas entrar al recinto sin muros y los mirares se consumen en la fatiga inacabable de los actos en tanto a lo bonzo en medio del tráfico. Lo que se trafica allí es inconfesable. Toda suerte de terrores gana la calle y salido de amasijo adiverzas me adentro.

Acaso un casi último centelleo, antes de la dispersa lumbre de los giros, asonando su deriva de fiebres. Alza en vilo al inmerso en su larvaria disolvencia, cascada rabia sin primordio, precipita hasta el hambre estar estrella.

*marzo 2018*

# Las voces múltiples

*Rubén Quiroz Ávila*

La voz aparece de pronto. Primero una, luego otra y se tornan infinitos. Varían su coloratura, su musicalidad, su tono, su profundidad. Algunas veces dan consejos, sugerencias, plantean dudas, pero la mayoría de veces dan órdenes. La voz se torna imperativa, militar, unidireccional. A veces la voz baja de los cielos, de las nubes, del más allá, de la cara oculta de la luna. Otras, la voz sale de la tierra, de la huaca, de los cerros, de la calle polvorienta, de un árbol que repentina y cruelmente comienza a conversar sobre su vida descarriada. Incluso las ramitas tienen su vocecita, un murmullo gentil que se impregna en el tímpano y no se quiere ir, se queda en el yunque, en el caracol, en los bordes de la oreja. La voz habita todo, lo envuelve sin piedad, aparece en el arroz, en la sopa maternal, en el pan matinal, en la valeriana que inútil intenta calmar el bullicio.

De ese modo los ángeles ordenan perseguir al vecino gordo, los aleteos indican el sendero para escribir la palabra de Dios, el rumor nocturno provee de escondite para saltar calato en medio de la avenida. Mamá, dame mi Clozapina con mi té filtrante; vieja, dame mi Risperidona que necesito correr adentro de mí, hacia mi cerebro, hacia mi corazón. ¿Mi corazón está dentro o fuera? ¿Tengo corazón, aorta, latido? Viejita linda, no me hables así, no me mires, no llores, no estés triste viejita de mi vida. Ya todo pasará. ¿La dopamina? No jodas. ¿Pancito con mantequilla? Fuera cachorro, pata pa ti. ¿Aristóteles? No sé qué hacer con esta música. Héctor Lavoe es la voz. Lavoe e la vo. Salsita en el Callao. ¿Fue la caída del segundo piso y me salvó no caer de cabeza sobre la vereda sino sobre el montículo de arena? Tal vez comenzó con la gravedad sobre mi gordo cuerpo, budista ;) Me gusta la fruta, mirarla, lamerla, saborearla, así pasa por mi hocico de mamífero el mango, la tuna, el plátano tropical, el riquísimo melocotón, la palta jejeje (¿la palta no es fruta?) Como que no, pruébalo. Si yo digo que es fruta, es fruta. Así es que tranquilo, varoncito, tranquilo. Respira. Las voces aparecieron luego de los veinte años, como un tajo en mi alma, fueron dulces al comienzo, gentiles, amorosos, unos cachorritos lindos y lamedores. Luego, fueron creciendo, engordando, voces con pelos y uñas, voces sin bañar, adultas y confusas. Voces apestosas, lárguense. ¿Sopita? El inicio fue después de los 20, sí. Casi no recuerdo que sucedió antes. Algo vago aparece, juego de palito chino, fulbito en la cancha, la chapada, las escondidas, tardes de caminata, incluso no hice la tarea. ¿Aprobé Lenguaje, Química, Física? No hay gallo más gallo que el gallo del dos de mayo. Chucuito. Te escupo el pan con huevo jajaja. Ya verás a la salida ctm. Papá, ¿me llevas a Arequipa? Mi último trabajo fue en un supermercado. Puse las ropas minuciosamente, te lo juro, el pantalón en v, las camisas con su gancho, la chompita con su gancho negro y grueso, los polos en V, el pantalón con su gancho negro y grueso, la chompita con su gancho y en v. Lo hice todo, todo. No entiendo porque no me renovaron el contrato de limpiador de pisos. Lo hice todo bien. Siempre hago las cosas bien. Cuando voy a comer es realmente un placer. Extiendo mi hambre por toda la cocina previamente. Mi mirada es gastronómica, casi miro como Gastón. Pero en realidad yo soy la comida, me como a mí mismo, mis tejidos, mis huesos, mis intestinos, todo todito. Soy comestible.

Tuve un amor ¿Tuve un amor? Nada. Wadas. No hay amor, solo silencio largo entre voz y voz. Ni modo. Nunca tuve un amor, una sonrisa solar, un gesto de afecto y deseo. Nunca escribí una carta de amor, nunca me dejaron por otro, siquiera. Mi corazón ya estuvo roto desde mi aventón del segundo piso, mi corazón siempre fue un botón más de mi camisa de fuerza. Se hace tarde, intentaré dormir de nuevo, como cada noche, como cada minuto, como un infinito segundero que no se detiene siquiera para beber agua. Apaga el sol y apártate, no me dejas dormir.

# Non compos mentis

*Paul Forsyth Tessey*

Todo ocurre por contagio. Un sonoro virus expande sus alas & trasunta rayos por un arbóreo camino de nervios donde quiébrase tráncase & trónchase el viejo ser en su espasmo de vacío & por fin aparece lo que a la sombra se hubo oculto: una palabra que llega torva del ruidoso silencio & ensucia la quietud donde ambarina yacía latente esperando la carnación. No hay antiséptico para el mal de su belleza ni bálsamo que la contenga. Brillan los cornuzuelos: dan trancos & echan raíces. Toda blancura es forja para la sucesión de esporas. Intuida por la entraña: la pide agónica la boca. *Non compos mentis*. Labios fríos de inmenso calor confunden los canales donde hace manifiesto el rayo de espinas que los riega con el veneno que es mitad verdad & mitad aullido. Esta es la victoria del microbio si de agrio haber los pólipos crecen ateridos mas aterrados de signos: ahí donde una palabra surge la tempestad que la precede se alza como cuna. Su parto es rumor & grieta. Su llanto ilusión & chanza. Ocurre para romper la calma. Donde nada había hoy silba el huracán de su existencia. Toda paz es máscara donde concluye una lluvia de susurros que la vuelca hacia afuera: porque en toda palabra hay tórrido quiebre & es azada para batir la tierra & abrir los hondos surcos para llorar a gritos lo que no ha dejado aún el alma & se anuncia de saberes sin pistas. Es confusa la vida porque es confusa la muerte. *Animus autem voces ab chaos*. Todo grita en el silencio. Todo rájase de afonía aunque posee una voz: más que templo son frías trincheras las orejas. ¿A cuál entre las ráfagas violentas hemos de seguir? Más que orden la palabra es disfraz del caos: tras la fija quietud de sus vocales la crisis no tarda en revelar sus costuras: el acento provee las alas que sobre un abismo darán plumas al aire. Esto es lucha & tensión: andar feble la cuerda: cubiertas las pupilas pero con todo hacia adelante: siguiendo el rastro de los nervios chamuscados: las huellas de un delirio de murmullos: el contagio de una voz a la que siguen otras & otra & otra & no tiene fin ni fondo. No tiene verja este vergel: el poema nunca se acaba porque está saturado de presente: sempiterna es su presencia: su impureza. Se abren los ojos al sonido: hace oreja la pupila & mútrizas e imánidos vertébranse sin cómo & todo es devoramiento & devoción entonces: el jardín del caos & la Bestia hace hecho umbral para el mundo. *Delirium mea nervis*. Eso mismo es adelante: porque no hay atrás & no puede dejarse rastro aun si persigase el rastro de aquello que ha llamado silbando griteríos que sólo uno sin saberlo entiende: escribir es romper: es agrietar toda la superficie del sosiego sospechoso & admitir que hace nacido uno: que hace parido uno a la visión de una endémica necesidad: el hambre infinito: el poema es vasija de ambrosías: lo humano se rompe en su presencia pero es su esencia. Siéntese llama el rumor: el haber sibilino & escaso que por timbres & meneos & saltos & medidas va dejando el polvo que trizarán las rodillas a la hora del canto. *Coelum manibus devorandum*. Pronto se enarca la aurora: en el lenguaje se confunden los caminos: en la sangre los sueños: los nervios los recorre el flujo del desasimiento: se mira el espejo del poema para hallar por fin un rostro: cualquiera: el que sea: comienza uno por devorar sus orejas: los pies: las manos: siguen los intestinos: las tibias carnes: los húmeros: déjase para el final los ojos & aquí que pronto se apaga todo pero sigue uno ante el espejo: donde hay finalmente un rostro: cualquiera: el que sea: un hato de energía explosiva restallando: una & otra vez: una & otra vez sobre el muro de no entender que no se entiende la enfermedad que gobierna la necesidad de palabras. Algo que sólo ocurre por contagio. *Conspectu oculorum oculi*. Las secreciones viscosas & las oblicuas modulaciones: el desarreglo de lo que es para que todo sea: la espada que no acaba de entrar porque no acaba de salir & solo atraviesa la carne: lo que parece no es & lo que es no parece: toda la niebla: toda la lluvia: todo el agua del mundo brotando por la cal de los huesos: alimentar de bilis las flores para que canten la frialdad de unos labios desasosegados donde serán empuñados para echar raíces: para tocar el cielo: árboles de oro negro que llegan descascarados cuando por primera vez hicieron gala en los lóbulos. *Voces enim sunt voces sunt voces*. Pues este es el reino del delirio: el trono de nervios donde el trueno se confunde con el resplandor. Todo se cruza por contagio: los virus se llaman unos a otros & en seguidilla marcial se alargan sobre este bosque de papel: esta leche de papel: este cielo de papel: dejando el punto inmarcesible de la noche con la semilla de la aurora pues ellos son el hijo: el grano: la simiente indivisible. Todo se quiebra por contagio: la ramificación de las grutas. Lo que creíase no hubo: lo que hubo no creíase. Todo es el revés de sí mismo & aunque se piense llano es toda circularidad infinita: irrevocable: quíerese llegar al fin: al abandono: al llanto: la liberación. *Lapis extrahendis furor*. Pero hay más que brota del vacío: el poema es cristalina camisa de fuerza: el acabóse de un mundo & el hallazgo de otro: galaxias que se invaden a través de un umbral abierto & sin puerta: así que se ha perdido la medida & la medida de la experiencia es el puro descalabro & es hora de extirpar la piedra tumorosa: hendir las falanges a través del pellejo: coger con presión los brotes: jalar: halar: alar: para que quiébrese tránquese trónchese & el cielo arda por fin vacío.

*Aymaras con Eucaliptos*  
*Febrero 2019*

# CLARIVIDENCIAS

(IN)SÓLITAS

## Literaturas no realistas y psicosis: Relato de una experiencia de extensión universitaria

*Estefanía Pagano Artigas*

Son la docencia, la investigación y la extensión las tres funciones de la Universidad de la República del Uruguay. Uno de los dispositivos para la implementación y práctica de la extensión son los Espacios de Formación Integral (EFI) entendidos éstos como “dispositivos flexibles que se conforman a partir de múltiples experiencias educativas en diálogo con la sociedad, prácticas, cursos, talleres, pasantías, proyectos de extensión y/o investigación, asumiendo diferentes formas de reconocimiento curricular según las características de cada servicio universitario” (Rodríguez, Tomassino, 2011: 20). Se trata de una práctica de extensión universitaria que busca integrar en el dispositivo que construye e implementa investigación, docencia y diálogo con la sociedad.

Desde el año 2015 existe por primera vez en el Departamentos de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (FH-CE-UdelaR) un EFI llamado “Taller abierto de lectura, interpretación y creación en torno a literaturas no realistas, insólitas y fantásticas” en el Hospital Vilardebó<sup>16</sup> que se desarrolla en los semestres pares. El docente responsable es el Doctor Hebert Benitez Pezzolano y se enmarca en un proyecto de investigación llamado *Raros y Fantásticos en la Literatura Uruguaya. Historia, crítica y teoría*

(1963-2004), así como también con los seminarios de literatura uruguaya, ambos bajo la responsabilidad del profesor anteriormente mencionado. El mismo consiste en talleres semanales de lectura, interpretación y debate de textos uruguayos considerados fantásticos, insólitos, raros, extraños o no realistas en el sector femenino de internación en el Hospital Vilardebó. En él asisten personas que se encuentran, circunstancialmente internadas, docentes y estudiantes universitarios (hasta el momento hemos recibido estudiantes de la Facultad de Psicología y de Humanidades y Ciencias de la Educación más específicamente, estudiantes de la Licenciatura de Filosofía, Letras, Lingüística, Antropología, Ciencias de la Educación y de la Tecnicatura de Estilo). Al mismo tiempo contamos con instancias bimensuales o mensuales que se desarrollan en la Facultad en la que entre los estudiantes y docentes problematizamos las vivencias, intercambiamos saberes y realizamos algunas aproximaciones en lo que respecta a salud mental y literaturas no realistas.

El EFI presenta los siguientes objetivos (Benitez, 2017): general, el de propiciar una actividad de debate en torno a textos no realistas en la que las integrantes del mismo experimenten creaciones de imaginación artística así como también de cuestionamientos de cierta idea

de realidad y/o de ficción; de formación, concretamente acercarse a lo interdisciplinario con la psicología; académicos, por un lado promover la familiarización de los estudiantes así como también de las usuarias con las literaturas no realistas y por el otro reconocer y valorar el desafío de otras interpretaciones, en este caso, de las mujeres que por determinada circunstancia de la vida se encuentran internadas en el Hospital Vilardebó, interpretaciones que se hallan fuera de la academia. (En cuanto a esto vale destacar que hemos observado estas lecturas como recepciones divergentes que van más allá del recepcionismo crítico, académico, muchas veces intramuros del campo de los estudios literarios). Por último cuenta con un objetivo de contribución a la comunidad es decir el apuntar a cierto efecto terapéutico (y sin duda, en un manicomio, con una lógica de encierro y en términos generales de deshumanización (Goffman, 1988), donde no existen casi actividades de rehabilitación, es un objetivo fundamental. Las usuarias esperan con ansias el taller para escapar de las paredes que por su padecimiento psiquiátrico se le imponen).

El espacio físico en donde transcurren los talleres en el hospital es el Espacio Psicosocial (que depende del área de Rehabilitación), un lugar que busca que, “el deseo=delirio se exprese en formatos que tiendan a una

<sup>16</sup> Único hospital psiquiátrico público del Uruguay

armonía, a resonancias con el otro y las otredades” (Perdomo, 2018) y así fomentar espacios para la libertad. La participación es libre, es decir, no se necesita pase del médico tratante para asistir. De esta manera, el EFI que llevamos a cabo busca continuar con la línea que promueve el espacio físico en el que se desarrolla. Nuestros talleres son, en términos de Romano (1991):

espacios-tiempos para producir. No estamos ahí para trabajar sobre la historia ni los dichos de los pacientes ni ninguna otra cosa más que realizar la tarea que nos convoca (...)

La propuesta es que puedan disfrutar, hacer, jugar en la acción, en un intento de acotar el goce al cual su estructura los somete; que se produzca algo del orden del placer.

La tarea la proponemos como una barrera que evite el encuentro con lo real del goce del Otro, desde la actividad misma. (Romano, N; 1991: 99,100)

Contamos con la ventaja de que dicha característica se encuentra instituida. Las mujeres saben que ese espacio es diferente al de la sala donde habitan circunstancialmente, a los pasillos, al patio y al comedor. Lo instituyente: la literatura no realista. Y más aún: el compartir un debate en torno a determinado texto. Y más aún: el rescate de la importancia en sus palabras. Las mujeres allí cargan con el peso de la exclusión social: cargan con el peso de ser mujeres y además ser mujeres locas. Característico es de las lógicas manicomiales no escuchar lo que tiene para decir porque “forma parte del delirio”. Las usuarias ya saben qué decir y qué no decir en una entrevista con un Psiquiatra. Es un vínculo que se encuentra completamente naturalizado e interiorizado. ¿En qué lugar queda la palabra? ¿En qué lugar queda la escucha? En los talleres, lo naturalizado se desnaturaliza: todas tenemos sed de escucha y de palabra en torno a la lectura realizada; lectura que no es fácil tratándose de textos literarios que rompen, pero no del todo, con las categorías realistas. Allí, todas tene-

mos un saber que aportar, cada una tiene un saber sobre lo que observó, sintió y pensó del texto. La literatura entonces, nos empodera. El arte, nos permite descubrir que mis palabras tienen importancia. Pero no sólo: a lo largo de estos años estudiantes y equipo de coordinación hemos observado y analizado el efectivo cuestionamiento que las participantes del taller hacen a la codificación tradicional de la idea de realidad así como también a la conceptualización de la literatura no realista.

Reafirmamos la potencialidad que tiene el arte, en este caso, la literatura en sus diferentes expresiones, usos y apropiaciones. La literatura revela que es un arma, no en términos metafóricos, sino de literalidad. Creemos y sabemos que es necesario un camino en conjunto para romper con lógicas que nos aplastan y nos dominan todos los días, en nuestros cuerpos, nuestras mentes, nuestras almas; lógicas capitalistas, patriarcales, colonialistas y manicomiales.

## Bibliografía:

- Benitez, H. (2017). Espacio de Formación Integral: “Taller abierto de lectura, interpretación y creación en torno a literaturas no realistas, insólitas y fantásticas”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UDELAR. Disponible en: [http://www.fhuce.edu.uy/images/Unidad\\_de\\_extension/EFI/2017/EFI\\_2017\\_Taller\\_abierto\\_de\\_lectura.doc.pdf](http://www.fhuce.edu.uy/images/Unidad_de_extension/EFI/2017/EFI_2017_Taller_abierto_de_lectura.doc.pdf)
- Goffman, E. (1988) Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales. Buenos Aires, Argentina: Editorial Amorrortu.

Perdomo, A. (2018). “Espacios de libertad. Programa Puertas Abiertas: una mirada esquizoanalítica de la rehabilitación en salud mental”. Hemisferio Izquierdo. Disponible en: <https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2018/10/09/Espacios-de-libertad-Programa-Puertas-Abiertas-una-mirada-esquizoanal%C3%ADtica-de-la-rehabilitaci%C3%B3n-en-salud-mental>

Romano, N (2007). “Bailanza, un neologismo, una propuesta posible”. En Vegh (comp). Una cita con la psicosis (pp. 99- 107). Rosario: Homo Sapiens Ediciones. (Trabajo original publicado en 1991).

Tommasino , H. y Rodríguez , N. (2011). “Tres tesis básicas sobre extensión y prácticas integrales en la Universidad de la República”. Cuadernos de Extensión, N° 1: Integralidad: tensiones perspectivas, pp. 19-42. Montevideo: CSEAM, Universidad de la República.

# DATOS DE LAS/LOS AUTORAS / AUTORES

## Ronald García Ramos

Es realizador audiovisual y diseñador gráfico freelance. Ha participado en la producción de una decena de largometrajes nacionales además de programas de televisión y videos para la web. Se ha desempeñado también como docente de cursos de comunicación audiovisual en el Instituto Charles Chaplin. Actualmente prepara la publicación de una historia gráfica del cine en el Perú en formato de historieta.

## Gonzalo Portals Zubiate

Es corresponsable de llevar adelante, desde el 2008, el Congreso Internacional de Narrativa Fantástica; fue corresponsable de la realización, el año pasado, del Congreso Internacional “Manuel Scorza y el tiempo que vendrá”; y este año lo es del 1er. Congreso Internacional Literatura y Enfermedad. Co-dirige el sello El lamparero alucinado ediciones. Ha dado a la luz antologías sobre narrativa corta de literatura fantástica, de terror y poesía siniestra. Además, ha publicado libros de poesía y narrativa, tanto en solitario como al alimón.

## Abel Benjamín Felices Lizarbe

(Nacido en Ayacucho, 1995). Es Psicólogo Social-Organizacional por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Además del ejercicio de su profesión en las áreas de consultoría e investigación, se dedica a la traducción (hallándose próximo a publicar una traducción de textos de Arthur Machen) y es ponente regular en conferencias de divulgación científica, cultural y artística.

## Héctor Omar Escobar Tapia

(Lima 1975). Licenciado en Educación (Universidad Peruana Cayetano Heredia). Licenciado en Literatura (Universidad Nacional Federico Villarreal). Magister en Historia del Arte (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Docente e investigador de la Universidad Nacional Federico Villarreal, de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y de la Escuela de Arte Corriente Alterna.

## Jean-Marie Lassus

Es docente en la Facultad de Letras y Culturas extranjeras de la Universidad de Nantes y miembro del CRINI (Centro de Investigación sobre las Identidades Nacionales y la Interculturalidad) en esta institución. Sus investigaciones tratan de las escrituras de la historia en literatura y de las representaciones de los imaginarios en América Latina. Ha estudiado también las narraciones autobiográficas y la circulación y recepción de las representaciones literarias. Es doctor en Estudios Ibéricos y latinoamericanos por la Universidad de París III - Título de la tesis: “Historia y epopeya en el ciclo de *La Guerra silenciosa* de Manuel Scorza”, bajo la dirección del profesor Claude Fell.

## Marcelo Damonte Luzi

Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR), Técnico en Comunicación Social (UTU), candidato a Técnico Universitario

en Corrección de Estilo por Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) y maestrando en Ciencias Humanas también por Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Docente de Literatura por el Centro Formación en Educación-ANEP, Montevideo-Uruguay. Director responsable y co-editor de la publicación académica con referato Revista *Tenso/Diagonal*, es miembro del consejo editor de la Revista *Vivomatografías* (Montevideo-Uruguay), miembro del equipo consultor internacional de Revista Labirinto (Universidade Federal de Rondônia, Brasil). Corrector y Editor General en América Latina, para Díaz Grey Editores, New York-USA. Ha publicado artículos académicos en actas académicas, revistas web y en formato papel, así como también en libros libros especializados a nivel nacional e internacional. Ha publicado cuentos en revistas y dos novelas en formato papel (*Bosque de aliens*, 2014, Díaz Grey Editores y *Bifrost*, 2017, Irrupciones). Ha dictado cursos en congresos internacionales, y participado como expositor especializado en jornadas y congresos nacionales e internacionales. Participó, como organizador y coordinador de diversas jornadas y eventos en extensión docente y a nivel universitario nacional, así como también internacionalmente en la coordinación de mesas de simposios. En la actualidad coordina el Taller de Investigación “Narrativas de lo mutante” (TINAM) con sede en el Cerp Centro Florida (CFE) y es parte del grupo de Investigación sobre Literatura del norte de México, organizado y coordinado por Vladimir Guerrero y Mónica

Torres Torija (Santiago de Chile). Ha recibido premios y menciones en poesía, cuentos y novela (Onetti, 2013) a nivel nacional, y ha recibido una mención especial en el concurso de ensayo Pensar Contracorriente, La Habana-Cuba 2017.

### **Audrey Louyer**

Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Reims Champagne-Ardenne y trabaja como docente e investigadora de Lengua y Literatura en la Universidad de Reims, Francia. Se dedica a la expresión fantástica en América Latina, en particular en el Perú de los años sesenta en adelante. Es autora de una propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica titulada *Pasajes de lo fantástico* (2016) que se combina con la publicación, en otoño del 2017, de una antología de cuentos presentados en la perspectiva de dicha aproximación teórica.

### **Gladson Fabiano de Andrade Sousa**

Máster por el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Maranhão - PPGLetras/UFMA. Graduación en Letras/Inglés - Licenciatura por la Universidad Federal de Maranhão - UFMA. Investigador afiliado a los grupos: (1) FICÇA: Ficción Científica, Géneros Posmodernos y Representaciones Artísticas en la Era Digital (CNPq), Coordinado por la Prof. Dra. Naiara Araujo dos Santos (UFMA). (2) GEPLIT: Grupo de Estudios en Paisaje y Literatura (CNPq), Coordinado por la Prof. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA); con experiencia en el área de Letras, con énfasis en enseñanza de Lengua Portuguesa. Profesor de la Secretaría de Estado de Educación de Maranhão (SEDUC-MA). Premiado en el VIII Concurso Literario de Bento Gonçalves-RS. Actualmente desarro-

lla pesquisas en las áreas de literatura fantástica y ficción científica.

### **Fernanda Libério Pereira**

Mestranda no Programa de Estudos da Tradução pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Graduada em Letras com habilitação português/francês pela Universidade Federal do Maranhão (2016). Também graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Estácio de Sá (2012). Realiza pesquisa nas áreas de tradução e literatura de fantasia e ficção científica através do grupo de pesquisa FICÇA. Tem experiência na área de educação em saúde com traduções, revisões e design instrucional de livros on-line e trabalha atualmente com traduções do inglês e espanhol na área da aviação.

### **Alejandra Monterroso Barboza**

Estudiante del 3er. año de la carrera de Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Formó parte del Comité Organizador del 1er. Congreso Internacional Literatura y Enfermedad.

### **Fernando Brambila Ortega**

(Boston, Mass. EUA, 1983). Mexicano. Ha publicado diversos cuentos de fantasía y terror en revistas literarias como "Separata", "Crítica" y "El hijo del axolote", y en antologías como "Trívium" (2014) y "Leve Edad" (2015). Su obra de teatro "Entre paréntesis fue adaptada como cortometraje "Between Brackets" (Canadá, 2011). Es autor del libro de cuentos "Duermevela", aún inédito. Algunos de sus ensayos, cuentos y reseñas pueden leerse en uno de sus Blogs: <http://ferus.blogspot.com>.

### **María Luisa Castillo Doloriert**

(Lima, 1976) Artista plástica en la especialidad de escultura (Escuela

Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú 2005). Mención honrosa (2005). Investigadora interesada en temas de arte virreinal y en la experimentación con nuevos materiales y técnicas para su aplicación en la escultura. Ha estudiado paleografía (Convento de San Francisco 2018), Confeccionista textil (Senati 1998), Diseño de modas (Instituto Sofía Cenzano 1996), Fotografía (Instituto Charles Chaplin 1996).

### **Jack Martínez Arias**

(La Oroya, 1983), estudió Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y recibió el doctorado en Literatura Latinoamericana y Estudios Culturales de Northwestern University (IL). Sus textos periodísticos, críticos y de ficción han aparecido en diarios, revistas y antologías de Perú y Estados Unidos. Publicó las novelas Bajo la sombra (Animal de invierno, 2014) y Sustitución (Emecé / Planeta, 2017). Es profesor universitario de Literatura Latinoamericana y Escritura Creativa en Hamilton College (NY).

### **Virginia Beatrhice Benavides Avendaño**

Lima. Estudió literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Publicó el poemario *Esxtrabismo* (Chataro Editores, 2003), el poemario objeto *Sueños de un bonzo* (edición de autor, 2013), el micro poemario *aeiou* en formato giratorio (Amaru Cartonera, 2015) Recientemente se han publicado dos selecciones de sus poemas: *Sienda* (Vagón Azul Editores, 2018) y *Zurcido Invisible* (Andesground Editores. Chile, 2018). Ha publicado en diversas revistas del medio y blogs virtuales. Ha participado en el festival de poesía de Lima, el Festival de poesía transfronterizo Tea Party (Arica-Tacna) y el Festival de Poesía de Chepén. Ha participado en diversos encuentros como ponente, performer y lectora.

Actualmente se desempeña como mediadora de lectura para el Ministerio de Educación.

### **Reynaldo Jiménez**

Nació en Lima en 1959 y reside en Buenos Aires desde 1963. Publicó algo más de una veintena de libros de poesía y ensayo, una antología de poesía peruana y sendas compilaciones de obras dispersas de Néstor Perlongher y Gastón Fernández Carrera; tradujo libros señeros de Haroldo de Campos, Paulo Leminski y César Moro (entre otros) y fue editor de tsé-tsé, revista-libro (y sello editorial); participe en diversos proyectos de combinatoria entre poesía y música, tiene dos discos grabados (en colaboración) y actualmente trabaja en un tercero. Ha dictado conferencias y seminarios e intervino en numerosos festivales de poesía y eventos performáticos en Alemania, Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Blogs: mmmm (<http://quepodriaponeraqui.blogspot.com/>) y psicodeslizado (<http://psicodeslizado.blogspot.com/>)

### **Rubén Quiroz Ávila**

Poeta transbarroco y ensayista. Ha publicado *Rotación*, *Médula*, *El derrumbe*.

### **Paul Forsyth Tessey**

(Lima, 1979). Bachiller en Literatura Peruana e Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú y actualmente cursa la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha co-dirigido el sello editorial Celacanto, del Centro Peruano de Estudios Culturales (2014-2018). Entre otros, ha publicado: *El Oscuro Pasajero* (Trashumantes, 2012), *Anatomía de Terpsicore* (Celacanto, 2014), *Autorretrato del Piloto* (Ce-

lacanto, 2015), *Bajo este cielo de cabeza* (Celacanto, 2016), *El sendero del irivenir* (Celacanto, 2017). Ha sido finalista del Premio Nacional PUCP de Poesía (2005), el Premio Copé Internacional de Poesía (2009) y Premio Internacional de Poesía La Lira (2017).

### **Estefanía Pagano Artigas**

Es estudiante del Doctorado en Literatura (UFSC), Magister en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE- UDELAR), Licenciada en Psicología (UDELAR) y Profesora de Literatura (IPA). Integra el proyecto de investigación “Raros y fantásticos en la literatura uruguaya. Historia, crítica y teoría. (1980- 1990)” del Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana de la FHCE- UDELAR a cargo del Doctor. Hebert Benitez Pezzolano. Trabaja e investiga la vinculación entre literatura y psicosis desde una perspectiva lacaniana. Integra el cuerpo editorial de la Revista Landa (UFSC) y del colectivo comunicacional Hemisferio Izquierdo ([www.hemisferioizquierdo.uy](http://www.hemisferioizquierdo.uy)). Ha participado como expositora en diversos Congresos, Encuentros y Jornadas y ha publicado diversos trabajos como: “Múltiples lectoras de la Literatura Fantástica Uruguaya: Interpretaciones de cuentos uruguayos fantásticos en el espacio de lectura de la parte de mujeres del Hospital Vilardebó” en los anales de eventos de las Jornadas literatura y Psicoanálisis (APU), “Una apuesta a integrar realidades y literaturas. EFI ‘Taller abierto de lectura, interpretación y creación en torno a literaturas no realistas, insólitas y fantásticas’ en el Hospital Vilardebó” en la Revista Integralidad Sobre Ruedas, “Transformaciones a partir del Espacio de Formación Integral: ‘Taller abierto de lectura, interpretación y creación en torno a literaturas no realistas, insólitas y fantásticas’ en el Hospital Vilardebó” en la Revista Conexão, “Lo fantástico en el Hospital Vilardebó” en el

libro *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años 60 a las primeras décadas del siglo XXI)*.

