

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA**

**LA ENFERMEDAD COMO MOTIVO LITERARIO EN TRES CUENTOS DE
GABRIELA ALEMÁN**

PAMELA ELIZABETH LALAMA QUINTEROS

DIRECTOR: DR. VICENTE ROBALINO CAICEDO

QUITO, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I.....	5
Acercamiento a la autora	5
1.1. Biografía	5
1.2. Breve introducción a la obra de Gabriela Alemán.....	7
1.2.1. La enfermedad en los relatos de Alemán	11
1.3. Localización de los cuentos que se van a analizar dentro de la obra de Alemán	13
CAPÍTULO II.....	16
El motivo	16
2.1. Acercamiento histórico del motivo en la teoría literaria.....	16
2.2. ¿Qué es el motivo literario?	19
2.2.1. Tema y motivo	20
2.2.2. Tema.....	21
2.2.3. Motivo.....	22
2.3. Características del motivo literario	23
CAPÍTULO III	27
Enfermedad.....	27
3.1. ¿Qué es la enfermedad?	27
3.2. La enfermedad como tema literario	32
3.3. La enfermedad según Susan Sontag	40
CAPÍTULO IV	47
Construcción de la enfermedad como motivo literario	47
4.1. Sangre en tus ojos	47
4.2. El monstruo.....	56
4.3. A persona máxima	65
CONCLUSIONES.....	71
BIBLIOGRAFÍA	74

INTRODUCCIÓN

La enfermedad es uno de los estados de la vida que sacude el equilibrio en el que pueden vivir los seres humanos. Susan Sontag la considera como el estado nocturno de la vida. Un reino en el que, tarde o temprano, todos, nosotros, los seres humanos residiremos, quizá temporalmente o para toda la vida.

La presente disertación se centra en el análisis de la enfermedad como motivo literario en tres cuentos de la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán. Los dos primeros son «Sangre en tus ojos» y «El monstruo», que pertenecen a su primer libro publicado, *Maldito corazón* (1996); mientras que el tercer relato corto que se analizará es «A persona máxima», de su segundo libro de cuentos *Zoom* (1997).

Estos relatos llaman la atención por los personajes y situaciones que presentan. Por ejemplo, en «Sangre en tus ojos» aparece un personaje femenino enfermo, Dora Estela, quien es incapaz de moverse. Ella ya ha probado diferentes remedios para curar su inmovilidad, pero ninguno ha funcionado, hasta que encuentra a un hombre misterioso que vende un tónico vitaminizado, cuyo contenido es desconocido, y logra reponerse al ingerirlo. Mientras Dora Estela se va curando, el hombre misterioso se descompone físicamente.

En cuanto a «El monstruo», una persona es encontrada en la calle y trasladada a un hospital psiquiátrico en donde le deben suministrar valium y diazepam para poder controlar su estado de salud, que, con el paso de los días, empeora. Este monstruo se cree dios, pues afirma tener el poder de crear vida de la nada. Por otro lado, en el relato «A persona máxima», la esposa del personaje principal del relato está enferma y, aparentemente, su enfermedad es incurable. Sin embargo, este hombre decide salvar a su mujer –quien tiene un mal en la sangre– por sus propios métodos.

Estas historias serán analizadas con el fin de observar cómo se construye la enfermedad en estos relatos. Para ello, el sustento teórico que se utilizará para el análisis y la interpretación de los textos se basa en las definiciones y conceptos establecidos por críticos y académicos literarios sobre el motivo y la enfermedad.

En primer lugar, en el capítulo primero, se realizará un acercamiento a la vida y obra de la escritora Gabriela Alemán. Se logrará visualizar que el tema de la enfermedad es recurrente no solo en los relatos que se analizarán en la presente disertación, sino en otros textos publicados posteriormente.

Con el fin de establecer la teoría que se empleará para el análisis del motivo, en el segundo capítulo se abordará la génesis de este elemento literario, su relación con el tema de una obra y las características que posee. Cabe resaltar que los postulados principales que se utilizarán parten del aporte crítico-literario de Boris Tomachevski, pues, como es conocido, gracias al formalismo ruso se puede establecer el inicio de una teoría literaria y, como es de suponer, varios estudiosos de la literatura recurren a los formalistas para sustentar sus planteamientos.

Ahora bien, en cuanto al tratamiento de la enfermedad, el texto principal para el análisis de este estado de la vida es *La enfermedad y sus metáforas*, de la escritora y crítica estadounidense Susan Sontag, quien con el afán de desmitificar las metáforas creadas en torno a las enfermedades de los siglos XIX y XX, plantea definiciones, características y mitos latentes en el imaginario de la sociedad, que han sido reflejados en la literatura de este período.

Este aspecto, junto con una visión amplia de la enfermedad como tema literario en la literatura y las diferentes perspectivas desde donde se puede hablar de este estado, serán abordados en el tercer capítulo.

Finalmente, en el cuarto capítulo se procede con el análisis literario de los relatos mencionados.

CAPÍTULO I

Acercamiento a la autora

1.1. Biografía

María Gabriela Alemán Salvador es una narradora ecuatoriana, nacida el 30 de septiembre de 1968 en Río de Janeiro –mientras su padre ejercía el oficio diplomático en esa ciudad–. Posee diversos estudios en el ámbito periodístico, cinematográfico y literario. Tiene un PhD de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, con especialidad en Cine Latinoamericano; una Maestría en Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; y un título de traductora de la Universidad de Cambridge, Inglaterra (citado en *39 Antología de cuento latinoamericano*, 2014). Ha publicado entrevistas y artículos académicos y cinematográficos en las revistas *Cultura* y *Eskeletra* de Quito, así como en el *Latin American Journal of Cultural Studies*, *King's College* de Londres, en la revista cultural y política española *El Viejo Topo*, en el periódico estudiantil de la Universidad de Pittsburg, *Osa Mayor*, entre otros (citado en *39 Antología de cuento latinoamericano*, 2014). Desde 2005 colaboradora en la *International Film Guide*, editado anualmente por Wallpaper Press (citado en *Poso Wells*, 2007).

Incursiona en la literatura de manera múltiple: desde relatos infantiles, *En el país rosado* (1994), *El libro azul* (2003); adaptaciones para comic, *Anabel* (1995); guiones para radio, *Salomé Gutiérrez, ex detective privado* para Onda Verde (Madrid, España) y *La Luna* (Quito, Ecuador); e incluso en teatro, con *La acróbata del hambre* (1997) (citado en *Zoom*, 1997).

No obstante, es reconocida, sobre todo, por su labor como cuentista. Hasta la actualidad, ha publicado cinco libros de cuentos: *Maldito corazón* (1996), *Zoom* (1997), *Fuga permanente* (2002), *Álbum de familia* (2010) y *La muerte silba un blues* (2014); y ha irrumpido como novelista con *Body time* (2003) y *Poso Wells* (2007).

En 1993 representa al Ecuador en el Encuentro de Jóvenes Escritores *Literatura y compromiso*, que contaría con la participación de Jorge Amado, José Saramago, Juan José Arreola, Wole Soyinka, Ana María Matute, entre otros. De esta experiencia, surgen los primeros cuentos de *Maldito corazón* (Alemán, Lo que quiere la literatura es poner orden en

el caos, 2014). En 2006 recibe la Beca Guggenheim, en marzo de 2014 gana el primer lugar en el premio Ciespal de Crónica, con *El huerto de los limones de Elisabeth*; y en noviembre del mismo año obtiene el galardón Joaquín Gallegos Lara en la categoría de cuento, otorgado por el Concejo Metropolitano de Quito, por su libro *La muerte silba un blues*.

Gabriela Alemán consta en las principales antologías de escritores ecuatorianos y latinoamericanos. En 2007 participó en el encuentro *Bogotá 39* que congregó a 39 escritores promesa de la región, menores de 39 años. Autores como Andrés Neuman, Santiago Roncagliolo, Antonio Ungar, Jorge Volpi, Leonardo Valencia, Junot Díaz, entre otros, se encuentran antologados junto con Gabriela Alemán. Guido Tamayo, editor de la antología que se publicaría bajo el sello colombiano Ediciones B, considera que el Grupo de los 39 «se legitiman como inagrupables», pues «...su verdadera cercanía, su auténtica familiaridad, proviene de la inmensa diversidad de la que dejan constancia en sus textos» (Tamayo, 2007, pág. 10).

En 2010, Alemán vuelve a formar parte de otra importante antología de cuento latinoamericano contemporáneo, seleccionada por los escritores Gustavo Guerrero y Fernando Iwasaki –y con prólogo de Mario Vargas Llosa–, denominada *Les bonnes nouvelles de l'Amérique Latine (anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine)*¹, bajo el sello de la reconocida editorial parisina Gallimard.

Estas antologías se suman a otras tantas como *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica* (editado por Raúl Vallejo, 1999), *Cuentan las mujeres: antología de narradoras ecuatorianas* (selección de Cecilia Ansaldo, 2001), *Antología básica e historia del cuento ecuatoriano* (selección de Eugenia Viteri, 2004), *Cuento: antología del siglo XX* (compilado por Javier Vásconez y Mercedes Mafla, 2009), *Cuento Ecuador-Perú 1998-2008* (compilado por Gabriela Falconí y Carlos Yushimito, 2009), *El nuevo cuento latinoamericano* (selección de Luis Fernando Afanador, 2010), *Amor y desamor en la mitad del mundo: muestra del cuento ecuatoriano contemporáneo* (selección de Raúl Vallejo,

¹ Los buenos cuentos de América latina (antología del cuento latinoamericano contemporáneo).

2013), *Utópica penumbra. Antología de literatura fantástica ecuatoriana* (compilado por JD Santibáñez, 2014), *Ecuador cuenta* (selección de Julio Ortega, 2014).

Muchos de sus relatos han sido traducidos a varios idiomas como el francés, inglés, hebreo, croata y chino (El Puercoespín, s. f.). Actualmente, Gabriela Alemán reside en Ecuador.

1.2. Breve introducción a la obra de Gabriela Alemán

«Algunos libros son probados, otros devorados, poquísimos masticados y digeridos», escribió Sir Francis Bacon, político, filósofo y escritor del siglo XVII. Y Gabriela Alemán es una autora que devora, mastica y digiere libros –como diría Bacon–, pues si una palabra pudiera definir a esta escritora, sería lectora. Y esta afirmación encuentra asidero, no en anécdotas que cuentan profesores de la Universidad Católica –que han sido sus compañeros de maestría cuando estudió Letras en la Universidad Andina Simón Bolívar– sobre los libros que ha leído la autora y los juegos que hacía a ciertas personas «lectoras» a quienes preguntaba si habían leído alguna obra inventada por ella y obtenía como respuesta: «sí, por supuesto», sino que se evidencia en su obra narrativa.

Basta con recorrer las páginas de su primer libro publicado, *Maldito corazón* (1996), en donde historias de Mary Shelley, Bram Stoker o Hans Christian Andersen se reconstruyen de una manera sorprendente. Algunos bordean el amor y el espanto; mientras que otros se nutren puramente de lo fantástico. Mary Shelley aparece en el Hospital Psiquiátrico San Lázaro de Quito en 1996 en «El monstruo». El arrepentido doctor que dio vida a una criatura espantosa en *Frankenstein o el moderno Prometeo* es retratado como un ser supremo que crea el caos a su paso en «El silencio de Dios», o la sirenita de Hans Christian Andersen nunca llega a convertirse en un hada del viento que vagará 300 años hasta tener un alma eterna, ya que en el cuento de Alemán –que lleva el mismo nombre que el original– la existencia de este ser fantástico culminará cuando salte al mar y se convierta en espuma, tras ver a su amado príncipe con su nueva esposa.

Estos pocos relatos del primer libro publicado de Gabriela Alemán muestran dos aspectos. El primero, el interés de la autora por la reescritura de cuentos, pues para hacerlo es necesario haber realizado una lectura profunda de los textos que van a reescribirse desde una óptica diferente; por ello, las palabras de Bacon que señalan que pocos libros son «masticados» o

«digeridos», actividad que se evidencia en la obra de Alemán. Esta reescritura de historias adaptadas a otros escenarios familiares –quizá a la autora, pero lejanos del texto como tal, de ahí que Mary Shelley aparezca en un sanatorio en Quito– no solo se encuentra en *Maldito corazón*, sino a lo largo de su obra. No es de extrañarse que al final de algunos de sus libros de cuentos, se encuentre una nota en la que se informa al lector que existen fragmentos utilizados textualmente de otros libros en los relatos contados por Alemán. Esto ocurre con *Maldito corazón*, *Zoom*, y *La muerte silba un blues* –este último detalla que los títulos de los relatos han sido tomados de películas del cineasta James Franco–.

Este interés por la reescritura se evidencia también en los argumentos de sendas historias y en los nuevos significados que obras destacadas de la literatura –casi siempre fantástica– adquieren en los relatos de Alemán. Así, en «La divina comedia», que pertenece a *Zoom*, ciertos fragmentos del poema de Dante, específicamente del *Infierno*, se encuentran inmersos en la historia de un asesinato pasional. Otro ejemplo es parte del argumento de *Poso Wells*, donde el relato *El país de los ciegos* de H. G. Wells toma vida en un suburbio ficticio al sur de Guayaquil.

El segundo aspecto muestra quizá los textos y autores que influenciaron a Alemán cuando estaba iniciando en el mundo de la escritura, y, de seguro, cuando empezó como lectora. En una entrevista para la revista virtual *Mataviela* (2014), Gabriela Alemán confiesa que la literatura fantástica fue lo que la atrapó. Y este es un rasgo de su narrativa que está muy presente en *Maldito corazón* y en su segundo libro de cuentos *Zoom*. La misma Gabriela en otra entrevista para la revista *Rocinante* sostiene que «cada nuevo libro [que ha publicado] ha traído un estilo distinto. Los dos primeros (*Maldito corazón* y *Zoom*) estaban muy ligados al relato fantástico y el estilo era acorde a la narración» (Alemán, 2014, pág. 24).

No obstante, en sus posteriores relatos, Alemán no abandona el elemento fantástico, a pesar de que sí se nota un distanciamiento. Luego de *Zoom*, llega *Fuga permanente*, un libro de cuentos que ahonda en lo cotidiano y ciudadano –aunque también tiene un relato que sucede en el campo, en Paraguay–, y se nota ya un alejamiento de lo fantástico, pues las historias se centran en situaciones insólitas de la vida cotidiana que viven los personajes, como la pareja que pide a un taxista que los lleve a un motel, sin saber en qué lugar se están metiendo y lo que les sucederá, o los diálogos telefónicos de otra pareja –o quizá la misma– donde la mujer

anuncia –y pide «inocentemente»– a su novio que vaya a su casa, pues sus padres han salido y no regresarán hasta el día siguiente.

Lo mismo sucede en el siguiente libro que publica, *Body time*, que es su primera novela, editada en 2003. Alemán utiliza uno de los recursos más comunes de la literatura policial: presentar a la víctima de un asesinato –que resulta ser un académico norteamericano que tenía que exponer una ponencia en un congreso– y luego construir la historia para esclarecer lo sucedido; y es en esta construcción de los hechos donde otras historias también toman protagonismo, como aquella de la académica que busca ser reconocida por su trabajo en un ambiente demasiado competitivo. El deseo va de la mano de esta historia, así como de otra que aparece donde un hombre quiere experimentar su sexualidad y sentir diversas sensaciones suministrándose estupefacientes y sustancias psicotrópicas.

Sin embargo, en su siguiente libro de cuentos, *Álbum de familia*, Gabriela Alemán retoma sutilmente aspectos de la literatura fantástica con relatos que yacen en el imaginario ecuatoriano como leyendas, a pesar de que sí sucedieron. Piratas que escondieron botines en las islas Galápagos o la baronesa que vivió en la isla San Cristóbal son algunas de estas historias, contadas en diferentes estilos literarios. Algo similar ocurre con *La muerte silba un blues*. Lo fantástico aparece de nuevo. La protagonista de «Fu Manchú y el beso de la muerte» adquiere súper poderes mientras se desenvuelve en una narración de tono realista. Respecto a este cuento –que aparece bajo el nombre de «Grado cero» en la antología de literatura fantástica ecuatoriana *Utópica penumbra*– Aguiar sostiene que este relato

se [l]e antoja un cuento fantástico tan perfecto que parece realista. La protagonista tiene el poder de ver toda la fisiología interna de las personas, con sus órganos, fluidos y enfermedades, y al cabo de un tiempo comprende que más que un don, es una especie de maldición y aprende a vivir con ello (Aguiar, 2014).

Con esto, podría parecer una contradicción que en narraciones realistas haya elementos fantásticos, pero no es así. Y es que el relato fantástico –como señala Bioy Casares en el prólogo de *Antología de la literatura fantástica*– no tiene una única ley que lo defina, puesto que no existe un tipo, sino muchos. Así, se suelen encontrar cuentos en cuyo ambiente o atmósfera todo lo que sucede es fantástico, mientras que en otros –de tendencia realista, como los cuentos de Wells– lo que acontece se desarrolla dentro de un mundo totalmente creíble y

sucede un hecho increíble (Bioy Casares, 1983, págs. 6-7). Es esta tendencia realista del cuento fantástico la que predomina en algunos relatos de Gabriela Alemán. En *La muerte silba un blues* –como ya se mencionó– aparece un cuento donde la protagonista adquiere un poder y puede ver las enfermedades de los otros. En otro relato, denominado «El extraño viaje», se recrea un episodio sucedido en Quito, a propósito de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, cuya adaptación radial propició al incendio de Radio Quito en 1949, pues los habitantes de ese entonces creyeron que los marcianos habían ocupado la ciudad y al darse cuenta que fueron «burlados» optaron por quemar la estación de radio.

Esta misma tendencia se refleja en la segunda novela de Alemán, en la cual, a propósito del relato *El país de los ciegos* de H. G. Wells, se construye un submundo al sur de Guayaquil, en la ficticia Cooperativa Posso Wells –de ahí el nombre de la novela–, donde habitan cinco ancianos no videntes –aparentemente nacidos en el siglo XIX– que secuestran mujeres y las escoden en túneles subterráneos desconocidos por el resto de habitantes, para poder tener un heredero. Pero esta historia fantástica se desarrolla en un ambiente realista dentro de otras historias, como la muerte de un candidato presidencial y, luego, el secuestro de su sucesor. Estos relatos están atravesados por el testimonio de un periodista que intenta desentrañar las desapariciones de las mujeres y del candidato presidencial.

Además de este rasgo del cuento fantástico, Alemán ahonda, asimismo, en otros tipos de relatos. Siguiendo con la clasificación que establece Bioy Casares, existen cuentos que pueden distinguirse por los argumentos que narran. Por ejemplo, algunos de ellos son argumentos en los que aparecen fantasmas o donde hay fantasías metafísicas o vampiros o castillos. Este rasgo es predominante en *Maldito corazón*, cuyos argumentos están llenos de personajes monstruosos, vampirescos, y meramente fantásticos como la sirenita, pulgarcita o el hombre lobo.

Igualmente, Bioy Casares apunta a relatos fantásticos que se diferencian de sí por la explicación que presentan. Existen aquellos «que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural (...) los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (...) y los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan también la posibilidad de una explicación natural» (Bioy Casares, 1983, pág. 11). Los relatos de Alemán oscilan entre la primera y segunda explicación. Quizá el texto más evidente es

Zoom, cuyos relatos –en palabras de Alicia Ortega– «sobresalen por la gravitación de una cierta extrañeza que persigue la consecución de una estética sumamente original: en ellos se combinan lo monstruoso, lo desgarrador, la intensidad, la ironía y, paradójicamente, la ternura y la orfandad» (Ortega Caicedo, 2004, pág. 103).

De esta manera, se puede observar que Gabriela Alemán recorre el sendero del cuento fantástico desde diferentes ópticas. Parte de lo puramente fantástico, con historias y seres sobrenaturales, hasta llegar a construir relatos y una novela de tendencia realista donde siempre irrumpe el elemento fantástico, quizá como una única manera de explicar la realidad de los personajes y su entorno; y como elemento extra literario, ya la misma Gabriela dejó claro este punto en una entrevista donde sostiene que lo fantástico aparece –sin que se lo proponga– en su obra para «tratar de entender el mundo que quier[e] narrar» (Alemán, 2014).

1.2.1. La enfermedad en los relatos de Alemán

La presente disertación tiene como objetivo analizar la construcción de la enfermedad como motivo literario en tres relatos de Gabriela Alemán, que pertenecen a sus dos primeros libros de cuentos: *Maldito corazón* y *Zoom*. No obstante, la enfermedad está presente en otros de sus libros, como en su novela *Poso Wells* y en su último libro de cuentos *La muerte silba un blues*.

En *Poso Wells*, la enfermedad que aparece es la ceguera. Ancianos no videntes secuestran a mujeres y han secuestrado también al candidato presidencial justamente para que les consiga una mujer con la cual que puedan copular y así poder perpetuar su especie. La ceguera se presenta como un accesorio en la trama de la novela, pues no determina los hechos de la historia, como sí sucede en algunos cuentos anteriores y posteriores a la publicación de este texto. De hecho, la ceguera es una de las características de los personajes que se perfilan como seres fantásticos, pues viven presumiblemente desde el siglo XIX y su existencia se relaciona con *El país de los ciegos* de Wells, quien en un viaje que hizo al Ecuador descubrió un pueblito con gente ciega, quizá por la erupción del Cotopaxi en ese siglo.

Por otro lado, es interesante notar las historias que envuelven la enfermedad en *La muerte silba un blues*, pues aparece en cuatro de los diez relatos que tiene la obra. Cada aparición difiere una de la otra. En el cuento cuyo nombre da título al libro, la enfermedad no se logra

distinguir más que por ciertos objetos y hechos expresados por medio del lenguaje. Una mujer es golpeada por unos infantes y luego se despierta solo con su ropa interior y un camisón transparente en su cuerpo. El lugar donde yace es desconocido porque no logra distinguirlo. La ropa del personaje da al lector la idea de que la mujer podría estar en un hospital. Luego se describen sensaciones y hechos que logran ser identificados como lo que le ocurriría a un enfermo que está siendo examinado, pero no hay certeza sobre esto, solo las acciones que siente el personaje, las cuales se repiten una y otra vez infinitamente.

En «Fu Manchú y el beso de la muerte», la protagonista va a una visita médica y es inyectada «por error» con una sustancia que luego le permitirá ver las enfermedades de los demás. La enfermedad en este relato se presenta como la consecuencia de un hecho que permite el desarrollo de la obra. Intentos de la mujer por alertar a sus amigos y a desconocidos sobre visitar a un médico son juzgados. El súper poder que tiene el personaje es una suerte de maldición, pues a pesar de que puede evitar desgracias, no lo hace por la incredulidad de la gente. Luego llega la costumbre y la protagonista ha aprendido a vivir con su poder.

Por otro lado, en «Succubus», la enfermedad es el detonante y el motor del relato. El protagonista se entera de que tiene sida y hace de todo para poder vivir más tiempo. Por ejemplo, obtiene una ciudadanía falsa de paraguay para poder conseguir los medicamentos que atenúan ligeramente su estado, sin tener buenos resultados. Luego, deambulará hasta encontrar un hombre –una especie de «salvador»– que lo llevará a recuperar su fe y pensar que aquello que se propone lo puede conseguir, incluso la sanación de sus males, solo con el poder de la mente.

Finalmente, en «Al otro lado del espejo», la enfermedad se presenta como un complemento de las circunstancias del protagonista. Un hombre diabético de 90 años se rehúsa a abandonar su casa a pesar del pedido de evacuación para todo el pueblo por la llegada del huracán Katrina. Su incredulidad lo engaña y tiene que arreglárselas para sobrevivir sin luz, agua, comida y con su propia pestilencia.

Estos relatos se suman a los que aparecen en sus primeros libros de cuentos «Sangre en tus ojos», «El monstruo» y «A persona máxima», relatos que serán abordados posteriormente.

1.3. Localización de los cuentos que se van a analizar dentro de la obra de Alemán

Los cuentos que se van a analizar en esta disertación pertenecen a los dos primeros libros de relatos publicados por Gabriela Alemán: *Maldito corazón* (1996) y *Zoom* (1997). Por ello, se hace necesario abordar brevemente estos libros.

Maldito corazón es el primer libro de cuentos de Alemán. En este se configuran el amor con lo monstruoso, la necesidad con la soledad, el deseo con la imposibilidad, dentro de historias fantásticas, que toman como argumento o personajes aspectos de famosos relatos góticos. Ejemplos de estos cuentos pueden ser «Quintantes de luz», en donde una voz femenina recuerda a Mina, la esposa de Jonathan Harker –el personaje que conoce al conde Drácula en su castillo–. Basado en la novela de Bram Stoker, el relato de Alemán resignifica la figura de Mina, pues la convierte en protagonista del relato y la vuelve sumisa. A diferencia de la historia original, donde Mina es un personaje secundario y busca, junto con el resto de personajes, matar al vampiro, en el cuento de Alemán, esta voz femenina se ve seducida por el vampiro y en un tono que se asemeja a las epístolas escritas en el libro de Stoker, Mina deja ver su soledad.

Otro ejemplo es el cuento que se va a analizar en la presente disertación, denominado «El monstruo». Una persona es encontrada en la calle y es trasladada a un hospital psiquiátrico, en donde le deben suministrar valium y diazepam para poder controlar su estado de salud, que con el paso de los días empeora. Esta persona que, en un principio, parece ser un hombre, resulta ser una mujer embarazada en cuyo cuello lleva una cadena de oro fundido que dice *Mary Shelley, 1815*. Claramente, este cuento ficcionaliza a la creadora de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, la convierte en un personaje y la sitúa en un hospital psiquiátrico de Quito. El ambiente del cuento, así como los personajes y el espacio donde se desarrolla la narración evidencian que la enfermedad es un aspecto que yace en el relato, pero que quizá no es el tema principal.

En cuanto a *Zoom*, este es un libro donde el elemento fantástico sigue presente a lo largo de todos los relatos, contruidos de tal manera que producen en el lector sensaciones de lo que ocurre, con finales, en ocasiones, insólitos. Y es que en *Zoom*, se literaturiza «los

desgarramientos recurrentes de la condición humana, desde una mirada que se interroga por la condición y la naturaleza de la mujer: el amor, la entrega, la traición, la confesión, la ilusión, la espera, la atracción y el abandono» (Ortega Caicedo, 2004, pág. 103). Pero el abordaje de estos temas no contempla el significado obvio de la palabra, sino que se apunta a situaciones poco esperadas. En «Anatomía de una seducción», cuento que habla de la entrega, el narrador describe una escena de una pareja donde la mujer está desnuda, relajada, concentrada en lo que hace el hombre. Todo, al inicio, podría simular el encuentro sexual de una pareja, pero no es así. Al final del relato, en las últimas líneas, el lector se da cuenta de que todo lo contado no es lo que imaginó, pues la mujer estaba recibiendo una terapia de masajes por un doctor no vidente.

Este cuento, como otros de *Maldito corazón* y *Zoom*, deja ver un elemento lúdico en la narración, que siempre ocurre al final de los relatos, pues solo ahí es que el cuento halla su sentido y la correspondencia con la trama que se viene desarrollando. El narrador sorprende al lector con los finales, a la vez que juega con él, pues lo lleva por historias que siempre darán un giro que cambiará el curso de la trama, y, con ello, la idea que el lector ha construido sobre ella. Es evidente que los finales en estos libros no son nada predecibles. Pero, quizá esto no es una novedad, sino una característica propia del cuento. Ricardo Piglia explica claramente, en su ensayo «Tesis sobre el cuento», la estructura de este género, cuya «forma clásica está condensada en el núcleo de [un] relato futuro y [uno] no escrito», es decir, «un cuento siempre cuenta dos historias» (Piglia, 2001, pág. 130). Y esto ocurre en los relatos que construye Gabriela Alemán, existen dos historias, una que aparece desde la primera línea del cuento, y otra que se evidencia en los finales o en aquello que no se dice.

Por otro lado, se podría afirmar que tanto *Maldito corazón* y *Zoom* pertenecen a una primera etapa² en la obra de Alemán y esta es la incursión en la literatura fantástica como tal, donde

² Al hablar de etapas en la obra de Alemán, únicamente se está tomando la relación de la obra con la literatura fantástica. Es así como se puede hablar de tres momentos. El primero es el acercamiento a la literatura puramente fantástica, compuesta por seres fantásticos o góticos como vampiros, hombres lobo, sirenas, monstruos, entre otros; y por argumentos un tanto alejados de la lógica, como la curación de los males de una mujer mediante una medicación fabricada con partes del cuerpo de otro ser humano vivo, que se va debilitando a la vez que la mujer va mejorando. Un segundo momento es el alejamiento de lo fantástico para construir narraciones realistas, con situaciones insólitas, como sucede en *Fuga permanente* o *Body time*. Finalmente, un tercer momento es el acercamiento al realismo fantástico, donde en una narración realista irrumpe un elemento fantástico. Estos aspectos son bastante evidentes en *Poso Wells* y en *La muerte silba un blues*.

seres fantásticos o de tradición gótica son protagonistas de historias ambientadas en espacios ciudadanos como Quito, y las historias construidas alrededor de estos personajes por otros autores son los argumentos de los cuentos presentados, sobre todo, en *Maldito corazón*; mientras que en *Zoom* personajes comunes o «normales» cometen hechos fantásticos, como el hombre que salva a su mujer de morir realizando una transfusión de su propia sangre hacia ella.

Bajo estos espacios, ambientes y elementos literarios se encuentran los cuentos que se analizarán en el capítulo IV: «Sangre en tus ojos», «El monstruo» y «A persona máxima».

CAPÍTULO II

El motivo

2.1. Acercamiento histórico del motivo en la teoría literaria

Para realizar un acercamiento histórico del término «motivo» en la teoría literaria, es preciso conocer de dónde o en qué ámbito surgió esta palabra. Cesare Segre, filólogo italiano, señala que a inicios del siglo XVII se constata, por primera vez la palabra «motivo» en su significado musical, que se define como «la idea completa más breve en música»; y es a partir de esta acepción musical que el significado de motivo «pasa a las otras lenguas de la cultura, donde también asume valores literarios, figurativos, etc.» (Segre, 1985, pág. 347).

No obstante, en sus inicios, el significado de motivo presenta una tendencia a confusiones sinonímicas con la definición de tema, pues en el idioma alemán se entendía que el motivo era el «tema tradicional que aparece en una cierta serie de leyendas, de narraciones, etc.»; mientras que en francés, por influencia del término alemán *motiv*, se lo concibe como «tema: asunto principal de una obra de arte, que la domina y da su sentido a los elementos accesorios» (Segre, 1985, pág. 347).

Con el fin de esclarecer las definiciones de motivo y tema en el ámbito musical y así establecer en qué se diferencian ambos términos, Segre recurre al compositor inglés Hubert Parry, quien sostiene que si se divide o subdivide una obra musical en sus partes constitutivas, la unidad más pequeña y musicalmente significativa es el motivo; y en el caso de querer dividir a este elemento, toda subdivisión daría notas sin sentido. De esta manera, el motivo es considerado como «la mínima unidad musicalmente significativa» (Segre, 1985, pág. 347).

Es a partir de esta definición que el término «motivo» llega al ámbito literario, pero lo hace mediante diversas revalorizaciones. Hay teóricos que basan sus postulados sobre el motivo considerando la fábula, los acontecimientos, e incluso la función que cumple este término en relación con los personajes.

Por otro lado, existen revalorizaciones que categorizan al motivo como una unidad significativa mínima del texto (o tema), como un elemento germinal y como un elemento recurrente (Segre, 1985, pág. 348) o *leitmotiv*, término que se llegó a conocer gracias al compositor alemán Wagner (DPD, 2005).

Esta acepción de *leitmotiv* evoca la etimología de la palabra motivo si se consideran las definiciones que atribuye Kayser, quien cree que los motivos son situaciones típicas que se repiten y que «están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de “motivo” (derivado de *movere*)» (Kayser, 1992, pág. 77).

Con esto, Kayser señala una de las cualidades del motivo que es su recursividad, es decir, el motivo siempre se puede repetir, por lo que está en constante movimiento. Además, Kayser afirma que cuando el motivo se repite, lo hace dentro de un asunto³, el cual puede albergar no solo un motivo, sino varios.

En cuanto al motivo como elemento germinal, este ha sido abordado por Raymond Trousson, quien al preguntarse qué es motivo, llega a sostener que este es una especie de «telón de fondo»; esto es, un elemento que en ocasiones designa una cierta actitud o una situación y que, por momentos, sirve como motor de lo que sucederá. En el caso de designar una actitud, esta estaría relacionada con acciones que se desprenden de un determinado momento; por ejemplo, la revolución que consiste en ciertos actos de rebelión; mientras que designar una situación se refiere al desarrollo de acciones que desencadena una situación como que un hombre esté entre dos mujeres.

En lo que se refiere al motivo como unidad significativa mínima del texto (o del tema), Segre considera las definiciones que la crítica alemana Elisabeth Frenzel ha establecido sobre el

³ El término asunto, según Estébanez (1999), es impreciso, puesto que ha sido utilizado por varios críticos literarios. Para unos, el asunto es el argumento, mientras que otros lo conciben como el tema o la idea que resume la acción relatada; otros entienden al asunto como la serie de acontecimientos que constituyen una historia narrada, según como el narrador los ha relatado (pág. 65). En el caso de Kayser, se entiende que asunto es un sinónimo de trama, es decir, el orden en el que el narrador presenta los acontecimientos, pues al continuar con la explicación de la repetición del motivo, afirma que «El asunto está fijado en cuanto al lugar, al tiempo y a las figuras» (Kayser, 1992, pág. 77), y pone como ejemplo la tragedia de Romeo y Julieta, quienes son hijos de tales padres, que viven en tal ciudad y tienen tal suerte. En el asunto de Romeo y Julieta uno de los motivos es el amor entre los descendientes de dos familias enemigas. Otro motivo es el error de la muerte aparente de ambos personajes.

motivo, pues este término «designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad de una fábula, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación» (Segre, 1985, pág. 349); es decir, el campo de acción del motivo se encuentra ligado al tema.

Sin embargo, no solo Frenzel concibe el motivo como una mínima unidad temática, sino que varios teóricos también lo hacen y quizá uno de sus puntos de partida es lo establecido por el formalismo ruso⁴, pues Boris Tomachevski, al hablar de la temática, la trama y el argumento, también ha definido el motivo como «el tema de las partes no analizables de la obra» (Tomachevski, 1995, pág. 203), entendiendo como tema: aquello de lo que se habla.

En este mismo sentido, el crítico argentino Raúl Castagnino parte tanto de lo afirmado por Tomachevski, como de la etimología de motivo y lo define como «una pequeña unidad temática de extracción afectiva que aparece y reaparece en diversas combinaciones de manera semejante a lo que en el tecnicismo musical se denomina *leit-motiv...*» (Castagnino, 1987, págs. 32-33).

De esta manera, se puede observar que existen varios acercamientos para establecer lo que es el motivo. Segre ha afirmado que son muchos los teóricos que lo han definido desde diversas perspectivas; no obstante, lo importante es conocer y entender el punto de vista desde el que parten y escoger una alternativa para el análisis literario. Esta disertación lejos de querer profundizar entre todas las acepciones del término «motivo», busca centrarse en una y en las características que este posee, con el fin de realizar un análisis literario de los cuentos seleccionados de la escritora Gabriela Alemán.

⁴ Las teorías del Formalismo ruso han aportado significativamente en el análisis literario. No obstante, entre los mismos formalistas, en un inicio, se encuentran diferencias en torno a las definiciones de los términos literarios. Por ejemplo, para la definición de motivo está Tomachevski –cuyos postulados han sido recogidos por varios críticos posteriores a su generación–, pero también están otros formalistas como Veselovski, que sostuvo que el motivo era la unidad mínima narrativa, o Eichenbaum, quien ha utilizado el término motivo para explicar el concepto de trama, pues, según él, la trama consiste «en la interconexión de motivos por medio de su motivación» (Fokkema & Ibsch, 1992, pág. 36), entendiendo como motivación a la justificación que existe en la introducción de los motivos en la obra.

2.2. ¿Qué es el motivo literario?

Definir el motivo literario implica un acercamiento a los planteamientos de diferentes teóricos. Ya se han abordado diversos postulados de críticos e historiadores literarios que han hablado del motivo, algunos desde la etimología de la palabra; otros desde su aparición en la música y otros, desde los aportes del formalismo ruso. Por ello, en este apartado se plantearán definiciones que serán útiles para enfocarse en el objeto de análisis.

Luego de transcurrir una centuria del surgimiento del formalismo ruso, varios críticos literarios –de diferentes generaciones– coinciden en que la teoría de la literatura se abre paso con esta corriente literaria.

El crítico estadounidense Terry Eagleton, en su texto *Una introducción a la teoría literaria*, sostiene que

Si se deseara señalar una fecha al cambio que sobrevino en el campo de la teoría literaria en este siglo no sería del todo desacertado decidirse por 1917, el año en que Viktor Shklovsky (...) publicó un ensayo que abrió brecha: “El arte como recurso”. Desde entonces, especialmente durante los dos últimos decenios, las teorías literarias han proliferado extraordinariamente... (Eagleton, 1998, pág. 4).

Del mismo modo, el crítico español José Domínguez Caparrós, al referirse al carácter inmanente de la crítica literaria; es decir, al análisis de la obra a partir de lo que es literario, señala que «el formalismo ruso de principios del siglo XX es el creador de esta nueva concepción de la literatura, que, desde la exigencia de un inmanentismo crítico, reinstaló el interés por la forma en el centro de estudios de la obra literaria» (Domínguez Caparrós, 2009, pág. 72).

Por esta razón y porque las teorías planteadas por el formalismo ruso no resultan del todo caducas en la actualidad, y han sido un punto de partida para muchos estudios posteriores, algunos de los postulados que se usarán en esta disertación para definir el motivo literario es lo planteado por esta teoría que surge durante la Primera Guerra Mundial, y, con ello, por el formalista Boris Tomachevski.

No obstante, antes de empezar con la definición –que servirá en esta disertación– del motivo literario, es importante realizar un acercamiento al tema literario, ya que cuando

Tomachevski conceptualizó el motivo, lo hizo partiendo de la definición del tema y no es de extrañarse que esto sucediera considerando la relación que ambos términos han tenido desde su aparición en el ámbito musical y la posterior adaptación de estos elementos a la teoría literaria.

2.2.1. Tema y motivo

La diferencia entre tema y motivo, y sus respectivas definiciones han sido planteadas por varios teóricos desde diversos puntos de vista. En música, el tema es la «melodía característica que sirve de base de una composición musical y suministra la materia para su desarrollo» (Segre, 1985, pág. 339); mientras que el motivo se perfila como la idea más breve y completa.

Asimismo, en el ámbito musical se han establecido relaciones entre tema y motivo que oscilan entre lo complejo y lo simple, entre lo articulado y lo unitario. Según Segre, que cita al músico Borrell, el tema «es siempre más extenso que un motivo, el cual es demasiado breve para tener por sí solo una estructura desarrollada» (Segre, 1985, pág. 348).

No obstante, el motivo presenta rasgos que hasta cierto punto dejan ver una relación de dependencia entre tema y motivo, pues uno de los aspectos importantes del motivo es que se perfila como el primer germen o célula del tema, por lo que otra relación entre estos términos es también de idea a núcleo. El tema es la idea y el motivo, el núcleo⁵.

Ahora bien, estas relaciones entre ambos términos se presentan igualmente en el ámbito de la literatura. Las afirmaciones que realiza el formalista Boris Tomachevski son un ejemplo, pues sostiene que la sumatoria de los motivos constituye la armazón temática de la obra, es decir, el tema.

Lo mismo sucede con los planteamientos de Vladimir Propp, quien, al hablar de los componentes o las funciones de los cuentos populares rusos, sostiene que «el motivo es una unidad de importancia primordial y el tema es sólo el producto de una serie de motivos» (Fokkema & Ibsch, 1992, pág. 46), dejando, con esto, en claro que el tema presenta una

⁵ Esta acepción del motivo es planteada por Rossi-Doria, quien aparece citado en Segre.

dependencia del motivo, pues el primero puede dividirse (y está constituido) en motivos, mientras que el motivo no puede dividirse en unidades más pequeñas.

2.2.2. Tema

Ahora bien, Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, sostiene que el término *tema* en el análisis de obras ha sido utilizado de diversas formas, de acuerdo con las diferentes corrientes de la crítica literaria. «En una concepción tradicional, basada fundamentalmente en el análisis de los contenidos de un texto, se entiende por tema la idea central en torno a la que gira un poema, relato u obra dramática» (Estébanez Calderón, 1999, pág. 1030).

Un ejemplo de tema como idea central puede ser el tedio a la vida, reflejado en las obras de los poetas del modernismo ecuatoriano, como son Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro y Ernesto Noboa y Caamaño.

Por otro lado, existe otro uso del término tema, que ha sido empleado en literatura comparada. Estébanez afirma que este elemento ha servido para designar mitos, ideas motivos que surgen en diversas culturas y en diversos formatos. Un ejemplo claro sería el mito de Prometeo que aparece tanto en novelas, como poemas o pinturas. Basta recordar *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, el poema de Goethe denominado «Prometeo», o el cuadro de Fügner, donde Prometeo lleva el fuego a la humanidad, para observar los diferentes significados que ha adquirido este mito en distintos períodos.

Con este ejemplo, además se puede sostener que un mismo tema puede aparecer en una serie de autores, obras o épocas, manteniendo determinados motivos y modificando otros. Una muestra de esta afirmación, según Estébanez, es el tema del honor que es tratado de manera diferente en los dramas de Calderón o en la picaresca (Estébanez Calderón, 1999, pág. 1030).

En cuanto a las definiciones de tema atribuidas al formalismo ruso, Tomachevski afirma que toda obra literaria (provista de sentido) tiene un tema, el cual se va mostrando a lo largo del texto literario. El tema comprende «Las significaciones de los elementos particulares de la obra» (Tomachevski, 1995, pág. 199); es decir, es la idea central en torno a la que gira la obra, aquello de lo que se habla.

El tema, además, presenta cierta unidad al estar compuesto por pequeños elementos temáticos que se encuentran en un orden determinado y que son la «sumatoria que une el material verbal de la obra». Dentro de este material se encuentran elementos que tienen un tema y que bien pueden ser los motivos. Por ello, Tomachevski afirma que la combinación de los motivos entre sí constituye la armazón temática de un texto literario, y conceptualiza al motivo como «El tema de las partes no analizables» de la obra (Tomachevski, 1995, pág. 203).

Por ello, al estar el tema unido al motivo y ser la idea central de un texto literario, se podría afirmar que cumple la función de organizar los motivos, por lo que también se puede sostener que «el tema es lo que posibilita la coherencia interna de una obra» (Estébanez Calderón, 1999, pág. 1030).

2.2.3. Motivo

Demetrio Estébanez Calderón define al motivo –recurriendo al planteamiento de Tomachevski– como «la unidad mínima en que pueden descomponerse los elementos constituyentes de la fábula o tema de una obra narrativa... » (Estébanez Calderón, 1999, pág. 701).

Y es que, como se puede observar en la definición, el motivo está estrechamente relacionado con el tema y con la fábula, según Tomachevski; por ello, el ruso ha afirmado que la sumatoria de los motivos da como resultado el tema de la obra. De igual manera sucede con la fábula, que, al ser presentada como la suma de los hechos tal y como han sucedido⁶, contiene al motivo como unidad mínima con sentido al momento en el que se nombran las partes que la constituyen.

Sin embargo, no solo Estébanez recurre a los postulados de Tomachevski, sino que críticos como Segre y Castagnino (incluso muchos más como Kayser, Trousson, etc.) también lo hacen, pero considerando ciertos matices. Segre, partiendo de la génesis del motivo, sostiene

⁶ Entre las definiciones que Estébanez señala sobre fábula, se encuentra la considerada por Tomachevski, cuando sostiene que este elemento «constituye el conjunto de motivos y sus relaciones causales-temporales» (pág. 701). Asimismo, fábula se opone al concepto de trama o intriga que es la forma cómo el lector se ha enterado de la obra, es decir, son los hechos presentados tal y como los ha contado el narrador.

que este es la mínima unidad significativa, sea en la música como en el relato (1985, pág. 344).

Por su lado, Castagnino considera al motivo como «...una pequeña unidad temática de extracción afectiva que aparece y reaparece en diversas combinaciones...» (1987, pág. 32), y al sostener que es una unidad temática, no solo se está refiriendo a la relación del motivo con el tema en el sentido de dependencia del uno con el otro, sino que recurre al planteamiento de Tomachevski cuando dice que el tema es aquello que tiene un significado.

Ahora bien, todas estas definiciones evidentemente convergen en que el motivo es la mínima unidad temática (que tiene sentido) de la obra literaria (y este será el concepto que se use en esta disertación). No obstante, el motivo, al ser un elemento analizable de la obra literaria, presenta características. Castagnino, por ejemplo, al establecer la definición de este término, añade también una cualidad del motivo cuando sostiene que este «aparece y reaparece en diversas combinaciones» a lo largo de la obra; es decir, menciona la recursividad como una de sus principales características, la misma que podría definirse como la tendencia del motivo a repetirse en un mismo texto.

2.3. Características del motivo literario

El metalenguaje literario es tan vasto que al momento de establecer conceptos o características de ciertos términos de la teoría literaria, se presentan dificultades. Esto sucede no solo con la definición del motivo, como ya se ha dejado ver en apartados precedentes, sino con el establecimiento de sus características, las cuales presentan una serie de diferencias según el crítico que las aborde.

Hay, por ejemplo, quienes clasifican al motivo por la posición que cumple dentro del texto. Dan Sperber distingue motivos primarios (aquellos que están en posición central), motivos secundarios (lo que se encuentran en posición central o adyacente) y motivos accesorios (ubicados en posición marginal). O Petsch, quien clasifica motivos nucleares (localizados en posición central), motivos-marco (están en posición adyacente, como apoyo de los motivos nucleares) y motivos de relleno (Segre, 1985, pág. 352).

Las características anteriores son bautizadas por Segre como *ingenuas o inmaduras*, pues no alcanzan una profundización de la función del motivo, pues al ser este un elemento cargado de significación que se combina y forma la estructura temática de la obra –como apunta Tomachevski– cumple funciones en torno a la fábula.

En este sentido, Tomachevski encuentra motivos que son imprescindibles en la trama y que no pueden ser omitidos, mientras que, asimismo, observa otros que cumplen meras funciones de dotar de estilo o detalles al texto; o motivos que pueden suprimirse de la trama sin lesionar la sucesión cronológica o causal de los acontecimientos.

Es así como clasifica al motivo en cuatro tipos: motivos libres, obligados, dinámicos y estáticos (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 701):

- Motivos libres: son aquellos que pueden ser suprimidos, ya que no tienen conexión causal ni temporal con el resto de elementos de la obra.
- Motivos obligados: son aquellos que no se pueden omitir, pues afectan el desarrollo de la obra.
- Motivos dinámicos: son los motores centrales de la obra; es decir, modifican o transforman afectando la situación, caracterización o las acciones de los personajes.
- Motivos estáticos: son los que no modifican la situación.

Tomachevski también menciona un tipo de motivo, que denomina introductorio, puesto que introduce otros elementos que inician o dan seguimiento a la historia. Este motivo está relacionado con el asociado, ya que es inseparable de la trama.

Ahora bien, vale la pena detenerse en los motivos dinámicos, pues se presentan como motores centrales de la fábula al modificar o transformar situaciones, acciones de los personajes, entre otros elementos; por lo que se puede observar que estos motivos (o el motivo en sí) actúa sobre otros componentes del texto literario, es decir, la función que cumple el motivo dentro de una obra está conectada con las funciones que cumplen otros elementos literarios.

Por ejemplo, las relaciones de los personajes entre sí en un momento dado pueden construir situaciones, que dependiendo del comportamiento de los personajes, se mantienen o se

pueden modificar, lo que permite el desarrollo de la trama. Así, la intervención del motivo se evidencia sobre la acción de un personaje⁷, que puede modificar el curso de la trama.

Tomachevski, para aclarar la acción del motivo dinámico, utiliza como ejemplo la historia de *La damisela campesina* de Pushkin, donde el personaje principal ama una mujer, pero el padre de este quiere que se case con otra. Sin embargo, el personaje desconoce en un inicio que la mujer que ama y la mujer que su progenitor quiere que sea su esposa son la misma persona y desobedece a su padre, pero luego se da cuenta de este detalle y se casa con la mujer que ama.

El motivo que se hace presente en la trama de esta historia es el del reconocimiento, pues cuando el personaje reconoce que la mujer que ama es la misma que su padre quiere que despose, la historia cambia. En este mismo sentido, si se dota de características al motivo del reconocimiento, este es dinámico, pero a su vez es obligado, porque no puede ser eliminado de la trama; si fuera eliminado, afectaría la conexión causal de la trama.

El ejemplo anterior expone que las características o cualidades de un mismo motivo son múltiples, ya que este puede poseer más de una característica a la vez dentro del texto. De la historia precedente se evidencia que un motivo puede ser dinámico y obligado al mismo tiempo.

Ahora bien, existen otras características del motivo que se definen según su comportamiento dentro de los textos literarios, las cuales son, hasta cierto punto, generales pero a su vez abarcadoras de las funciones que cumple esta mínima unidad temática. Hay teóricos que afirman que los motivos tienen su carácter activo, su carácter autónomo y su carácter universal.

⁷ Los personajes son considerados, por Tomachevski, como soportes que permiten agrupar o conectar entre sí diversos motivos. «El personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos» (pág. 222). Y al hablar de personajes en el análisis literario, se encuentran diversos tipos. Estébanez Calderón (1991) clasifica a los personajes en seis grupos: por su configuración y grado de individualidad (estereotipos, personajes-tipo, individuales), por su gradación jerárquica en el desarrollo de la acción de los personajes (principales o secundarios), por su génesis y desarrollo (estáticos o en proceso de evolución), por su grado de complejidad (planos, redondos), por su unidad o pluralidad (individual o colectivo), por las funciones desarrolladas en la acción y narración de la obra (protagonista-narrador, narrador-testigo, portavoz de la mentalidad y problemática del autor) (pág. 831).

Para hablar del carácter activo del motivo, es preciso recordar la teoría en torno a este tema del crítico argentino Raúl Castagnino, quien al sostener que el motivo es una pequeña unidad temática que aparece y reaparece dentro del texto literario, se remite a una característica ya mencionada, como es la recursividad. En palabras de este teórico, el carácter activo de motivo se da por la facultad que tiene de reaparecer frecuentemente en un texto.

Y es esta misma facultad de aparecer periódicamente en un texto la que evoca al término (nacido en lengua alemana) *leitmotiv* o motivo recurrente, que se refiere al «número de repeticiones, afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, etc., en la textura verbal del motivo» (Segre, 1985, pág. 348).

En cuanto al carácter autónomo del motivo, este hace alusión a su condición; es decir, es una unidad estructural que existe sin otros elementos que determinen o permitan su existencia (Vilanova, 1993, pág. 33); muchas veces afecta a otros componentes de la trama (como ya ha dejado ver Tomachevski al hablar de los motivos dinámicos).

El carácter universal del motivo, en cambio, ha sido definido por la capacidad que posee para adaptarse a diversos contextos y tiempos. Un ejemplo claro de esto es la aparición del motivo en el ámbito musical, para luego pasar a otros ámbitos como el literario. Y es en la literatura donde aparece tanto en textos dramáticos, narrativos y hasta poéticos.

Estas tres características, si bien es cierto no hablan de los motivos y las funciones que cumplen dentro de un texto narrativo en cuanto a si modifican o no una situación o las acciones de un personaje, permiten profundizar más en el conocimiento de este término. Como ha sido evidente, las definiciones y características atribuidas al motivo convergen, de manera reiterativa, entre los teóricos planteados, pues muchos de ellos exponen sus aseveraciones partiendo del formalismo ruso, especialmente de Tomachevski quien ahondó en el tema del motivo.

CAPÍTULO III

Enfermedad

3.1. ¿Qué es la enfermedad?

Definir qué es la enfermedad puede devenir una tarea abarcadora, puesto que existen muchos puntos de vista desde los cuales se puede partir para hablar sobre este estado de la vida, que quizá es anterior a la existencia del hombre⁸.

La perspectiva científica, la del médico, la del paciente o enfermo son algunas que vienen a la mente cuando se intenta definir la enfermedad. No obstante, tanto pensadores como escritores han opinado también sobre este tema, y, como se verá a continuación, cada una de las definiciones entre sí tiene sus semejanzas y sus diferencias.

En primer lugar y partiendo de la etimología de la palabra enfermedad, esta proviene de latín *infirmitas*, que quiere decir debilidad –generalmente del cuerpo–, complexión débil, flaqueza (Diccionario ilustrado, 2010, pág. 247). Esta definición, en una primera lectura, apunta a la enfermedad desde lo físico, es decir, el cambio que se produce en el cuerpo provocando un debilitamiento. En otra lectura, este debilitamiento también podría referirse al estado mental o espiritual si se piensa en la enfermedad mental.

Por su parte, el *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2015), que, como todo diccionario, cumple con la función de recoger y explicar una materia o tema determinado, establece tres definiciones sobre enfermedad:

1. Alteración más o menos grave de la salud.
2. Pasión dañosa o alteración en lo moral o espiritual. *La ambición es enfermedad que difícilmente se cura Las enfermedades del alma o del espíritu [sic].*

⁸ Desde la perspectiva científica, se cree que la enfermedad ha existido antes de la presencia del ser humano en la tierra. Por ejemplo, «Hay pruebas de la existencia de bacterias en los restos fosilizados que datan del precámbrico (casi dos mil millones de años) pero no se ha podido determinar si éstas podrían haber causado enfermedades a los organismos existentes. Sin embargo, en el estudio de fósiles de dinosaurios se han encontrado señales de posibles enfermedades causadas por microorganismos, tales como caries o lesiones óseas» (Cavazos Guzmán & Carrillo Arriaga, 2009, pág. 4).

3. Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc.

Cada uno de estos tres conceptos indica diferentes aspectos en los que puede acontecer la enfermedad. El primero, es el físico y el mental: la salud. El segundo apunta a lo espiritual y a la condición moral del individuo; mientras que el tercero señala los mismos puntos que el segundo, pero en el ámbito colectivo. Es interesante notar que la enfermedad es definida como una alteración, una pasión dañosa y una anormalidad; todos sustantivos que denotan elementos negativos o dañinos. Alterar puede ser sinónimo de perturbar, pasión es la acción de padecer y anormalidad, que expresa una acción o un estado fuera de lo natural, de lo normal.

En segundo lugar, se podría hablar de la enfermedad partiendo del punto de vista científico-médico. La enfermedad, para la medicina moderna –y tomando como referencia la tesis darwiniana que postula las características del Homo sapiens–, es «el desequilibrio en alguna de las funciones de los individuos» (Cavazos Guzmán & Carrillo Arriaga, 2009, pág. 4). Este desequilibrio es estudiado en la medicina a través de la patología.

Rabelais –quien fue escritor y médico del siglo XVI– define a su profesión en relación a la enfermedad como un combate de fuerzas empleadas por tres personajes: el enfermo, el médico y la enfermedad (Bouissou, 1967); con lo que indica que este estado que afecta la salud es un enemigo tanto del enfermo, como del médico, al comparar que el tratamiento es como una guerra que libran tres protagonistas, donde el médico puede ser un mediador y un guerrero; y el enfermo, una víctima que lucha del ataque embestido.

Una definición similar en cuanto a la relación entre enfermedad y guerra es la que presenta Xavier Bichat, médico, biólogo francés del siglo XVIII, quien considera que la enfermedad es la rebelión de los órganos. «Salud: silencio de los órganos; enfermedad: su rebelión» (citado por Sontag, 1996, pág. 49). Dos siglos más tarde, nuevamente la enfermedad aparece ligada a un concepto del terreno bélico. Y si se quiere profundizar sobre este aspecto, la rebelión de los órganos implica uno de dos fines: la cura o la muerte. En este sentido, pareciera que al hablar de enfermedad existieran dos polos, dos salidas que se contraponen, como en la guerra: o se gana o se pierde, o se cura el enfermo o muere.

Otra visión, en este caso contemporánea, que parte del ámbito médico es lo planteado por Karl Menninger, psiquiatra estadounidense del siglo XX, conocido por su libro *El hombre contra sí mismo* (1938). Menninger piensa que «en parte la enfermedad es lo que el mundo ha hecho de la víctima; pero en mayor parte es lo que la víctima ha hecho del mundo y de sí misma» (citado por Sontag, 1996, pág. 52).

Esta definición implica que el enfermo es responsable de su propia enfermedad y va mucho más allá de un concepto objetivo, puesto que pareciera abordar un elemento psicológico cuando sostiene que la dolencia es producto de aquello que la víctima ha hecho. Esta acepción, hasta cierto punto subjetiva, es lo que significa la enfermedad en la era moderna. Quizá, esto responda a la aparición de ciertas enfermedades que también han cambiado la concepción de la enfermedad, como el cáncer, cuya cura no es certera, o el sida, cuyas causas de adquisición son bien conocidas. Lo cierto es que en la actualidad el enfermo siente que es su culpa sufrir por la dolencia que tiene⁹, es decir, merece lo que le acontece.

En tercer lugar, se encuentran los conceptos empleados por escritores o críticos acerca de la enfermedad. Y son quizá estas definiciones las que profundicen sobre lo que es este estado de la vida, pues mientras la ciencia reduce o simplifica un aspecto, la literatura ahonda en él. Ya se vio que para la ciencia, la enfermedad es un desequilibrio de las funciones del individuo; mientras que la enfermedad puede significar también «el lado nocturno de la vida...» (Sontag, 1996, pág. 11) o un «tremendo cambio espiritual que provocan los asombrosos territorios desconocidos que se descubren cuando las luces de la salud disminuyen» (Woolf, 2014, pág. 25).

Basta observar estas dos definiciones y un aspecto salta a la vista. Para Sontag, la enfermedad es el lado nocturno de la vida, es decir, aquel que ya no tiene luz. Para Woolf, la enfermedad es algo similar, puesto que es la disminución de las luces de la salud. Aparece aquí una dualidad entre luz y oscuridad, siendo la oscuridad la enfermedad. Pero esta dualidad se

⁹Sontag en sus textos *La enfermedad y sus metáforas* (1978) y *El sida y sus metáforas* (1988) sostiene que las metáforas que se han creado con el cáncer y el sida colocan al enfermo como una víctima que merece lo que le sucede. La persona que tiene cáncer porque es visto como un reprimido, es decir, al no expresar lo que siente, la consecuencia es su enfermedad. Una idea similar ocurría con la tuberculosis pero a la inversa. El tuberculoso estaba enfermo por tener un exceso de pasión. En cuanto a la persona que ha adquirido sida, esta merece lo que le sucede porque se conoce la manera cómo contrajo esta enfermedad.

evidencia ya en la terminología médica, siendo la enfermedad el enemigo, el sinónimo de muerte, la rebelión que debe ser detenida, combatida, atacada.

Al hablar de enfermedad, se construyen contraposiciones necesarias para referirse a ella, siempre ligadas a la salud, pues aparentemente la salud es luz, es equilibrio, es silencio, es vida; mientras que la enfermedad es todo lo contrario; la salud es lo bueno, la enfermedad es lo malo. No obstante, ambas son parte de la vida y son inevitables. Susan Sontag, a más de decir que la enfermedad es el lado nocturno de la vida, sostiene que es «...una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar» (Sontag, 1996, pág. 11).

La idea de que la enfermedad es el paso a otro reino se ve reflejada en la novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*. No solo se crea un mundo de enfermos en el sanatorio de Davos, sino que cada enfermo lleva en su bolsillo o tiene en su habitación una radiografía que es considerada como el pasaporte, la visa que les permite permanecer en ese lugar de enfermos, claro está, para eventualmente curarse. Y es que la enfermedad, así como la salud son reinos distintos, son mundos opuestos. De ahí que en la novela mencionada, los enfermos se encuentren alejados de los sanos y exista un sanatorio separado de la ciudad, sobre las montañas.

Por otro lado, la enfermedad también es «la voluntad que habla por el cuerpo, un lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal» (Sontag, 1996, pág. 50). Un ejemplo de esto es lo que escribe Kafka en su diario cuando conoce que está enfermo en 1917 (septiembre): «...la infección de los pulmones sólo es un símbolo, el símbolo de una herida afectiva cuya inflamación se llama Felice. La enfermedad habla por mí, porque así se lo he pedido» (Kafka, 1953, pág. 365). El hecho de que la enfermedad hable recuerda una definición del poeta romántico alemán, Novalis, quien sostiene que «La enfermedad es la discordia de los órganos» (Novalis, 1976, pág. 260), y al estar en discordia hablan, se rebelan, como lo dijo Bichat.

Finalmente, también se puede definir la enfermedad por medio de imágenes que expresen lo que siente un enfermo. Los cambios que se producen en el reino de este estado de la vida son abordados ligeramente por Virginia Woolf, en su ensayo «De la enfermedad», que escribió en 1925. En este texto, otorga un significado a enfermedades o momentos que pueden resultar banales, como ir al dentista o tener un simple resfriado:

...el tremendo cambio espiritual que provocan los asombrosos territorios desconocidos que se descubren cuando las luces de la salud disminuyen, los páramos y desiertos del alma que desvela un leve acceso de gripe, los precipicios y las praderas salpicadas de flores brillantes que revela el ligero aumento de la temperatura, los antiguos y obstinados robles que desarraiga en nosotros la enfermedad, cómo nos hundimos en la sima de la muerte y sentimos las aguas de la aniquilación sobre la cabeza y despertamos creyendo hallarnos en presencia de los ángeles y arpistas cuando han extraído una muela y afloramos a la superficie en el sillón del dentista y confundimos su “Enjuáguese la boca, enjuáguese la boca” con el saludo de Dios inclinado a la puerta del cielo para darnos la bienvenida... (Woolf, 2014, págs. 25-26).

Estas imágenes dejan ver que hasta la enfermedad menos grave puede ser expresada y causar un padecimiento que desequilibra a la persona, o en este caso al enfermo. Y es que «Las enfermedades son ciertamente un *objeto de suma importancia* para la humanidad, porque son innumerables y porque todo hombre tiene que luchar tanto contra ellas» (Novalis, 1976, pág. 259), razón por la cual han sido representadas en la literatura de diferente manera.

Pero la enfermedad es también para Woolf una suerte de confesionario, es decir, es un estado en donde se dicen verdades. «Existe, confesémoslo (y la enfermedad es el gran confesionario), una franqueza infantil en la enfermedad; se dicen cosas, se sueltan verdades que la cautelosa respetabilidad de la salud oculta» (Woolf, 2014, pág. 35), y esta franqueza quizá se produce por la vulnerabilidad en la que se encuentra sumida el enfermo. El final de *La muerte de Iván Ilich* deja muy en claro esta idea del confesionario, de la revelación de algo que antes había sido ocultado. A Iván Ilich, «De pronto, una fuerza le empujó contra el pecho y el costado, dificultando su respiración; él cayó en el agujero y allí, en el fondo, se iluminó algo. (...) cayó en el agujero, vio la luz y se le reveló que toda su vida había sido una equivocación completa, pero que aún había tiempo para rectificar» (Tolstoi, 1969, págs. 79-80).

En conclusión, con lo expuesto anteriormente y como se ha podido observar, las definiciones sobre enfermedad son múltiples. Lo cierto es que definir qué es la enfermedad trae a la mente las siguientes palabras: anormalidad, desequilibrio, penumbra, discordia, incomodidad, enemigo.

3.2. La enfermedad como tema literario

Se podría pensar que la enfermedad es un tema que no ha estado siempre presente en la literatura. Ya Virginia Woolf manifestaba esta posición en un ensayo que escribió para la revista *New Criterion*, creada por T. S. Eliot, en 1925. En este texto, denominado «*On illness*» o «De la enfermedad», se expone que la enfermedad no ha sido uno de los grandes temas literarios hasta esa época, como sí lo han sido el amor o la guerra.

«Siempre se escribe sobre las obras de la mente; las ideas que se le ocurren; sus nobles planes; cómo ha civilizado el universo. (...) Se olvidan de esas grandes guerras que libra el cuerpo con la mente esclava en la soledad del dormitorio contra el asalto de la fiebre o la llegada de la melancolía» (Woolf, 2014, págs. 27-28), escribía Virginia, cuyo ensayo vería la luz en 1926. Y es que las referencias que tiene esta autora –al escribir este texto– sobre la literatura apuntan a autores como Keats o Shakespeare, que en su vasta obra hablan de diversos temas, pero sobre todo del amor, pues Woolf piensa que existe un lenguaje al que puede recurrir el chico enamorado, ya que puede leer a Shakespeare, pero para el enfermo, este, ¿a qué autor recurre cuando tiene un dolor de cabeza y quiere expresarlo?

Es evidente que el lenguaje juega un rol importante para Woolf, pues la literatura se presenta como la forma de expresión de una situación o emoción. Está claro también que este es un ensayo de época, de un momento en el que Virginia Woolf plantea una renovación del lenguaje y una renovación de las pasiones, como ella lo hiciera con su obra al incluir nuevas técnicas como el flujo de conciencia y profundizar en la psicología de los personajes que construía.

Este deseo de renovación se evidencia en lo que afirma sobre la literatura, la cual

procura sostener por todos los medios que se ocupa de la mente; que el cuerpo es una lámina de vidrio plano por el que el alma ve directa y claramente y, salvo por una o dos pasiones, como deseo y codicia, es nulo,

insignificante e inexistente. Mas lo cierto es todo lo contrario. El cuerpo interviene todo el día, toda la noche; se embota o agudiza, se embellece o se marchita... (Woolf, 2014, págs. 26-27).

Por lo que, es necesario que exista una innovación, una transformación en el lenguaje y con ello en la literatura.

...no sólo necesitamos un lenguaje nuevo, más sensual, más obsceno, sino una nueva jerarquía de pasiones: hay que deponer el amor a favor de cuarenta grados de fiebre; los celos, ceder paso a los dolores de ciática, el insomnio interpreta el papel del malvado y el héroe se convierte en un líquido blanco de sabor dulce –ese poderoso príncipe de ojos de polilla y pies emplumados, uno de cuyos nombres es el Coral¹⁰ (Woolf, 2014, págs. 30-31).

No obstante, a pesar de lo que sostiene Woolf, la enfermedad sí ha estado presente en la literatura y esto ocurre desde los griegos. Quizá la presencia de la enfermedad no es el tema único de novelas, cuentos, poemas o piezas teatrales que traten exclusivamente de lo que siente el enfermo mientras se encuentra en ese estado –que es lo que pareciera buscar Virginia Woolf–, como sí sucede a partir de la época en la que aparece el ensayo «*On illness*». *La montaña mágica*, publicada en 1924, es un ejemplo de una novela que trata meramente el tema de la enfermedad, pues se construye un mundo de enfermos que tienen múltiples dolencias y se focaliza en una, la tuberculosis, que padece el personaje principal del texto, Hans Castorp.

Y esta presencia data de épocas y movimientos anteriores. Parte del romanticismo está marcado por la enfermedad –latente en ciertos personajes que forman parte de un entramado general–, así como la Edad Media –llena de pestes y epidemias que asolaron ciudades– y, como ya se manifestó, la literatura griega.

Esta última, a través de la mitología «...ha representado la enfermedad a partir de la metáfora de la plaga, como mal que quiebra la armonía y pureza humanas. Pandora, la primera mujer creada por Zeus, desata la corrupción cuando abre su ánfora» (Guerrero & Bouzaglo, 2009, pág. 12). Hesíodo en los *Trabajos y días* cuenta el mito de Pandora, creada por Zeus como

¹⁰ Hidrato de cloral. Somnífero, sedante.

un castigo para los hombres. Esta mujer, al abrir su ánfora –la conocida *caja de Pandora*–, desata todos los males sobre la tierra, entre ellos las enfermedades.

... antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de dura fatiga y penosas enfermedades que acarrearán la muerte a los hombres. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes (...). Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho ente los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla (Hesíodo, 1978, págs. 67-69).

La enfermedad, desde su génesis mitológica, es un castigo divino para los hombres. Pandora es creada como un castigo y ella desata las enfermedades sobre los humanos. La idea del castigo divino se ve afianzada en otros textos como la *Iliada*, en cuyo primer canto, una peste es enviada por Apolo sobre el ejército de Agamenón, por haber raptado a la hija de Crises. La peste cesa si Criseida es devuelta a su padre.

En *Edipo rey*, de Sófocles, una peste destruye la ciudad de Tebas por la muerte del rey Layo, quien ha sido asesinado. Una vez que se sepa el autor del asesinato y este sea expulsado de la ciudad, la peste se extinguirá. La enfermedad como castigo recae en una ciudad, pero también sobre Edipo quien al enterarse que ha matado a su padre, se queda ciego. «En esta obra, la peste no es solo el pretexto que hace que se cumpla el destino de Edipo, sino que es una metáfora de la violencia que se expande en la ciudad de manera contagiosa» (Sétrin, 2012).

Otra tragedia de Sófocles, *Áyax*, trata el tema de la enfermedad como castigo, pero en este caso la enfermedad es mental, puesto que Áyax se vuelve loco, locura inducida por Atenea, por haberse enfurecido al no recibir el escudo de Aquiles, que fue entregado a Odiseo. Áyax busca venganza y mata a reses y a un carnero, pensando que es Odiseo con su ejército. Al darse cuenta de lo que ha hecho, pues matar animales es deshonesto, se suicida. La enfermedad vuelve a ser un pretexto que lleva al personaje a un destino mayor, como es su muerte.

Estos son unos cuantos textos que evidencian que para la Grecia antigua, la enfermedad era un castigo divino que recibían los hombres por desobedecer a los dioses. Claro está que este

castigo podría ser la némesis de los personajes, como sucede con Edipo, o la *hybris*, que desencadenará en una némesis¹¹.

Por otro lado, una suerte de castigo divino aparece también en la génesis religiosa de la enfermedad, al hablar del pecado original. Guerrero y Bouzaglo sostienen que «la enfermedad siempre ha sido metáfora del castigo y el mal». Así, «esta está ligada al error de Eva y por lo tanto, al pecado. Probar y ofrecer el fruto prohibido quebró la perfección humana, dando paso a la enfermedad» (Guerrero & Bouzaglo, 2009, pág. 12).

Otra constatación de la enfermedad como castigo divino en la Biblia se encuentra en el libro de Samuel II, en el Antiguo Testamento. «Dios le da al rey David la elección entre tres castigos: siete años de hambruna, tres meses de guerra o tres días de peste. El rey elige la tercera opción...» (Sétrin, 2012).

Ahora bien, la enfermedad en la Edad Media está marcada por la aparición y propagación de pestes y epidemias. En el siglo XI la lepra «fue acarreada por seres humanos durante cientos de años hacia todos los rincones del mundo hasta entonces conocido» (Meruane, 2012, pág. 19). En el siglo XIV y hasta el XV, la peste negra o peste bubónica asoló Europa. Este peste, «acaso la peor de las plagas pretéritas, recorrió el Oriente al interior de los roedores que acompañaban a marinos mercantes y comerciantes de a pie, y devastó, en resurgimientos tan cíclicos como constantes, a la Europa del siglo XIV» (Meruane, 2012, pág. 19).

Estas epidemias han sido representadas en la literatura de la época y fuera de ella. Boccaccio, en el *Decamerón* (1351), retrata la peste negra que destruyó Florencia, donde un grupo de jóvenes, con el fin de huir de la peste, se aíslan en una casa de campo y empiezan a contar historias, para animar sus veladas.

Otro texto que narra la peste que invadió Florencia en 1374 es el cuento «El Rey de la montaña de oro», de Marcel Schwob. Este relato, publicado en 1892, «está protagonizado

¹¹ Aristóteles, en su *Poética*, habla de la *harmatia*, expresión traducida como «error trágico», que vendría a ser el error al que incurren los personajes en las tragedias griegas. La *harmatia* está relacionada con la némesis o castigo y con la *hybris* o exceso. Generalmente, los personajes trágicos incurren a un exceso (*hybris*) que provocará un castigo (némesis) (Diccionario de personajes de la mitología griega, 2015).

por dos siniestros aventureros que hacen creer a la gente que están infestados por la enfermedad para escapar de situaciones desagradables» (Sétrin, 2012).

Las pestes y plagas no son enfermedades que aparecieron únicamente en la Edad Media, sino que se extendieron a épocas posteriores, como el Renacimiento.

...durante todo el Renacimiento, diversas plagas de peste de amplitud variable asolarán Europa. Por ejemplo, en 1527, la peste vuelve a asolar Florencia, entonces capital de las artes renacentistas. Esta vez, es (...) Nicolás Maquiavelo (1469-1527), que, poco antes de morir, nos entrega en su último escrito una estremecedora a la vez que cínica descripción de la plaga: *Descripción de la peste de Florencia del año 1527* (Sétrin, 2012).

Las pestes continúan luego de esta época y son retratadas en diferentes períodos. «En 1665 y 1666, una gran epidemia de peste asoló Londres: 75000 personas murieron y, curiosamente, fue otra gran catástrofe que permitió acabar con la enfermedad en septiembre de 1666: el gran incendio de Londres, durante cuatro días de infierno, destruyó más de 13000 casas, 87 iglesias y dejó sin domicilio a casi 80000 londinenses» (Sétrin, 2012). Esta voraz epidemia es retratada por Daniel Defoe en 1722, en su libro llamado *Un diario del año de la epidemia*.

No obstante, no todos los textos que se han escrito sobre pestes y plagas están basados en hechos reales, como sucede con Maquiavelo o Defoe, sino que son tomados como pretextos para abordar otros temas. Tal es el caso de *La peste en Bergamo*, escrita por el danés Jens Peter Jakobsen en 1882. «Este relato transcurre durante una epidemia imaginaria de peste en Bergamo y plantea la cuestión del renunciamiento a la fe en estas situaciones extremas: una parte de los habitantes de la ciudad, viendo que el cielo no quiere o no puede ayudarles a combatir la peste, se dedican a una peste interior: el vicio» (Sétrin, 2012).

Un aspecto similar sucede con *La peste* de Albert Camus, publicada en 1947. En esta novela, escrita a modo de crónica, se habla de una peste que destruye la ciudad argelina de Orán. No obstante, nunca se señala una fecha exacta que indique la época a la que se refiere, se menciona únicamente un dato tentativo, como es el año de 194... , por lo que se entiende que es el siglo XX. Lo que sí se sabe es que la peste puede ser la bubónica, pues las primeras imágenes que presenta el narrador sobre esta enfermedad es el hallazgo de ratas muertas por las calles. «La mañana del 16 de abril, el doctor Bernard Rieux, al salir de su habitación, tropezó con una rata muerta en medio del rellano de la escalera», afirma el narrador. «Al día

siguiente, 17 de abril, a las ocho, el portero detuvo al doctor cuando salía, para decirle que algún bromista de mal género había puesto tres ratas muertas en medio del corredor» (Camus, 2003, págs. 11-12). Días más tarde, el portero moría, sin tener certeza de cuáles fueron las causas de su muerte.

Tanto la fecha de la peste como el tipo de la enfermedad no sucedieron. Pero esta ciudad sí fue asolada por el cólera en 1849, por lo que el texto no está retratando un hecho que sucedió en realidad, pero toma de ciertas enfermedades y hechos históricos para construir una novela que trata sobre una enfermedad que arrasa con lo que encuentra a su paso.

Ahora bien, además de las pestes, existen más enfermedades que surgieron una misma época¹². Epidemias que brotaron en el Renacimiento, a más de la peste negra, y que continuaron por décadas hasta encontrar su cura son la viruela, la fiebre amarilla y la sífilis. Esta última enfermedad ha sido tratada en la literatura y, para Susan Sontag, ha permitido que se cree un mito en torno a ella. Un ejemplo es la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*, publicada en 1947. El personaje principal es un afamado músico que llega a contraer sífilis y alrededor de la trama, se construye el mito de que la enfermedad eleva al enfermo, pues al contraer sífilis, el personaje se vuelve más prolijo y tiene 24 años de incandescente creatividad. La sífilis se presenta como una musa (Sontag, 1996, pág. 63).

Una enfermedad que ha marcado la literatura, sobre todo en el romanticismo, es la tuberculosis. Sendas obras están llenas de personajes que contraen tuberculosis y mueren a causa de esta. Lo interesante que se plantea a partir de esta enfermedad –y quizá desde la sífilis– es que se construyen mitos en torno a ella. Susan Sontag trata sobre las metáforas construidas sobre la enfermedad y toma como punto de partida la tuberculosis, pues esta dolencia es la primera que individualiza al enfermo, al contrario de lo que sucedía con las pestes, que eran enfermedades colectivas. Al individualizar al enfermo, lo aísla de la comunidad y esto provoca la construcción de mitos, al igual que el desconocimiento de la causa de la enfermedad, por lo que se vuelve temida.

¹² Al hablar de enfermedades que surgieron en una época, la referencia recae sobre la identificación médica que ha habido sobre ellas, gracias al avance científico y tecnológico de la medicina, porque es muy probable que muchas de las enfermedades hayan existido por siglos, sin embargo, por la falta de evidencia científica no se puede saber con certeza cuándo aparecieron (Cavazos Guzmán & Carrillo Arriaga, 2009).

Sontag afirma que estas características se observan en la tuberculosis, pero luego se propagan a otras enfermedades que aparecen posteriormente –y hasta se profundizan–, como son el cáncer y el sida.

Ahora bien, al hablar de la tuberculosis, se construyen las siguientes características. El paciente es responsable de lo que le sucede, enfermar de tuberculosis era una consecuencia de tener exceso de pasión y esto era, hasta cierto punto, un tanto encantador. La enfermedad hacía interesante al enfermo y en ocasiones lo elevaba (Sontag, 1996, págs. 53-54).

Estos aspectos se evidencian en varios textos literarios del romanticismo y posterior a este movimiento. En la obra maestra de Víctor Hugo, *Los miserables*, existe un personaje femenino que es una prostituta, Fantine, quien al morir de tuberculosis, tiene una muerte redentora.

Otra gran novela, de la primera mitad del siglo XX, es *La montaña de mágica* (1924), de Thomas Mann. En ella se evidencian las características mencionadas por Sontag sobre la tuberculosis. La enfermedad aísla a los enfermos, pues los pacientes se encuentran en un sanatorio sobre unas montañas suizas, alejado de la ciudad. Se construyen dos mundos: «los de abajo» (sanos) y «los de arriba» (enfermos). El personaje principal, Hans Castorp, un ingeniero que llega al sanatorio por una visita a su primo, termina quedándose más tiempo que él por una mancha que tiene en su pulmón y mientras está ahí, se vuelve más reflexivo, la enfermedad lo ha elevado, se vuelve interesante.

Algunas novelas que menciona Sontag que hablan sobre la tuberculosis y otorgan este tratamiento son: *Nicholas Nickleby* (1838-39), de Chales Dickens, donde se describe la tuberculosis como la «aterradora enfermedad» que «refina» la muerte, quitándole sus aspectos groseros. Otra novela de Dickens que trata la tuberculosis es *Dombey e hijo* (1848), en la que el hijo de Dombey muere de tuberculosis, la enfermedad refinada, la misma que se presenta en los personajes como una oportunidad para ser buenos. *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas, tiene un personaje tuberculoso que vive en el lujo, Margarita Gautier. En *La cabaña del tío Tom* (1852), de Harriet Beecher Stowe, se construye un personaje, Little Eva, que muere de tuberculosis y se lo matiza como algo edificante. En

vísperas (1860), de Iván Turgueniev, el personaje principal muere de tuberculosis; y la lista continúa.

En cuanto al cáncer, esta es otra enfermedad que ha sido retratada o abordada en la literatura del siglo XX y del nuevo siglo. A diferencia de la tuberculosis, cuya causa se creía que era un exceso de pasión, el cáncer, se dice que, aparece por la represión de las emociones. El cáncer es una enfermedad misteriosa, puesto que no se conoce sus causas, es como una lotería, y hasta hace pocas décadas, era considerada una dolencia vergonzosa, por el mero hecho de estar asociada a la represión de pasiones (Sontag, 1996, pág. 30). En la novela *Del tiempo y el río* (1935), de Thomas Clayton Wolfe, el personaje principal muere de cáncer. Un destino similar tiene la heroína de *El cisne negro* (1954), de Thomas Mann, que tiene una enfermedad incurable. En *diario de un cura de campo* (1935), de Georges Bernanos, el personaje muere de cáncer y se perfila como alguien que nunca llegó a vivir.

El ganador del Premio Herralde de Novela 2006, Alberto Barrera Tyszka, deja ver en su texto *La enfermedad*, lo difícil que es decir a una persona que tiene cáncer. Ernesto Durán está enfermo y su hijo, que es médico, lo sabe, pero no puede decírselo, no encuentra el momento ni las palabras para decirle a su padre que se está muriendo.

El cáncer también ha sido utilizado como un sinónimo del mal y esto no solo se ve en la literatura, sino en los discursos políticos y mediáticos. Es común escuchar la analogía que realizan los políticos con la corrupción y el cáncer. «Hay que extirpar ese cáncer de nuestra sociedad», se suele escuchar, refiriéndose a la corrupción.

Finalmente, el síndrome del VIH, o sida, es otra de las enfermedades que es un tema literario en la actualidad. El sida es retratado también como una enfermedad vergonzosa, que se debe ocultar –como el cáncer–, puesto que compromete al enfermo y porque se conoce cómo se adquirió esta dolencia. Adicionalmente, a diferencia del cáncer, este síndrome llevaba consigo la carga de ser contagioso. *Pájaros en la playa* (1993), de Severo Sarduy; *El color del verano* (199), de Reinaldo Arenas; o *Salón de Belleza* (1999), de Mario Bellatin son algunas novelas decisivas que retratan el sida latinoamericano.

La lista de escritores y obras literarias que tratan sobre las enfermedades es interminable. Esto es apenas un bosquejo de uno de los temas importantes de la literatura, como es la enfermedad. Existen nombres que no han sido mencionados, pero que al decir la palabra enfermedad saltan a la mente como Kafka, Bernhard, Quiroga, Onetti y demás. Asimismo, en una obra cumbre la literatura española se toma como pretexto la enfermedad mental para construir uno de los personajes inolvidables de la literatura universal: don Quijote de la Mancha.

Desde que Virginia Woolf escribiera su ensayo «Sobre la enfermedad» y planteara que este es un tema que todavía no ha sido profundizado por la literatura, los tiempos han cambiado. Como se ha podido observar, la enfermedad es un tema literario que aparece desde los griegos y que continúa hasta nuestros días. La enfermedad pasa de ser un castigo divino en la Grecia antigua a convertirse en musa o redentora en el romanticismo y en vergonzosa y misteriosa en la época moderna.

3.3. La enfermedad según Susan Sontag

Mientras se trataba de un cáncer, Susan Sontag –afamada guionista, directora de teatro, novelista, pero, ante todo, crítica literaria estadounidense– escribió *La enfermedad y sus metáforas* (1978), texto que pretende desmitificar los significados creados en torno a la enfermedad, especialmente de dolencias como la tuberculosis y el cáncer.

Este libro, que podría parecer el testimonio «crítico» de un paciente sobre la enfermedad que padece, no es sino un análisis profundo sobre el tratamiento que ha recibido la enfermedad en cuanto al lenguaje empleado para referirse a ella, es decir, la enfermedad como figura o metáfora¹³. Por ello, a pesar de que en la presente disertación no se trata la enfermedad como metáfora, sino como motivo en tres cuentos de una autora ecuatoriana, es imperativo emplear un texto en el que la enfermedad sea caracterizada y encuentre su propia taxonomía, a partir, no solo de experiencias médicas o acontecimientos vividos por un paciente, sino desde una

¹³ Entiéndase como metáfora: *dar a una cosa el nombre de otra*, pues este es el sentido que la misma Sontag atribuye en su texto escrito –casi una década posterior a *La enfermedad y sus metáforas*– titulado *El sida y sus metáforas*, donde deja en claro que al hablar de metáfora, se refería a la definición aristotélica encontrada en la *Poética*, donde metáfora es «decir que una cosa es o que es como algo-que-no-es» (Sontag, 1996, pág. 93).

lectura de cómo ciertos textos literarios han construido o reflejado mitos sobre la enfermedad a lo largo de los dos últimos siglos.

Es así como, Sontag, en su afán de demostrar que la enfermedad no es una metáfora –o no debe ser usada como tal– y que el empleo de las figuras creadas en torno a ella provoca más dolor al enfermo, logra establecer tres características atribuidas a la enfermedad: misteriosa, aterradora, y manejada desde un lenguaje militar.

Las dos primeras características pueden complementarse, pues la enfermedad es misteriosa, ya que es incomprendida y poco se conoce sobre ella, pues su etiología no ha sido descubierta. Tal fue el caso de la tuberculosis cuando apareció y ahora es el cáncer. Esta incomprensión que hace misteriosa a la enfermedad toma fuerza por la idea que se ha creado gracias al avance de la medicina, donde se supone que todas las enfermedades pueden ser curadas; no obstante, existen dolencias que todavía no tienen una cura efectiva, como el mismo cáncer.

Al ser estas enfermedades misteriosas, infunden terror –he aquí la segunda característica–. Este terror se ve reflejado en la incapacidad o miedo que tienen los enfermos, sus familiares, conocidos, incluso médicos, para nombrar la enfermedad que padece alguien. Por ejemplo, en *Armancia* (1827) de Stendhal, la madre del personaje se rehúsa a decir la palabra tuberculosis porque teme que con solo nombrarla, la enfermedad se acelere y su hijo muera.

El hecho de que las enfermedades sean innombrables trae consigo otro rasgo de la enfermedad –que bien podría ser una característica más– que implica su propio ocultamiento. Kafka desconocía la enfermedad que padecía y esto lo sabemos por las cartas que enviaba a Max Brod. «Verbalmente, no me entero de nada concreto», decía Kafka en 1924 (cita por Sontag, 1996, pág. 14), aludiendo a los médicos que no le informaban qué era lo que tenía exactamente. Meses más tarde, moriría de tuberculosis. Otro ejemplo es lo que le sucede al personaje toltiano Iván Ilich, quien no sabe con certeza qué es lo que tiene.

Casos sobre el ocultamiento de la enfermedad que se encuentran en el ámbito médico son los que han sucedido en algunos hospitales de Francia e Italia, donde los doctores comunicaban el diagnóstico de cáncer a la familia y no al paciente –para que su sufrimiento no fuese

mayor–; mientras que en Estados Unidos, los hospitales oncológicos envían las facturas al paciente en un sobre que no contiene el membrete del hospital (Sontag, 1996, pág. 15).

Es así como el terror que infunde la enfermedad se ve reflejado en lo innombrable del padecimiento y en su ocultamiento. Para Sontag, estos rasgos desencadenan otros hechos que estigmatizan al paciente, sobre todo cuando se está hablando de enfermedades que han sido construidas bajo estas características. El terror que provoca una enfermedad se evidencia, por ejemplo, en «...el número de enfermos de cáncer cuyos amigos y parientes los evitan, y cuyas familias les aplican medidas de descontaminación, como si el cáncer, al igual que la tuberculosis fuera una enfermedad infecciosa» (Sontag, 1996, pág. 13). El miedo a estas enfermedades produce que se actúe de una manera ajena a lo que la misma enfermedad implica.

En cuanto a la última característica y quizá la más importante porque deja ver en su esencia el significado que ha adquirido la enfermedad en las sociedades industrializadas es el lenguaje que se emplea para referirse a ella: lenguaje militar¹⁴. Esto responde a la idea de que la enfermedad es vista como el enemigo a quien hay que «atacar» o «combatir». Esto no ocurre únicamente con dolencias como el cáncer o el sida, sino con la mayor parte de patologías. Basta escuchar una publicidad de un jarabe para curar la gripe de los niños y el lenguaje militar aflora. «Las bacterias han *invadido* el cuerpo, pero este remedio las *combate*», suele ser el mensaje que dejan estos anuncios.

Y es que es gracias a la medicina moderna, que se volvió eficaz a partir de sus descubrimientos y precisión microscópica, que

las metáforas militares cobraron nueva credibilidad y precisión sólo cuando se consideró que el invasor no era la enfermedad sino el microorganismo que la produce. Desde entonces (...) La enfermedad es vista como una invasión de organismos extraños, ante la que el cuerpo responde con sus propias operaciones militares, como la movilización de las «defensas» inmunológicas...(Sontag, 1996, pág. 96).

Al ser vista la enfermedad como una invasión de organismos extraños, el lenguaje o metáfora militar se torna más fuerte, pues sirve para describir una enfermedad como si fuera un

¹⁴Sontag denomina directamente al lenguaje militar como la metáfora militar.

extranjero, un extraño, y esto está ligado a la característica del temor que infunde la enfermedad, pues bien puede mencionarse sobre el miedo a lo desconocido que acontece en cualquier ámbito, pero, sobre todo, en la guerra como tal. Existe una suerte de temor que se tiene al enemigo, cuyos movimientos de ataque son desconocidos. Es así que con el empleo de la metáfora militar, a la vez que indica que la enfermedad es un enemigo, la fortalece como un extraño, como el extranjero que invade un lugar, y al que se debe retornar a su país de origen, por lo que debe ser atacado, combatido y hasta asesinado. Y quizá en este último punto se pueda pensar en los tratamientos para curar el cáncer, que muchas veces son más letales que la enfermedad misma.

Siguiendo el hilo de las metáforas militares, Sontag sostiene que estas «contribuyen a estigmatizar ciertas enfermedades y, por ende, a quienes están enfermos» (Sontag, 1996, pág. 98). Nuevamente se puede mencionar lo que ocurre con el cáncer o también con el sida, enfermedades cuyos microorganismos mutan o viajan a través de cuerpo, provocando que la cura no sea tan eficaz. Y como ya se mencionó, muchos pacientes que sufren estas enfermedades, las mantienen en el anonimato, a causa de toda una construcción de un imaginario¹⁵ alrededor de estas dolencias.

Ahora bien, en cuanto a la taxonomía de la enfermedad que se puede establecer en el texto de Sontag, esta considera varios aspectos¹⁶: 1) Cómo se ha construido la enfermedad a lo largo de la historia: enfermedad como instrumento de la ira divina o enfermedad como forma de juicio propio. 2) Según el impacto que producen: enfermedades colectivas, enfermedades que simplifican y reducen a la persona a un enfermo y las enfermedades que individualizan. 3) La eficacia médica: la enfermedad dolorosa pero curable o la dolencia posiblemente fatal.

¹⁵ La construcción de un imaginario o de los mitos en torno al sida y al cáncer tiene que ver, según Sontag, por la falta de una cura efectiva para tratarlas. Lo mismo había ocurrido cuando apareció la tuberculosis, hasta que Koch encontró su cura. Tanto el sida como el cáncer estigmatizan al enfermo porque existe la idea social de que esas enfermedades son merecidas, sobre todo la del sida, que se conoce las causas de contraerla. En cuanto al cáncer, el enfermo cree que tiene esa enfermedad porque ha reprimido sus emociones. Recuérdese *Bajo el signo marte*, donde el autor sostiene que merece haber contraído cáncer por haberse limitado toda su vida.

¹⁶ Los aspectos detallados han sido agrupados según la lectura realizada sobre *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas*. No aparecen como tres grandes grupos, sino que la interpretación que se realiza en la lectura se presta para crearlos.

No obstante, esta clasificación no implica que exista una distinción contundente entre cada uno de los aspectos mencionados, puesto que una misma dolencia puede enmarcarse en varias categorías, como se verá a continuación.

Al hablar del primer aspecto, Sontag establece dos polos: la enfermedad como instrumento de la ira divina, cuyo sustento yace en la concepción que tenían los griegos sobre esta etapa de la vida, y la enfermedad como forma de juicio propio, que considera la construcción de la enfermedad en la era moderna.

Textos como la *Ilíada* o las tragedias griegas—especialmente de Sófocles— evidencian que la enfermedad es un castigo divino por los hechos—casi siempre deshonrosos— de los hombres. En el Canto I de la *Ilíada* una peste se desata sobre los aqueos por el secuestro de Criseida, quien debe ser devuelta a su padre Crises para que la peste cese. En la tragedia de Sófocles *Edipo rey*, una plaga destruye la ciudad de Tebas. Esta enfermedad se presenta como el castigo que deben sufrir los habitantes de la ciudad porque el rey Layo ha sido asesinado, pero no es solo el castigo a ellos, sino al mismo Edipo, que mató al rey sin saber que era su padre.

Esta misma idea del castigo divino se ve reflejada, siglos más tarde, en la Biblia, cuyos libros, como el Apocalipsis, están llenos de plagas y pestes. O el libro del Génesis, donde la enfermedad «está ligada al error de Eva y por lo tanto, al pecado. Probar y ofrecer el fruto prohibido quebró la perfección humana, dando paso a la enfermedad» (Guerrero & Bouzaglo, 2009, pág. 12).

En cuanto a la enfermedad como forma de juicio propio, esta idea está ligada a una suerte de separación entre el cuerpo, la mente y el deseo de la persona; es decir, existe una traición a sí mismo. Kafka escribía a Brod, «Mi cabeza y mi cuerpo se han puesto de acuerdo a mis espaldas» (citado por Sontag, 1996, pág. 45), cuando se enteró de que estaba enfermo y desconocía las causas de enfermedad.

Esta especie de traición a sí mismo, para Sontag, recae en enfermedades como la tuberculosis o el cáncer, pues ante la incompreensión de haber contraído alguna de estas dolencias, el enfermo cree merecer lo que le ocurre por los excesos a los que expuso a su cuerpo o porque

simplemente algo mal hay en él. Por ejemplo, en los diarios de Katherine Mansfield se percibe que la autora tenía la convicción de que su salud corporal dependía de su estado espiritual y al encontrarse este inestable, abandonó el tratamiento médico y vivió como si su enfermedad física fuese un accidente.

En cuanto al segundo aspecto, las enfermedades, según el impacto que producen, pueden ser colectivas, simplificadoras o reductoras e individualizadoras. El caso de las enfermedades colectivas está relacionado de algún modo con las dolencias producto de un castigo divino en el sentido que las ciudades o las comunidades son destrozadas y mientras dura la epidemia, se desconoce su causa y peor su cura. Enfermedades colectivas son las pestes o las grandes epidemias, las cuales abaten a miembros de una comunidad. Ejemplos de enfermedades colectivas construidas en la literatura es la *Peste* de Albert Camus, donde toda la ciudad argelina de Orán es asolada por una plaga. O *Diario de una peste* de Daniel Defoe, que narra la epidemia que arrasó Londres en 1665.

Las enfermedades también pueden simplificar o reducir a una persona convirtiéndola en un enfermo. Sontag, cuando define la enfermedad, menciona que «A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos...» (Sontag, 1996, pág. 11). Y estar enfermo, dependiendo de la dolencia, es llevar consigo un pasaporte que permite residir en otro reino por cierto tiempo, sino es para siempre como sucede con el sida. *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, según Sontag, deja ver la reducción que sufre el personaje principal, Gustav von Aschenbach, que padece de cólera. El gran artista se vuelve un enfermo que morirá en una ciudad devastada por una peste.

Existen también las enfermedades que individualizan y estas aparecen –en palabras de Sontag– con la tuberculosis, continúan con el cáncer y el sida. A diferencia de las enfermedades colectivas, que atacan a un conglomerado de personas o una ciudad entera, las enfermedades que individualizan aíslan al enfermo del grupo al que pertenece, de su comunidad. Los enfermos de tuberculosis eran enviados a lugares lejanos como montañas, desiertos o islas. Stevenson vio, por ejemplo, que los lugares a los cuales eran enviados los enfermos se destacaban por ser singularmente bellos y con esta apreciación se crea el destierro como algo agradable (Sontag, 1996, pág. 37). Sobre este aislamiento, Thomas Mann lo representa bien en *La montaña mágica*, donde existe un mundo de enfermos por las

montañas suizas: el sanatorio de Davos. En esta novela se ve claramente el aislamiento de los enfermos, pues quienes están en el sanatorio hablan de los que están sanos como «los de abajo», es decir, los que se encuentran en el mundo de abajo. Esta apreciación a más de explicarse por la geografía del sanatorio, al cual se accede subiendo una larga colina donde lo único que existe es ese lugar, deja ver la distinción que se marca entre el mundo de los sanos y el de los enfermos.

Finalmente, el tercer aspecto sobre la categorización de la enfermedad es la eficacia médica. Para Sontag, existen dos tipos de enfermedades –con fines injuriosos– en este sentido: la dolorosa pero curable y la dolencia posiblemente fatal. Y bajo estos tipos se pueden enmarcar todas las enfermedades, salvo el sida, que una vez contraído se vive con él toda la vida –hasta que se encuentre la cura–.

No obstante, un aspecto sí está claro en esta clasificación y es que las enfermedades posiblemente fatales son sinónimo de muerte. Y esto resulta aterrador puesto que en las sociedades industrializadas se ha vuelto difícil convivir con la muerte (Sontag, 1996, pág. 16). De ahí que se mienta a los enfermos sobre las dolencias que padecen o que ellos mismos mientan y que exista un ocultamiento de la enfermedad, como se mencionó con anterioridad. La novela del venezolano Alberto Barrera Tyszka denominada *La enfermedad* deja muy en claro este aspecto, donde el personaje principal que es un médico duda si decirle a su padre que tiene cáncer. Y es que se concibe que «La buena muerte es la muerte repentina: mejor si estamos durmiendo. Hay que ahorrarle a los moribundos la noticia de que se están muriendo» (Sontag, 1996, pág. 15) y por ello no decirles la verdad. Quizá, por esto Sontag diga que la enfermedad es el lado nocturno de la vida, no solo por el ocultamiento que existe, sino por el estado sombrío en el que se sumerge un enfermo.

CAPÍTULO IV

Construcción de la enfermedad como motivo literario

4.1. Sangre en tus ojos

«Sangre en tus ojos» es el primer cuento de los quince relatos que componen la ópera prima de Gabriela Alemán, *Maldito corazón* (1996). En él se habla de Dora Estela, una mujer –al parecer de edad avanzada– que está gravemente enferma. Ella ya ha probado diferentes remedios para curar su dolencia, pero ninguno ha funcionado, hasta que encuentra a un hombre misterioso que vende un frasco amarillo, cuyo contenido es desconocido, y logra reponer su salud.

Para el análisis de este relato, se presentará la trama desarrollada en ocho momentos. El primero se evidencia con el inicio del propio cuento. El narrador o narradora (no se logra identificar este aspecto por el uso del lenguaje que se emplea, por lo que se referirá al género masculino), presenta a Dora Estela. Está enferma, casi no puede moverse, padece de osteoporosis. Desde el comienzo del cuento se introduce la enfermedad que aqueja al personaje. «Dora Estela apenas puede moverse por las noches. Le molesta hablar, su pelo se deshace en mechones mal hilvanados, la osteoporosis pretende encargarla a una tienda de cristal. Su enfermedad la va tragando, le va engullendo lentamente el cuerpo» (Alemán, 1996, pág. 15), afirma el narrador.

La enfermedad es introducida a la par que el personaje y es física, ataca al cuerpo, lo transforma, lo inmoviliza, lo vuelve frágil. Luego, en un segundo momento, se habla de la situación de Dora Estela. Ha tomado muchos medicamentos que no han servido, por lo que se están amontonando en su cuarto. Está indecisa, no sabe qué hacer, porque ha probado tantas alternativas como la «hidroterapiadigitopunturatoxicopatía» que –supuestamente– ha curado a otros familiares y conocidos, pero a ella no. Incluso, se dejó escupir fuego en las piernas por un shamán. No obstante, a pesar de los intentos, nada tuvo resultado.

En este momento, aparece un aspecto que está relacionado directamente con la enfermedad, como es el tratamiento que debe emplearse para curar al paciente y combatir la dolencia; dichos tratamientos están ligados a distintos tipos de medicina, no solo a uno en específico;

y al parecer, estos tratamientos no se basan en sustentos científicos, sino empíricos. Han logrado sanar a otras personas conocidas del personaje, pero no a este, por lo que se evidencia un limitante en la salud de Dora Estela, un estancamiento que no le permite curarse, a pesar de que lo intenta. Esta limitación no es solo del personaje, sino de la medicina misma que no es efectiva.

A continuación, el tercer momento se presenta con la revelación de una nueva enfermedad. Aun cuando han existido tantos intentos del personaje por sanar, «...el cáncer, como hábil larva ciega, continuó trepando por el duodeno». Esta enfermedad, más grave que la anterior, ha sido vaticinada por una lejana parienta espiritista de Dora Estela, quien la llevó a una consulta que acabó con su economía. Sin embargo, a pesar de todo el panorama que se presenta, donde la mujer aparentemente no tiene una salida, aparece una nueva: el doctor Westfalia.

A lo largo de estos cuatro momentos, se puede evidenciar que la enfermedad se presenta como el motor de la narración. Si Dora Estela no estuviera enferma, el relato no podría continuar, pues funge como pretexto de lo que ocurre. El personaje enfermo trata de curarse y prueba varias opciones, desde medicamentos que parecieran apuntar a la medicina occidental, hasta tratamientos shamánicos; todos estos sin tener un resultado certero, al contrario, de tanto intentar, el personaje ha sido perjudicado, a más de estar enfermo. Aparentemente, Dora Estela está estancada, no tiene una alternativa de sanación, su enfermedad la limita tanto físicamente, como en el aspecto económico.

Continuando con el relato, el quinto momento se presenta con la aparición del doctor Westfalia, quien llegó al Ecuador después de la guerra del cuarenta y uno. «Traía como único equipaje un maletín negro lleno de frascos de colores ocre y azulados. (...) Los rumores siempre le resbalaron. (...) El único comentario del que fue protagonista hablaba de su delgadez extrema (...) y el tono de su piel, que cubría todas las posibilidades del amarillo» (Aleman, 1996, pág. 16). El doctor Westfalia se instaló en la Av. 24 de Mayo para vender un «TÓNICO VITAMINADO», con lo que la nueva salida que aparece para el personaje es un tipo de medicina desconocida.

Alguien le lleva el tónico a Dora Estela, que ya no podía caminar, y lo consume por dieciocho días, tiempo en el que su salud mejora notablemente (sexto momento). «Le volvió el brillo al cabello, su columna se le enderezó, la pus [sic] que le invadía el lagrimal fue retrocediendo...» (Alemán, 1996, pág. 16). El cambio en la salud de Dora Estela evidencia un giro en la narración. El personaje que estaba estancado y había intentado varios tratamientos para curarse, sin tener resultado, empieza a sanarse, gracias a un tónico, cuyos compuestos son desconocidos y hasta sospechosos.

En este sentido, llama la atención en el relato la excesiva atención que se presta hacia tratamientos conocidos como poco científicos, es decir, que no son objetivos por no poseer un sustento comprobable, aspecto que se exige en las ciencias. A lo largo del relato, no se menciona que Dora Estela haya acudido a un hospital o a un consultorio médico donde se le haya pedido realizarse exámenes o recetado ciertas medicinas. Apenas se indica en el primer momento que una pila de medicamentos se acumula en su velador, pero se desconoce el tipo de tratamiento que es. Se podría inferir que es aquella recetada por un doctor que tiene como base la medicina occidental. No obstante, no se puede saber y, además, este tratamiento no funciona, por lo que acude a otros, poco fiables, de los cuales uno –el más misterioso– da resultado.

La mejoría en la salud de Dora Estela le permite salir de casa e ir en busca, ella misma, de la medicina que la cura. Sin preocuparse por hablar con su salvador –Westfalia, que vende los tónicos– compra lo que necesita y se va, hasta que un día nota lo demacrado que se encuentra este hombre y decide hablar con él, aprovechando que debe comprar el último tónico, pero no lo encuentra. Westfalia desaparece y con ello también la salud de Dora Estela, quien empieza a decaer una vez más.

Al ver en la situación en la que se encuentra, Dora Estela se da cuenta de que existe una conexión con Westfalia (séptimo momento), pues mientras ella decae, su salvador se mejora. Dora Estela «sentía un placer malsano al pensar que cada nueva llaga suya le devolvía la vida a Westfalia» (Alemán, 1996, pág. 17).

Estos dos últimos momentos están marcados por el tránsito de lugares o estados: Dora Estela se mejora y, luego, decae. Este deambular recuerda que la enfermedad es «...una ciudadanía

más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar» (Sontag, 1996, pág. 11). A lo largo del relato, Dora Estela ha transitado por ambos reinos, ha usado ambas ciudadanía, quedándose, aparentemente, en el reino de los enfermos.

El último momento se construye a partir de varias acciones. Westfalia aparece y trae cinco frascos del tónico en su maletín. Un día, se reúne con Dora Estela y este le revela lo que ocurre con su cuerpo:

...torso desnudo ante Dora Estela, le enseñó una herida que cruzaba en vertical su abdomen. Entre sus dos manos, tomó la piel y descubrió su hígado (...). Con un bisturí minúsculo se cortó un trozo y lo depositó en un frasco. Dora Estela miró cómo la hemorragia se cortaba y un nuevo tejido crecía para reemplazar al anterior. Pero el débil cuerpo de Westfalia no lo soportó, se desplomó frente a ella (Alemán, 1996, pág. 18).

Al ver esto, Dora Estela trata de preparar un remedio para Westafilia y se da cuenta de que no es suficiente, por lo que se realiza un corte y con la sangre de su herida, prepara un elixir que ofrece a su salvador para que tome y ella bebe también. Ambos se sienten mejor y a partir de este momento, viven juntos.

Es así como concluye el relato. Los personajes llegan a habitar juntos porque se necesitan para, precisamente, vivir. No se plantea la posibilidad de una curación, sino una salida que permita vivir con la enfermedad. Pareciera que los personajes se quedan en el umbral, no están sanos, pero no están completamente enfermos.

El final del cuento devela un elemento decisivo en el análisis literario. A más de ser un final abierto que permite suponer que la historia entre los personajes continúa y su situación puede repetirse, es decir, van a ser ciudadanos tanto del reino de los sanos, como del de los enfermos; el final deja ver la relación de dependencia que existe entre el enfermo y el curandero, que vendría a ser el doctor Westfalia. Este es el tema que se plantea en este relato, pues desde que Dora Estela sabe que está enferma, busca varios tratamientos para sanarse, sin tener mucha suerte con ellos, hasta que encuentra uno que es efectivo. No obstante, este tratamiento está ligado directamente a la salud del curandero, pues este necesita de la enferma, así como ella necesita de él para poder vivir.

Esta relación de dependencia es clara en el mundo de la enfermedad, pues esta última necesita del otro para vivir. Al hablar de enfermedad, como ya planteó Rabelais, se toma en cuenta tres protagonistas: la enfermedad misma, el enfermo y el médico; todos relacionados entre sí. Pero tanto el enfermo como el médico se unen para combatir la enfermedad y esto es lo que ocurre en «Sangre en tus ojos», Dora Estela y Westfalia llegan a vivir juntos para poder sobrevivir.

Un aspecto de la narración que llama la atención es la poca efectividad que existe para poder curar la enfermedad, pues nunca se menciona que Dora Estela haya sanado completamente. Los personajes –recordando palabras de Sontag– habitan en ambos reinos, el de los sanos y el de los enfermos, pero debido al final del relato, no se puede precisar en cuál están, por eso se manifestó que yacen en el umbral. La posibilidad de que crucen a uno de los reinos siempre estará latente y, de hecho, remite a la condición misma de la enfermedad, pues una vez que una dolencia ha sido curada y se «marcha», no significa que no volverá; al contrario, tarde o temprano las enfermedades regresan, porque es la condición misma de la vida.

Por ello, quizá se plantea también la enfermedad en el curandero, quien a pesar de tener la habilidad –si se puede llamar así– de poder sanar dolencias, no está exento de estar enfermo, ya que al revelar su secreto a Dora Estela, se descubre que algo ocurre en él físicamente, su cuerpo está igual de afectado, se siente débil y su salud pende de un hilo. La enfermedad en sí se presenta como misteriosa, tanto la de Dora Estela, porque no se puede curar, como la Westfalia, pues nunca se menciona qué tiene.

Y esta cualidad de misterio se extiende hasta los tratamientos para curar enfermedades. Dora Estela prueba varias alternativas para sanarse y pareciera que el narrador hasta se burla de ellas cuando afirma que la «hidroterapiadigitopunturatoxicopatía» no la ha ayudado. La aglutinación del lenguaje para referirse a los posibles tratamientos provoca incluso incredibilidad en los mismos. El misterio también se encuentra en el tónico vitaminizado que vende Westfalia y que sirvió para mejorar la salud de Dora Estela, pero su contenido es desconocido y, con ello, misterioso.

De este modo, se puede evidenciar que se cumple una de las características atribuidas por Sontag a la enfermedad: su cualidad de misterio. Este aspecto, no obstante, se construye en

«Sangre en tus ojos» a partir de dos elementos, uno relacionado directamente con la enfermedad, cuya cura no se produce, en un primer momento, porque los tratamientos no son efectivos; y el segundo, que implica el combate a la enfermedad gracias a un medicamento cuyos compuestos tampoco se conocen. Y si un aspecto es misterioso, es porque es desconocido.

Otra característica que nombra Sontag sobre la enfermedad es su carácter innombrable, por el temor que infunden, y este elemento también está presente en el relato de Alemán. No obstante, su construcción es bastante sutil, tanto en Dora Estela como en Westfalia. En el primer momento del relato, se menciona que el personaje no puede moverse, está mal de la vista, y se revela que tiene osteoporosis. Pareciera que esta es la única enfermedad que padece, pero no es así, luego de hablar de los tratamientos a los cuales se ha sometido, se indica que padece también de cáncer. Si bien es cierto que la enfermedad se conoce en Dora Estela, el cáncer no es presentado de manera directa y, en realidad, es mencionado porque una parienta muy lejana, espiritista, lo pronostica.

El hecho de que en la narración se introduzca primero los síntomas del personaje y luego se mencione que tiene osteoporosis, y no cáncer, hace posible observar que existe una suerte de reluctancia para hablar de la enfermedad más grave, que es el cáncer. Los síntomas que padece Dora Estela son fuertes y profundos. Su cabello se deshace en mechones, no puede moverse, está muerta en vida, sostiene el narrador, y solo después de esto se anuncia que la mujer padece un cáncer. Y esto sucede en el relato, no por un temor que exista frente a esta enfermedad, porque esto no se hace evidente en la narración, pero quizá responda al hecho de que «el cáncer ha sido usado como sinónimo del mal y por ello se debe esconder» (Sontag, 1996, pág. 111). Y este aspecto sí se visualiza en «Sangre en tus ojos», cuando el narrador afirma que un pariente lejano «pronosticó un mal ascendente en tauro con desviación en leo» (Alemán, 1996, pág. 16).

En el caso de Westfalia, la característica de lo innombrable es más evidente. Cuando el personaje está con el torso desnudo frente a Dora Estela y deja ver su hígado y lo demacrado que se encuentra, nunca se menciona lo que tiene, solo se describe lo que sucede, se construyen imágenes que permiten conjeturar que también padece alguna enfermedad. Su color de piel es amarillo y a veces se torna de colores ocre. Sus órganos son accesibles y si

se inflige algún dolor, decae fuertemente. Su enfermedad nunca es nombrada y apenas se logra conocer los síntomas que padece.

Ahora bien, otro elemento importante del relato es uno que ya se mencionó: la enfermedad es el motor de la narración. Sin la enfermedad, no existirían las acciones que movilizan a Dora Estela. En este sentido, la enfermedad es un motivo del cuento, puesto que se presenta como una unidad temática; está estrechamente relacionado al tema, pero no lo es.

Boris Tomachevski establece cuatro tipos de motivos: libres (pueden ser suprimidos), obligados (no se pueden omitir), dinámicos (motores centrales de la obra) y estáticos (no modifican una situación). En el caso del presente cuento, la enfermedad es, a la vez, un motivo obligado, ya que no se puede omitir porque afectaría el desarrollo de la narración; y un motivo dinámico, pues es el motor central de la obra y su ausencia o presencia en el personaje va modificando sus acciones.

Los cambios en el accionar del personaje se reflejan en Dora Estela, quien está enferma y por ello busca tratamientos para curarse, sin tener mucho éxito. El hecho de que la dolencia no pueda ser curada obliga a la protagonista del relato a seguir buscando tratamientos hasta que, por recomendación de alguien, encuentra uno que logra mejorar su salud. Una vez que mejora, la enfermedad va desapareciendo y ella deja de lucir demacrada e inmóvil. Cuando la enfermedad aparece de nuevo, el personaje decae, hasta que se logra establecer una suerte de equilibrio cuando llega a vivir con su curandero.

Por otro lado y como último elemento en el análisis, se encuentra el lenguaje. Sontag sostiene que para referirse a la enfermedad, cualquiera que esta sea, se ha utilizado un lenguaje militar, porque se ha construido la metáfora del mal en torno a ella, la del enemigo que hay que combatir, y esta metáfora, como se manifestó en párrafos anteriores, se visualiza cuando el narrador afirma que «un mal ascendente» tiene Dora Estela. La enfermedad es un mal que tiene vida y que asciende, no es inmóvil.

Este mismo aspecto del lenguaje militar se evidencia cuando se conoce que el personaje femenino tiene cáncer. El narrador dice: «el cáncer, como una hábil larva ciega, continuó trepando por su duodeno». Al usar el verbo trepar, se hace alusión a otro verbo, invadir si se

piensa en uno de los tantos significados que tiene esta palabra. El cáncer trepa, el cáncer invade, tal como las tropas de un ejército enemigo lo pueden hacer. En el caso del cuento, el cáncer trepa como una larva. Este símil remite a un estado de la enfermedad: la metamorfosis.

Las larvas son animales que están en estado de desarrollo (RAE, 2015) y experimentan metamorfosis¹⁷, tal como el cáncer, que tiene varias etapas y se desarrolla espacialmente¹⁸, de ahí que se use también el verbo trepar.

De este modo, se puede ver que el lenguaje militar se presenta en «Sangre en tus ojos» mediante el uso de un sustantivo acompañado de un adjetivo «mal ascendente» y de un verbo «trepar». Ambas palabras denotan movimiento e independencia, pues la enfermedad sube y trepa por el cuerpo del enfermo como si tuviera voluntad propia. Y no es de extrañarse que se use este lenguaje puesto que el cáncer –como señala Sontag– evoca «un crecimiento incontrolado, anormal, incongruente. Es el tumor el que tiene energía, no el paciente; no se lo “controla” » (Sontag, 1996, pág. 65); de ahí que la enfermedad, en el cuento de Alemán, trepe por el duodeno del personaje y sea un mal que asciende.

Por otro lado, y dejando de lado el adjetivo militar, el lenguaje que propicia el tema de la enfermedad en el cuento está también en el título: «Sangre en tus ojos». Esta imagen indica algún tipo de enfermedad, que puede ser grave o no. Tener sangre en los ojos puede significar dos cosas: una ruptura de los vasos sanguíneos del cuerpo por algún golpe o un exceso de fuerza; o un síntoma de una enfermedad mayor que está relacionada con la presión arterial de la persona (Academia Americana de Oftalmología, 2015). En el relato de Alemán, el título guarda relación con el contenido de la narración en el sentido que remite a la enfermedad; no obstante, la relación es indirecta, pues la imagen no se presenta en ninguno de los personajes que intervienen en el cuento; apenas, el título es una evocación de alguna enfermedad y la imagen que imprime es agresiva, tal como puede ser el cáncer que padece el personaje, pues

¹⁷ Un caso es la oruga, que vendría a ser la larva de la mariposa.

¹⁸ Susan Sontag, cuando se refiere al cáncer y su comportamiento, sostiene que esta enfermedad tiene etapas y es espacial, pues el cáncer viaja por el cuerpo, avanza, invade los órganos, se derrama y propaga. Hace proliferar células y las células malignas mutan, migran y toman por asalto a los otros órganos (Sontag, 1996, págs. 107-108).

la sangre en los ojos puede ser un hecho que impacte a quien mira, como a quien padece de este síntoma.

A manera de conclusión, se puede observar que la construcción de la enfermedad en «Sangre en tus ojos» parte de los personajes y sus acciones. La enfermedad es un motivo obligado y dinámico, puesto que es el motor de la narración y su presencia o ausencia provoca las acciones de los personajes. En este sentido, cuando la enfermedad está presente, Dora Estela busca maneras de mejorar su salud y acude a diversos tipos de tratamientos; mientras que cuando la enfermedad está ausente, la salud de la protagonista cambia y parece equilibrarse. La enfermedad se perfila también como misteriosa e innombrable. Estos elementos se ven reflejados en Westfalia, el curandero que tiene un tónico desconocido que logra sanar a Dora Estela, pero quien está enfermo en algún modo, aspecto que se revela por cómo luce este personaje masculino, mas no porque se nombre cuál es su padecimiento.

El misterio también se encuentra en los tratamientos de Dora Estela. Desde un inicio se desconoce qué medicación se está acumulando en su velador; luego, el tono vitaminizado que logra mejorar su estado de salud, es otra incógnita, pues no se sabe cuál es el contenido del medicamento. De este modo, el misterio –en el cuento– está ligado estrechamente a lo desconocido.

4.2. El monstruo

A diferencia de «Sangre en tus ojos», donde la enfermedad se construye a partir de los personajes y de la experiencia misma del enfermo, en el cuento «El monstruo», la enfermedad está ligada al lado científico, a la creación y a la experimentación. El personaje de este relato, en apariencia, es un creador de vida, un «médico» que experimenta con el cuerpo, con los órganos de los seres vivos.

El cuento está dividido en partes debido al discurso fragmentado que existe en la narración. En primer lugar, aparecen las reflexiones de quien sería el monstruo, el personaje principal. Es un monstruo porque se reconoce como tal: «Soy lo que observo, ese monstruo que guarda en sus entrañas el secreto de la vida», afirma la primera voz que aparece en la narración. En segundo lugar, se encuentran las voces médicas, representadas mediante anotaciones que se exhiben como una suerte de informes médicos. Estas voces corresponden a tres personajes de la narración: la enfermera –que interviene una sola vez–, el médico Dolberg y el doctor Mantilla.

Cada uno de ellos redacta lo que ocurre con el monstruo, para ellos el «paciente», pues este se encuentra en el Hospital Psiquiátrico San Lázaro. A partir de estos pocos elementos, se visibiliza la enfermedad mediante el espacio de la narración. La estancia del monstruo en el hospital indica que padece una enfermedad y al ser un sanatorio, se deduce que la enfermedad es principalmente mental, no física. No obstante, en las descripciones médicas, la voz del doctor Dolberg indica que el paciente experimenta dolores agudos, y el mismo personaje, al inicio del relato afirma que el dolor lo hincha; sin embargo, no se especifica en dónde ocurre la dolencia.

En cuanto a la historia del cuento, se podría resumir de la siguiente manera: una persona es encontrada en la calle, en la puerta de la Iglesia de San Marco en la madrugada. «Pegaba la puerta de la iglesia gritando que era Dios y que quería *guardar su lugar en el altar*» (Alemán, 1996, pág. 79). Es llevada a la policía y esta la traslada al hospital psiquiátrico, en donde le deben suministrar valium y diazepam para poder controlar su estado de salud, que con el paso de los días empeora, pues no deja que se le acerquen, lo que dificulta saber lo que le ocurre y si es hombre o mujer; no obstante, se intuye que es un hombre, entre 27 y 44 años, a causa

de su vestimenta descuidada y corte de cabello. El paciente no duerme y excita al resto de enfermos, por lo que es aislado en una sala de observación. Los médicos notan que el paciente habla de pruebas y experimentos, y suponen que es un doctor. «Apaga y enciende interruptores imaginarios todo el día. Con jeringuillas invisibles se extrae sangre y realiza pruebas» (Alemán, 1996, pág. 81). El paciente empieza a responder ciertas preguntas. Nombre: Víctor, edad: 33 años.

Los doctores están tan preocupados por su estado y uno de ellos sugiere aplicar un tratamiento de *electroshock*. Cuando le suministran las descargas eléctricas, un cortocircuito, cuya causa no se puede comprobar, provoca una tragedia y el paciente muere carbonizado. En la autopsia se revela que el paciente es una mujer de 18 años, embarazada de 7 meses. Lleva una cadena fundida en su piel que dice Mary Shelley, 1815.

El final del relato revela que existe un hipotexto detrás de la narración: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley; texto publicado en 1818, tres años después de la fecha indicada en la cadena que lleva el personaje del cuento de Alemán. Este hipotexto se ve reflejado también en la construcción del personaje principal, el monstruo, cuando este sostiene:

Yo soy la vida, soy ese sucio demonio que ve su imagen sobre el líquido amniótico e intenta partir el reflejo con sus puños lacerados. (...) Tengo el poder, mis manos poseen electricidad (...) Yo probaré –yo creador de vida, desafuero de la naturaleza–, puedo demostrar que la vida se alimenta de sí misma. (...) Crezco con la adversidad, no me conformo con las patrañas de la vida calculada. Creo vida para luego destruirla (Alemán, 1996, págs. 77-81).

Estas afirmaciones de la voz del monstruo se fortalecen cuando, a los cuestionamientos médicos, responde: «Nombre: Víctor; edad, 33 años». En una primera lectura, sin tomar en cuenta el final del relato, pareciera que el monstruo del cuento de Alemán es Víctor Frankenstein, creador de un ser compuesto por partes de cadáveres humanos. En la novela de Shelley, cuando Víctor se da cuenta de lo que ha creado, cambia; se vuelve sombrío, oscuro, y sabe que debe asesinar al monstruo que ha creado. En cierta manera, se ha vuelto loco. Este aspecto se refleja en el personaje del cuento de Alemán, pues parece poseer las mismas características que Víctor: creador de vida, tener el poder de usar la electricidad, tener que destruir lo creado, encontrarse aislado.

En una segunda lectura, y ya tomando en cuenta el final del relato de Alemán, se construye una metáfora creador-obra. Mary Shelley es el monstruo que tiene el poder de crear vida. Esta vida se encuentra en su vientre. En el cuento se juega con la idea de la creación: Mary Shelley como la futura madre de una niña¹⁹ y como la creadora del moderno Prometeo, Víctor Frankenstein, quien a su vez crea al monstruo.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan estos aspectos con la enfermedad? En «El monstruo» la enfermedad es construida a partir de la experimentación y de la creación; para esto, se toma como personajes o voces narrativas a médicos. Como se manifestó en el capítulo II, el estudio de la medicina se enfoca en la enfermedad, pues se debe preocupar del desequilibrio que se presenta en algunas de las funciones de los individuos (Cavazos Guzmán & Carrillo Arriaga, 2009, pág. 4). Y en este sentido, en el cuento de Alemán, se da voz a médicos y a un paciente que parece también ser un doctor por el lenguaje que emplea, además de realizar pruebas y experimentos con animales:

Experimento con lagartijas que encuentro en el jardín. Las atrapo y las guardo en cajas cristalinas (...) cada cierto tiempo, corto sus colas y mutilo sus patas. Bajo mi atenta observación, mis notas cuidadosamente tomadas, crían nuevas articulaciones. (...) No hace tanto capturé una rata (...). La maté, desinfecté mi instrumental y procedí a retirar uno de sus pulmones. Continué alimentando y no dejé que sus órganos se infectaran mientras la observaba, atada, intentando zafarse... viva... (Alemán, 1996, págs. 77-78).

Así como el monstruo experimenta con animales, lo hacen los médicos con el paciente. Una vez que este llega al hospital psiquiátrico, le suministran 2 valium, lo que indica que el personaje está ansioso, irritado y quizá tiene espasmos en el cuerpo, pues para esos síntomas se utiliza esa medicina. Luego, la dosis aumenta, «el paciente ha estado despierto todo el día. Hablando sin parar, animado, por momentos, alucinado con sus propias palabras. Le suministramos 2 valium cada 3 horas» (Alemán, 1996, pág. 80), informa el Dr. Dolberg. Con el paso de los días, el paciente empeora, el mismo Dr. Dolberg sugiere empezar con un tratamiento de una semana de diazepam, una medicina similar al valium pero más fuerte. El Dr. Mantilla no está de acuerdo y propone que se realice tratamiento de shock. Dos días más

¹⁹ Este suceso corresponde a un hecho real de la vida de Mary Shelley. En 1815, fecha que se nombra en el cuento de Alemán, Mary Shelley tenía 18 años y estaba embarazada de una niña que nació prematuramente (7 meses) y por tal razón murió (Ferrer, 2011).

tarde, el paciente sigue sin dormir y tiene una crisis. Le suministran descargas eléctricas y un cortocircuito provoca su carbonización.

Tanto el monstruo como los médicos experimentan con la vida y con la enfermedad. El desacuerdo entre los doctores Dolberg y Mantilla evidencia este aspecto. Una de las caras que tiene la enfermedad es aquello que le sucede al paciente, al enfermo que padece la dolencia. Otra de las caras es el tratamiento que recibe el enfermo desde afuera, con el fin de curarse y atacar la enfermedad y es esto lo que se aborda en el cuento «El monstruo» de Gabriela Alemán. No obstante, el tema del relato es la obsesión por la creación y la experimentación. Ambos aspectos se ven reflejados en las acciones de los médicos y del mismo monstruo. Y bajo este tema se encuentra anclada la enfermedad, como uno de los motivos del texto²⁰.

La enfermedad es un motivo obligado, es decir, no se puede suprimir, pues es necesario en el cuento debido a que por la condición en la que se encuentra el monstruo-paciente, este es llevado a un hospital psiquiátrico. Asimismo, los síntomas que presenta cuando está en el sanatorio permiten a los médicos actuar de acuerdo a lo que creen. Este motivo tiene una conexión causal. Gracias a su existencia, las voces narrativas pueden hablar de sus acciones.

Ahora bien, en cuanto a las características que presenta la enfermedad en este relato, se pueden citar dos: misteriosa e innombrable. Ambas claramente se complementan, pues al no ser nombrada la enfermedad, y con ello ser desconocida, se vuelve misteriosa. El monstruo-paciente no proporciona una vasta información sobre lo que le sucede. Se sabe que el dolor le hincha, que se siente observado y que está inestable, pues busca a tientas de dónde sostenerse; sin embargo, también es fuerte.

En uno de mis múltiples experimentos descubrí mi fuerza. Me había encariñado [con un conejo], no quería utilizarlo para las pruebas. Lo amaba. Frotaba su piel entre mis manos; lo apretaba contra mi pecho sintiendo el temblor de su corazón latiendo. Hasta que el trueno paró y vi que lo había asfixiado. Lo había estrangulado con la fuerza de mis caricias (Alemán, 1996, pág. 80).

²⁰ Aparecen otros motivos como la vida, la muerte, la creación, la experimentación.

Este personaje parece ser una voz enajenada de su entorno, pues mientras se encuentra en el hospital psiquiátrico y le suministran medicación para tranquilizarlo, piensa en sus experimentos, en la vida, en la creación, en averiguar «qué se encuentra del otro lado del silencio». En tanto los reportes médicos proporcionan mayor información sobre la enfermedad del paciente, pero no con exactitud. No han podido examinarlo, pues no se deja. Gracias al medicamento que le suministran, es posible conocer que padece ansiedad, que no duerme. No obstante, aquello que realmente le ocurre al personaje es imposible saberlo, pues el final no revela la enfermedad, sino que indica que todo lo que se creía del paciente era erróneo. No era un hombre, sino una mujer embarazada.

Por otro lado, a pesar de que no se nombra la dolencia que padece el monstruo, el espacio donde sucede la narración delimita el tipo de enfermedad que sufre este paciente. Si se considera que fue encontrado a las afueras de una iglesia reclamando su lugar en el altar porque se cree dios y que luego termina en un sanatorio, se puede hablar de que la enfermedad que le aqueja es la locura.

Susan Sontag sostiene que «En el siglo XX, la enfermedad repelente, desgarradora, que pasa por ser índice de una sensibilidad superior, vehículo de sentimientos «espirituales» y de «insatisfacción» crítica es la locura» (Sontag, 1996, pág. 40). Y estas son características que se encuentran en el personaje de «El monstruo». La sensibilidad superior se refleja cuando este afirma: «Las luces me lastiman mis ojos, me siento observado, atravesado por miradas inquisidoras, que ven a través de mí. Que detienen su vista sobre mi potencial para crear vida de la nada» (Alemán, 1996, pág. 77).

El paciente se cree dios, supone que puede crear vida de la nada, es decir, se considera superior, pero a la vez es sensible a las miradas que se posan sobre él. En cuanto a los sentimientos «espirituales» que experimenta el personaje, este en sus cavilaciones clasifica el mundo tomando en cuenta las acciones del hombre en torno al mar. El monstruo afirma:

Entre aquellos que van al mar hay navegantes que descubren nuevos mundos y aumentan continentes a la tierra y estrellas al cielo. Ellos son los maestros, los grandes, los eternamente espléndidos. Después están los que escupen el terror, que roban, que se enriquecen y engordan. Otros buscan oro y seda bajo cielos extranjeros. Mientras otros atrapan salmón para el gourmet o atún para el pobre. Yo soy el oscuro y paciente pescador de

perlas que bucea en las aguas profundas y sube con las manos vacías y el rostro azul (Alemán, 1996, pág. 79).

Y es que en esta comparación, el personaje crea un cúmulo de sentimientos que se superponen y hasta se contradicen, ya que en un principio cree ser un dios, un creador de vida, un ser elevado, pero luego se define como un pescador en busca de perlas que no obtiene nada del mar. Adicionalmente, de toda la clasificación que hace, donde coloca a los navegantes como los superiores, él se encuentra en último lugar, luego de aquellos seres que se muestran como instrumentos para el otro. El personaje aquí muestra otra cara, deja de ser el ser superior, para convertirse en alguien que no consigue lo que se propone, un fracasado.

Por otro lado, la locura también es un tipo de exilio –según Sontag–, pues se aísla al paciente que padece locura –como al de tuberculosis– en un sanatorio. El monstruo del relato de Alemán sufre un doble exilio, puesto que de rondar por las calles de Quito, pasa a ser encerrado en un sanatorio y dentro de él, es aislado en una sala de observación, porque excita a los otros enfermos. De aquí que aparezca otra de las características atribuidas al enfermo de locura, ser turbulento. «Algunos rasgos de la tuberculosis van a parar a la locura: la caprichosa idea del paciente en tanto que criatura turbulenta, descuidada, de extremas pasiones, demasiado sensible como soportar el horror del mundo cotidiano y vulgar» (Sontag, 1996, págs. 40-41).

El paciente experimenta todas estas sensaciones. Es turbulento pues inquieta a los otros pacientes y no deja que los médicos se le acerquen, así como no responde a las preguntas que le hacen sino hasta el final. Es descuidado en su aspecto físico, lleva ropa masculina que no ha sido cambiada por algunos días. Siente extremas pasiones que se oponen entre sí, se cree dios y luego un pescador que fracasa. Es sensible pero también es un desafuero de la naturaleza, que pretende «demostrar que la vida se alimenta de sí misma» y que «vivimos de vías partidas, letargos que no necesitan de nuestros atentos sentidos» (Alemán, Maldito Corazón, 1996, pág. 78). El capricho, el descuido, la sensibilidad extrema que impide soportar los que ocurre en el exterior son características o síntomas que padece el monstruo.

Por otro lado, a diferencia de «Sangre en tus ojos», donde en ciertas frases se puede visualizar el lenguaje militar para referirse a la enfermedad, en este relato no sucede así. El estilo fragmentado del texto yace en las voces narrativas que indican la situación y los síntomas del

personaje, pero no hablan de la enfermedad como tal, puesto que se desconoce cuál es. Los médicos atacan la ansiedad del paciente y observan el trastorno de sueño que sufre. Son meros espectadores de lo que ocurre con la enfermedad y esto les imposibilita saber cuál es.

Ahora bien, existe un elemento que llama la atención en este relato y en «Sangre en tus ojos», que pertenecen a *Maldito corazón*. Este libro tiene un epígrafe de Mark Twain sobre la realidad y la ficción que reza así: «¿Por qué no debería ser la verdad más extraña que la ficción? La ficción después de todo, necesita de cierta lógica» (Alemán, 1996, pág. 11). Y esto recuerda una reflexión que realiza Juan José Millás sobre este mismo tema: «Lo que diferencia el territorio de la realidad del territorio de la literatura es que los materiales que componen un relato han de estar ligados entre sí por una relación de necesidad íntima. La realidad se define por todo lo contrario: es el territorio del caos» (Millás, 2001, pág. 152).

Pareciera que Millás amplía el epígrafe de Twain, pues la realidad es tachada como un territorio del caos, mientras en la literatura debe existir orden, lógica, y una necesidad íntima entre los elementos que la componen. Vale la pena preguntarse ¿por qué existe este epígrafe en el libro de Alemán? Y es que la respuesta se encuentra en los relatos que componen este libro. En «El monstruo» se establece un juego entre la ficción y la realidad. Mary Shelley, nacida en 1797, (personaje real) aparece en un hospital psiquiátrico de Quito en 1996 (ficción). Y de hecho se toma un elemento real de la vida de este personaje y se lo ficcionaliza, como es el nacimiento prematuro de una niña que murió en 1815. Mary Shelley es un monstruo, pero este ser recuerda a un personaje que ella ha creado: Víctor Frankenstein, quien a su vez creó a un monstruo.

Este anacronismo evidencia la posibilidad de que tanto el mundo de la ficción, como el de la realidad pueden converger, y esto, claro está, solo es posible en el mundo de la literatura. Lo interesante es que esta posibilidad se encuentre anclada a la enfermedad, elemento que es construido a partir de la imposibilidad de la cura, y provoca que sea llevado hasta sus consecuencias finales que es la muerte. Si bien es cierto que la realidad es caos, pareciera que en este cuento el narrador busca reflejar el caos de la realidad (y no poner orden), y lo hace mediante el uso de la impotencia médica, como recurso temático, por no ser efectivos en pronosticar una enfermedad y curarla. Y este aspecto se ve tanto en «Sangre en tus ojos», como en «El monstruo».

Millás sostiene que el territorio de la literatura es el territorio de la necesidad, pues todos los elementos que intervienen en un cuento o una novela deben jugar un papel, no se pueden quedar sueltos. Esta idea de la necesidad se refleja también en los cuentos de Alemán mediante los personajes enfermos que necesitan ser curados. Y es aquí donde nace una suerte de juego de elementos. La enfermedad necesita del otro (enfermo) para poder vivir, pues tiene vida propia, pero le hace falta un cuerpo para continuar viviendo y propagarse (tal como sucede con los virus, como la gripe o el sida). El enfermo necesita también del otro, en este caso del médico y sus tratamientos para combatir a la dolencia que se ha instalado en su cuerpo y poder volver al equilibrio en el que se encontraba antes de que llegara la enfermedad, es decir, volver al reino de los sanos.

Para poder expresar el caos de la realidad, el narrador usa la enfermedad con el fin de representar la esencia misma de la necesidad y, con ello, asemejarse al mundo de la literatura.

En conclusión, en «El monstruo», la enfermedad es construida sutilmente mediante tres aspectos. El primero es el espacio. Se sabe que el personaje está enfermo porque se encuentra en un hospital psiquiátrico. Su enfermedad es mental y con ello una amplia gama de tipos se despliega, entre ellos la locura, que es la que más se aproxima debido al comportamiento que tiene el personaje. El segundo aspecto son las voces narrativas construidas a través de informes médicos; estas voces experimentan con el paciente. El tercero es la medicación que percibe el paciente. El valium y el diazepam proporcionan un acercamiento a la enfermedad que padece.

Estos tres momentos indican que la enfermedad ha sido construida desde el punto de vista médico, experimental. A diferencia de «Sangre en tus ojos», donde el paciente se alía con el curandero para combatir la enfermedad, en «El monstruo» el paciente es aislado y, a su vez, se aísla de su entorno. No arma una tregua con los médicos, sino que, hasta cierto punto, les dificulta su trabajo porque no permite que se le acerquen y, con ello, resulta imposible conocer cuál es el mal que le aqueja. Apenas se sabe cuáles son sus síntomas y se intenta curar alguna de ellos, sin tener un mayor resultado.

Asimismo, el enfermo no se reconoce como tal, sino como un creador de vida y como un monstruo; mientras que para los médicos, él es el paciente al que debe atender y no logran curar. Este último aspecto evidencia la limitación de los médicos al intentar sanar al enfermo, puesto que no lo logran. De hecho, debido a una descarga eléctrica cuya causa no se conoce, este muere cuando le están aplicando el tratamiento de *electroshock*. Y cuando le realizan la autopsia al personaje, se dan cuenta de que las impresiones que tenían de este son erróneas. Pareciera que en el cuento se quiere expresar el fracaso de la medicina.

Por otro lado, este relato deja ver que la enfermedad es usada como un recurso que permite representar o reflejar el caos que existe en la realidad, pues se usa elementos ficticios y reales de la vida de Mary Shelley para construir un mundo narrativo, donde la obsesión por la creación y experimentación es el tema principal del relato, anclado a la enfermedad como un motivo que promueve el desarrollo de las acciones de los personajes y que es un motor de la narración.

4.3. A persona máxima

Este relato forma parte del segundo libro de cuentos publicado por Gabriela Alemán, *Zoom* (1997). Compuesto por ocho relatos, trata diversos temas que son explícitos en un apartado ubicado antes de cada uno de los cuentos; estos temas son el amor, la entrega, la traición, la confesión, la ilusión, la espera, la atracción y el abandono.

El texto que se va a abordar a continuación trata el tema del amor que siente Sancir Fernández hacia su esposa Luisa. La historia de estos dos personajes es narrada por una tercera persona, un amigo de Sancir. Este narrador, para contar la historia, la divide deliberadamente en ocho momentos. No obstante, la narración empieza *in extrema res*, por lo que se conoce que Sancir Fernández muere y que el narrador, junto con tres personajes más, son responsables de esta muerte. Se podría pensar que quien está enfermo es Sancir y por eso muere, pero no es así, desde el inicio del relato se sabe que es Luisa quien está enferma, puesto que el narrador afirma:

... Todos lo alentamos cuando nos habló de operaciones nunca intentadas, de globos peristálticos que envolvería a Luisa para sanarla. Nosotros seguimos sus pasos: Juan Fernando consiguió la sala de operaciones del Eugenio Espejo, tenía un amigo que le debía un favor; Patrick, del oxígeno, la anestesia y los resucitadores; yo mantuve la guardia, Ester tenía el auto refrigerado a la salida (Alemán, *Zoom*, 1997, pág. 15).

Apenas empieza el relato se introduce la enfermedad y se sabe que va a estar vinculada a un personaje femenino. El párrafo anterior también deja ver que existirá una operación, pues se ha conseguido una sala de operaciones de un hospital, así como se ha preparado oxígeno, anestesia, resucitadores y un auto-refrigerado; por lo que el espacio y el instrumental médico evocan la enfermedad, abordada, supuestamente, desde la experiencia médica-profesional. Sin embargo, como se verá más tarde, la experiencia no es meramente profesional, sino puramente empírica y autodidacta.

Ahora bien, el narrador, luego de anunciar su responsabilidad y la de otros tres personajes en la muerte de Sancir, y el hecho de que ha existido una operación, quizá para curar a Luisa, divide la trama en ocho momentos (se profundizará en aquellos que guardan una relación directa con la enfermedad). El primero trata sobre la oración vespertina que realiza Sancir cada mañana, en la que se evidencia la devoción que siente hacia su esposa. «Una mujer

capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte. De cambiar el pasado». El segundo momento evoca una situación que le sucedió a la perrita de Luisa, Claudia que fue atropellada. Ante el dolor y la desesperación de su mujer, Sancir salva al animal empleando métodos caseros. Con una cubeta llena de bastante hielo, baja la presión de Claudia que ha sido golpeada por un carro. Una vez inmóvil, le inyecta una sustancia que tiene en su maletín y la perrita vuelve milagrosamente a la vida.

En este segundo momento se evidencia las habilidades que posee Sancir, quizá es médico o estudió medicina, pero este aspecto todavía no se revela. Lo que sí se llega a conocer es su imposibilidad de soportar el dolor de su mujer, pues mientras su mujer sufre por su mascota y se descompone, Sancir se transforma por el dolor de Luisa. Tras este suceso, el narrador decide seguir los pasos de su amigo y al hacerlo se da cuenta de la otra cara que tiene: la humana y vulnerable. Este descubrimiento de la forma de ser de Sancir es el tercer momento de la narración.

En el cuarto momento, el narrador describe la profesión de Sancir o a lo que se dedica, pues sus actividades son múltiples. Es visitador médico, vendedor de herramientas de ferretería a domicilio, dibujante para una empresa publicitaria, cuidador de niños y locutor de radio. Todas estas actividades se complementan con el tiempo que le dedica a su esposa.

En este apartado se confirma un aspecto que llama la atención en el segundo momento, cuando Sancir salva la vida de la perrita de Luisa de la muerte, pues los métodos que emplea apuntan a que el personaje conoce sobre medicina, lo cual es corroborado por el narrador. Sin embargo, es visitador médico, actividad que es combinada con otras ocupaciones. Este aspecto, desde ya, da la pauta para entender que en este relato, la enfermedad va a ser tratada desde el punto de vista médico, pues Sancir es la figura que ejerce este papel.

El quinto momento muestra un descubrimiento del narrador respecto al personaje. Sancir tiene otra vida y un lado oscuro. Le gusta ir a La Calama y beber con unos amigos, abandonarse en las conversaciones banales y expresar sus dolores, desengaños y desesperación. También escribe anónimamente grafitis en las paredes que encuentra de la Av. 6 de Diciembre. Luego, al llegar a casa y ver a su esposa, su semblante cambia, pues se

imprime alegría en su rostro y es otro. Esta es la faceta con la que se encuentra familiarizado el narrador.

El sexto momento está marcado por dos aspectos. El primero es el agrado que todos los que conocen a Sancir sienten por él; no obstante, le encuentran un defecto y es cuando habla del miedo que siente solo de imaginarse que puede perder a su esposa. El segundo aspecto es un giro en la actitud del personaje. Deja de asistir a La Calama, ya no se reúne con frecuencia con sus amigos y empieza a estudiar sobre anatomía, química, alquimia y electrolitos. Las causas del cambio en el comportamiento de Sancir se revelan en el séptimo momento, cuando el narrador relata que Luisa está enferma. Le salen pústulas en la piel y a pesar de haberse hecho varios exámenes y haber acudido a citas médicas, no se conoce qué es lo que tiene.

A partir del descubrimiento de la enfermedad de Luisa, Sancir empieza a idear un plan, pues sabe que la dolencia de su esposa se debe a un mal que se encuentra en su sangre. «Tenía que mantenerla envuelta en bolsas de ozono mientras le hacía una transfusión completa, lo que permitía que se recuperaran las partes laceradas de su piel» (Alemán, Zoom, 1997, pág. 24). Y eso era precisamente lo que el personaje estaba dispuesto a hacer.

El último momento indica la puesta en marcha del plan de Sancir, donde el narrador junto con otros personajes son sus ayudantes y, luego, cómplices. Sancir tiene todo listo, su esposa yace inconsciente dentro del globo peristáltico con su esposo adentro. Afuera se encuentran el narrador con los personajes que tienen asignada una función. Luego de que ya es muy tarde, se dan cuenta de que la sangre que usará Sancir para la transfusión es la de él. Al concluir el relato, Sancir muere y su esposa vive.

Como se puede observar, el tema de «A persona máxima» es el amor, pero debajo de esto se teje el miedo a la soledad que siente el personaje principal del relato, pues se sacrifica a sí mismo para que su esposa viva, pero este sacrificio responde a dos aspectos que se complementan. Sancir ama a su mujer y quiere que viva, por eso entrega su vida, pero también evidencia el pavor que siente ante la idea de la ausencia de su esposa y la imposibilidad de soportar el dolor de ella y su dolor.

La enfermedad en este relato es un detonante de las acciones que comete Sancir. Se conocen cuáles son los miedos de este personaje y aquello que no podría sobrellevar. Y la dolencia de su mujer hace posible que estos miedos lleguen a materializarse. Por ello, la enfermedad es un motivo obligado y dinámico, puesto que no puede ser suprimido ya que afectaría al desarrollo de la narración porque existe una conexión causal entre la existencia de la enfermedad las acciones que comete el personaje principal del relato; lo que lo convierte en un motivo imprescindible. Asimismo, al ser un motivo dinámico, está afectando una situación y la está transformado. Sancir lleva a su esposa donde médicos cuando se entera de que está enferma, pero al no obtener una cura certera por parte de estos, él decide sanarla.

Adicionalmente, en este relato, el motivo de la enfermedad, al ser dinámico, está relacionado con otro, el del descubrimiento, pues la función que cumple este motivo en la narración está conectada con las funciones que cumplen otros elementos literarios (Tomachevski, 1995, pág. 225.) Las relaciones de los personajes entre sí pueden construir situaciones, que dependiendo del comportamiento de los personajes, se pueden mantener o modificar, lo que permite el desarrollo de la trama.

En este sentido, la situación que se crea con la relación de Luisa y Sancir es una dependencia. Ambos son pareja, está casados, se puede decir que sus vidas están unidas y que su accionar gira en torno del otro. De repente, a Luisa le empiezan a salir protuberancias llenas de pus en su piel y este hecho modifica la situación, pues se descubre que está enferma (motivo de la enfermedad ligado al descubrimiento) y este descubrimiento provoca el cambio en el comportamiento de Sancir, que permite el desarrollo y final de la trama. Sancir decide sacrificarse y morir para que su esposa viva.

Ahora bien, una de las asociaciones que existen al hablar de enfermedad en este relato es la muerte, pues hay dolencias que pueden desembocar en una muerte súbita –como un paro cardíaco– o lenta y dolorosa –como el cáncer o el sida–. En este cuento, la enfermedad está ligada a la muerte desde el comienzo, pues se afirma que Sancir ha fallecido y que su esposa debe ser sanada. No obstante, la muerte no cumple un desencadenamiento de acciones que podría resultar lógico. El personaje que está enfermo y cuya dolencia es desconocida –como sucede con lo que padece Luisa, que ningún doctor ha podido detectar– vive, mientras que el personaje que estaba sano, muere.

Por otro lado, esta contraposición de hechos, propios del ámbito donde se desarrolla la enfermedad, recuerda las dicotomías de términos establecidas por Susan Sontag y Virginia Woolf. Para la primera, la enfermedad es el lado sombrío de la vida, por lo que se deduce que la salud es el lado claro, luminoso. Woolf también relaciona la enfermedad con la oscuridad, pues la dolencia ocurre cuando las luces de la salud se apagan. El momento en que el narrador sabe que Sancir va a morir, dice: «No se despidió, no dijo que sería la última vez que nos veríamos. Sólo sonrió y dijo que Luisa estaría bien. Cerró los ojos» (Alemán, 1997, pág. 25). Y al cerrar los ojos, la oscuridad se instala, en este caso la muerte. Es, quizá, por esta razón que la enfermedad es definida como un estado oscuro, pues está ausente de luz y la ausencia de luz en la vida, recuerda a la muerte.

No obstante, esta ausencia de luz, de claridad, se ve reflejada también en el aspecto físico del enfermo. En el séptimo momento, donde se relata el descubrimiento de la enfermedad de la esposa del personaje principal, el narrador la describe así: «Luisa enfermó (...) su piel se volvió gris y quebradiza» (Alemán, 1997, pág. 23). El físico del paciente cambia, se pierde la vitalidad que refleja la piel y, cuando se está en el reino de los enfermos, esta adquiere colores ocres, cercanos a los sombríos. Este aspecto también ocurre en «Sangre en tus ojos», con el doctor Westfalia, cuya piel contiene todas las tonalidades de gris.

Finalmente, otro elemento en el análisis sobre la construcción de la enfermedad en este relato es el misterio, característico en las dolencias analizadas a lo largo de estos tres cuentos de Alemán. La enfermedad se vuelve misteriosa en «A persona máxima» porque se desconoce cuál es. Los médicos no logran encontrar la causa de los síntomas que presenta el enfermo, como son la formación de pústulas en la piel. Y el hecho de no saber cuál es la enfermedad, hace difícil su curación. En este sentido, ocurre un elemento recurrente en los anteriores cuentos analizados, puesto que tanto en «Sangre en tus ojos» como en «El monstruo», los pacientes no logran ser curados por los médicos. De hecho en «El monstruo», el personaje principal muere.

Lo mismo sucede en este relato en el que la enfermedad no puede ser identificada –como sucede con «El monstruo»– y con ello tampoco puede ser curada por los médicos. La única diferencia radica en que el personaje enfermo en «A persona máxima» logra sanar, pero a costa de la vida del personaje principal. Nuevamente, se observa que en este relato, existe

una suerte de desconfianza hacia la labor de la medicina legitimada como científica, pues los médicos no diagnostican el mal que tiene Luisa, su esposo lo hace y hasta la cura.

Por otro lado, en este relato el lenguaje militar no se presenta de una manera evidente, pero sí se habla de la enfermedad como un mal y al denominarlo así, se entiende que este mal debe ser atacado. El narrador, para referirse a la enfermedad de Luisa, dice: «El mal estaba en su sangre, en el aire que la rodeaba» (Alemán, 1997, pág. 24). El lenguaje empleado para hablar de la enfermedad radica esencialmente en términos médicos como «biopsias», «transfusión de sangre» o en el instrumental que se emplea en un operación, como «globo esterilizado», «quirófano», etc.

En conclusión, la enfermedad en este relato se construye como un motivo obligado y dinámico. Al ser la enfermedad un motivo dinámico, está anclado con otro que es el del descubrimiento, pues al enterarse de que la esposa del personaje principal está enferma y desconocer cuál es la enfermedad que la aqueja, este decide idear un plan en el que sacrifica su vida para que ella viva. De ahí que se construya una contraposición de términos respecto a la vida y la muerte, reflejando la primera claridad y la segunda oscuridad.

Por otro lado, la enfermedad vuelve a ser un misterio, porque no se conoce qué es lo que provoca la sintomatología de Luisa; y el tratamiento que recibe el paciente desde la perspectiva médica apunta a la medicina alternativa, no científica. El personaje logra salvar a su esposa y para lograrlo, ha estudiado varios textos sobre química, alquimia, etc., que le posibilitaron efectuar su plan.

El hecho de que Luisa haya sido curada gracias a su esposo, que es un visitador médico, cuyos conocimientos han sido aprendidos mediante la lectura de libros, deja ver que existe desconfianza hacia la medicina tradicional, puesto que los médicos que le realizan biopsias y exámenes de sangre a Luisa no logran identificar la causa de la enfermedad y tampoco su cura. Este aspecto se refleja también en «Sangre en tus ojos», relato en donde el personaje no logra curarse de su enfermedad por un método tradicional-occidental, sino mediante medicina alternativa y en «El Monstruo».

CONCLUSIONES

Al hablar de enfermedad existen dos posiciones desde las cuales se puede partir en los cuentos analizados: la del enfermo y la del médico. En «Sangre a tus ojos» se aborda la enfermedad desde la perspectiva del enfermo, pues se menciona cuáles son sus síntomas y las acciones que realiza el personaje con el fin de curarse. Dora Estela sufre de osteoporosis y tiene cáncer. Acude a varios médicos y no obtiene resultado hasta que encuentra a un hombre que vende un tónico y logra mejorar su salud.

En «El monstruo», la enfermedad es construida desde la visión médica, ya que prevalecen los informes de los doctores que justifican los tratamientos a los cuales es sometido el paciente. No obstante, estos tratamientos no son efectivos porque no logran sosegar los síntomas del enfermo, cuya enfermedad es desconocida. En «A persona máxima», la enfermedad es tratada desde lo empírico, es decir, la cura para la enfermedad del paciente nace de un visitador médico que es autodidacta. Sancir sana el mal en la sangre que tiene su esposa gracias a un plan que él mismo ha ideado.

En los cuentos analizados, «Sangre en tus ojos», «El monstruo» y «A persona máxima», se logró reconocer la enfermedad como motivo literario mediante el uso y aplicación de las definiciones y clasificaciones de motivo planteadas por Boris Tomachevski, así como el aporte de la construcción de las metáforas de la enfermedad de Susan Sontag. La enfermedad es un motivo literario pues se construye como una mínima unidad temática dentro de la narración de los relatos analizados.

En «Sangre en tus ojos», la enfermedad está anclada al tema de la dependencia, mientras que en «El monstruo» la enfermedad está relacionada con la excesiva obsesión por la experimentación. En «A persona máxima», a más de estar ligada la enfermedad al tema del amor, se encuentra inmiscuida con el miedo a la soledad.

Existen elementos que convergen en los tres relatos analizados. La enfermedad se presenta como un motivo obligado, es decir, imprescindible en la narración de cada uno de los cuentos, puesto que permite el desarrollo de la trama y la consecución de las acciones de los

personajes. Asimismo, es un motivo dinámico porque su acción recae en otros elementos literarios importantes como en los personajes o transforma y modifica situaciones.

Un aspecto relevante que se desprende de estas características es que el motivo, al aparecer en los tres relatos analizados de diferente manera, evidencia otra de sus cualidades, planteada por Raúl Castagnino. El motivo tiene la capacidad de aparecer y reaparecer en diversas combinaciones a lo largo de una obra, es decir, es recursivo. Este aspecto se evidencia en los cuentos analizados, puesto que la enfermedad como motivo literario aparece en cada uno de los textos, pero construido desde diferentes perspectivas y elementos narratológicos. Uno apunta a la visión del enfermo, y los otros dos a la visión médica. En «Sangre en tus ojos», la enfermedad es un motivo ligado a los personajes, pues desde su visión y su experiencia se va entretejiendo la enfermedad. En «El monstruo», la enfermedad es un motivo anclado a la perspectiva médica occidental y a la experimentación, pues los médicos prueban diferentes tratamientos con el paciente y este, al creerse dios, experimenta con otros seres vivos. En el caso de «A persona máxima» este aspecto se desarrolla desde la medicina alternativa y empírica, pues un hombre que es visitador médico logra salvar a su mujer de una muerte enfermedad imposible de conocer para los médicos.

Un elemento que sorprende en los cuentos analizados de Gabriela Alemán es que existe una suerte de desconfianza hacia la medicina que ha sido legitimada como efectiva, es decir, la occidental, puesto que en los tres relatos, esta se encuentra ausente o no es efectiva para pronosticar las dolencias de los enfermos. En «Sangre a tus ojos», Dora Estela se cura gracias a un tónico vitaminizado, elaborado por un «doctor» que también padece de desequilibrios en su salud. En «El monstruo», los médicos del hospital psiquiátrico no logran determinar la enfermedad que sufre el paciente e intentan controlar los síntomas, pero, al final, este muere. El tratamiento se construye como ineficaz, ya que existe la muerte. En «A persona máxima», luego de que el personaje enfermo se realizara exámenes, como biopsias, y acudiera a citas médicas, los doctores no lograron dar con las causas de su enfermedad. Es el visitador médico autodidacta que cura al personaje, sacrificando su vida.

Esta desconfianza en los métodos de curación se extiende hasta la burla en «Sangre a tus ojos», pues en un momento determinado el narrador llega a sostener que la «hidroterapiadigitopunturatomopatía» no logró curar a la protagonista de la historia. La

aglutinación de las palabras, que resultan pertenecer al campo semántico de la medicina alternativa, provoca este efecto en la narración.

Por otro lado, las definiciones y características planteadas por Susan Sontag en sus libros *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas* sirven como un instrumento de análisis literario, las mismas que han permitido ver la construcción de la enfermedad a lo largo de los relatos analizados. La enfermedad como misterio, la enfermedad innombrable, la enfermedad que infunde terror porque es desconocida son las cualidades que se han encontrado en los textos de Alemán.

Asimismo, el lenguaje militar señalado por Sontag al referirse a las enfermedades que poseen estas características está presente en «Sangre en tus ojos», «El monstruo» y «A persona máxima». La enfermedad de cada uno de los personajes es sinónimo de mal y son denominadas de esa manera. El uso de este sustantivo así como de verbos que denotan invasión es utilizado en los relatos para dar una sensación de movimiento y de voluntad que posee la enfermedad aludida o narrada.

Finalmente, en los dos primeros relatos analizados, la enfermedad es usada como un recurso que permite representar o reflejar el caos que existe en la realidad. Además que se construye un mundo dependiente, donde la necesidad impera en las relaciones de los personajes, puesto que el paciente necesita al médico para curarse, así como la enfermedad necesita un cuerpo para subsistir. «El monstruo» es el relato que evidencia estos aspectos, pues se usa elementos ficticios y reales de la vida de Mary Shelley para construir un mundo narrativo, donde la obsesión por la creación y experimentación es el tema principal del relato, anclado a la enfermedad como un motivo que promueve el desarrollo de las acciones de los personajes. En «Sangre en tus ojos» y en «A persona máxima», la relación de necesidad de los personajes que buscan curarse para seguir viviendo domina en ambas narraciones. Necesitan al otro para curarse, así como la enfermedad necesita del otro para vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia Americana de Oftalmología. (2015). *Hemorragia subconjuntival*. Recuperado el mayo de 2015, de <http://www.geteyesmart.org/eyesmart/diseases-es/causa-hemorragia-subconjuntival.cfm>
- Aguiar, R. (2014). Un movimiento a tomar en cuenta dentro del género en Latinoamérica. *Rocinante*, 19-21.
- Alemán, G. (1996). *Maldito Corazón*. Quito: El Conejo.
- Alemán, G. (1997). *Zoom*. Quito: Eskeletra.
- Alemán, G. (02 de septiembre de 2014). Gabriela Alemán: "Lo que quiere la literatura es poner orden en el caos". (D. Lucas, Entrevistador) <http://www.matavilela.com/2014/09/gabriela-aleman-lo-quiere-la-literatura.html>.
- Alemán, G. (septiembre de 2014). Los finales felices no son muy interesantes. 24-25. (L. Lemos, Entrevistador) Quito: Rocinante.
- Bioy Casares, A. (1983). Prólogo. En J. L. Borges, A. Bioy Casares, & O. Silvina, *Antología de la literatura fantástica* (págs. 5-12). Barcelona: Edhasa.
- Bouissou, R. (1967). *Encyclopédie Larousse de poche. Histoire de la médecine*. París: Larousse .
- Camus, A. (2003). *La peste*. Buenos Aires: Sol 90.
- Castagnino, R. (1987). *El análisis literario*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cavazos Guzmán, L., & Carrillo Arriaga, J. (2009). *Historia y evolución de la medicina*. México: El Manual Moderno.
- Diccionario de personajes de la mitología griega*. (enero de 2015). Obtenido de Ieslaasunción: http://www.ieslaasuncion.org/castellano/diccionario_mitologia.htm
- Domínguez Caparrós, J. (2009). *Teorías para un canon de la crítica literaria*. Recuperado el Diciembre de 2014, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teoras-para-un-canon-de-la-crtica-literaria-0/>

- DPD. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado el diciembre de 2014, de Real Academia Española : <http://lema.rae.es/dpd/?key=leitmotiv>
- Ducrot, O., Todorov, & Tzvetan. (2000). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fokkema, D. W., & Ibsch, E. (1992). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Guerrero, J., & Bouzaglo, N. (2009). Introducción. Fiebras del texto - ficciones del cuerpo . En J. Guerrero, & N. Bouzaglo, *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (págs. 9-54). Buenos Aires : Eterna Cadencia .
- Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Kafka, F. (1953). *Diarios*. Buenos Aires: Emecé.
- Kayser, W. (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria* . Madrid: Gredos.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Millás, J. J. (2001). Literatura y enfermedad. En M. García-Posada, *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo* (págs. 149-166). Madrid: Taurus.
- Novalis. (1976). Sección quinta: Teoría de la naturaleza y de los seres vivos. En Novalis, *La Enciclopedia* (págs. 205-284). Madrid: Fundamentos.
- Ortega Caicedo, A. (2004). El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas. En J. E. Adoum, *Antología Esencial Ecuador Siglo XX* (págs. 7-107). Quito: Eskeletra.
- Piglia, R. (2001). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

- RAE. (2015). *enfermedad*. Recuperado el marzo de 2015, de Diccionario de la lengua española: <http://lema.rae.es/drae/?val=enfermedad>
- RAE. (2015). *Larva*. Recuperado el mayo de 2015, de Diccionario de la Real Academia de la Lengua: <http://lema.rae.es/drae/?val=permitir>
- Robinson Crusoe*. (s.f.). Obtenido de El puercoespín:
<http://www.elpuercoespín.com.ar/2010/08/10/robinson-crusoe-por-gabriela-aleman/>
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica .
- Sétrin, C. (Noviembre de 2012). *Peste, cólera, lepra : grandes pandemias y epidemias de la literatura*. Recuperado el Mayo de 2015, de LA REVISTA DIGITAL DE LAS BIBLIOTECAS DE VILA-REAL: <https://bibliotecavilareal.wordpress.com/tesoros-digitales/epidemias/>
- Sontag, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- Tamayo, G. (2007). Bogotá 39, un lugar sin límites. En Varios Autores, *Bogotá 39 Antología de cuento latinoamericano* (págs. 9-12). Bogotá: Ediciones B.
- Tolstoi, L. (1969). La muerte de Iván Ilich. En L. Tolstoi, *La muerte de Iván Ilich. El diablo. El padre Sergio*. (págs. 15-82). Navarra: Salvat.
- Tomachevski, B. (1995). Temática. En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 199-232). México: Siglo veintiuno editores.
- Vilanova, Á. (1993). *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida: Fondo Editorial Solar.
- Woolf, V. (2014). *De la enfermedad*. Barcelona: Centellas.