

Mujer y enfermedad

La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI:

***La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y "El último día de las vacaciones" (2008) de Inés Garland**

Sabine Schlickers
Sabine.Schlickers@gmx.de
Universidad de Bremen

Recibido: 29 de setiembre

Aprobado: 15 de octubre

RESUMEN:

Se analizan cuatro casos clínicos de mujeres que sufren un trastorno de adaptación en tres novelas hispanoamericanas y un cuento argentino para averiguar cómo se representa esta enfermedad psíquica –conocida por la novela naturalista del siglo XIX como histeria y neurastenia– en el siglo XXI desde el punto de vista femenino y masculino.

Palabras clave: histeria, neurastenia, trastorno de adaptación, madre-helicóptero, alcoholismo

The "hysterical" woman in the literature of the 20th century: *La fiesta del chivo* (2000, Mario Vargas Llosa), *Letargo* (2000/2014, Perla Suez), *Distancia de rescate* (2014, Samanta Schweblin) and "El último día de las vacaciones" (2008, Inés Garland)

ABSTRACT:

The analysis of four cases of women who suffer from adjustment disorder in three Hispano-American novels and in an Argentinian short story, serves to reveal how this psychological disease, well known from the naturalist novel of the 19th century ("hysteria", "neurasthenia"), is represented in the 21st century from male and female point-of-views.

keywords: hysteria, neurasthenia, adjustment disorder, overprotection, alcoholism



2 En la novela naturalista, sea europea o latinoamericana, pululan las mujeres histéricas, los hombres neurasténicos, los personajes degenerados y neuróticos.

Según Charcot¹, la histeria es un conglomerado de taras heredadas y *agents provocateurs* o fue causada por una herida traumática en el sistema nervioso central y tiene por consiguiente ataques epilépticos. Sin contradecir abiertamente esta hipótesis, Sicardi constata, no obstante: "Los enfermos son artistas. Están fingiendo siempre. [...] en su etiología no podemos decir sino esto: neurosis, es decir, ninguna lesión anatomopatológica². [...] A partir de los años noventa, Freud y Breuer se distanciaban de las explicaciones neurológicas de Charcot; el descubrimiento de la etiología psíquica de la histeria coincidió con el desarrollo

¹ Charcot, el más famoso neurólogo de su tiempo, estudiaba entre 1872 y 1893 la histeria en la Salpêtrière. Sus hipótesis se difundieron no sólo en revistas especializadas, sino también en la *Revue des Deux Mondes* (cfr. por ejemplo 1880/37: 340-349: "Les démoniaques d'aujourd'hui"), que se leía también en Hispanoamérica.

² De ahí que la *grande hystérie* se llamara también *maladie par représentation*, es decir, concebible sólo como enfermedad de la o por la representación. Las fotografías y cuadros que representan las demostraciones de histéricas de Charcot en la Salpêtrière, por ejemplo "Une leçon à la Salpêtrière" de A. Brouillet, 1887 (Musée d'Orsay d'Orsay [...]), demuestran una verdadera *mise en scène*: el atento auditorio de médicos, todos vestidos de frac y camisa blanca, observa gravemente la paciente histérica, una belleza joven, medio desnuda, en estado de trance. Freud parece haberse dado inconscientemente cuenta de que estaba asistiendo a un espectáculo en vez de a una demostración clínica: "Manche von Charcots Demonstrationen hatten bei mir wie bei anderen Gästen zunächst Befremden und Neigung zum Widerspruch erzeugt". La reacción lacónica de Charcot: "Ca n'empêche pas d'exister" (Freud: *Selbstdarstellung*, en: *GW XIV*, pp. 33-96, pp. 37s.). Otros indicios serían las inclinaciones artísticas de Charcot (Simon 1986: 95) y de su colega Paul Richer ("co-auteur avec Charcot d'un ouvrage à mi-chemin entre la médecine et l'art, *Les démoniaques dans l'Art*", *ibid.*, 106), la expresión "musée pathologique vivant" para referirse a sus pacientes (*ibid.*, 97), y finalmente el testimonio de Daudet, quien habla de un "défilé des malades" delante de un auditorio internacional y describe una puesta en trance que revela el engaño sin que el propio Daudet parece haberse dado cuenta de ello: "«Endormez-la...» commande le professeur. L'interne, debout, derrière la longue et mince créature, lui appuie les mains un instant sur les yeux... Un soupir, c'est fait. Elle dort, droite et rigide... [...]. Balmann n'a pas voulu venir, furieuse de ce qu'on a appelé Daret avant elle... Entre ces deux cataleptiques, premiers sujets à la Salpêtrière, subsiste une jalousie d'étoiles, de vedettes; et parfois des disputes [...]. A défaut de Balmann, on amène Fifine... Elle entre en rechignant: elle est du parti de Balmann et se refuse de travailler. En vain, l'interne essaie de l'endormir, elle pleure et résiste" (citado en Simon 1986: 100 +y 107). A pesar del *fake* (reconocido hoy por la investigación, cfr. Showalter 1997: 49-60), los diagnósticos de Charcot y de sus colegas tenían graves consecuencias para las pacientes: piénsense en las electroterapias, o peor, en las operaciones de la "hystérectomie vaginale". En 1882, Nordau escribió bajo el auspicio de Charcot una tesis doctoral en contra *De la castration de la femme* (cfr. Schulte 1997: 109-112).



del psicoanálisis³. (Schlickers, 2003, pp. 94-95).

Puesto que estudié intensamente los mundos ficcionales horribles de la novela naturalista hispanoamericana en mi monografía *El lado oscuro de la modernización* (Schlickers, 2003), me interesaba enfocar el trastorno de adaptación, como debería llamarse hoy en día aquella enfermedad que se denominaba en el siglo XIX histeria⁴ o neurastenia, equivalente masculino de la histeria predominantemente femenina" (ver Id., pp. 93s.) en la literatura hispanoamericana actual. Elegí tres novelas y un cuento que presentan a mujeres "histéricas" desde distintas perspectivas: desde el punto de vista de un autor y narrador masculino y del personaje de la mujer en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, desde la perspectiva de una niña en *Letargo* de Perla Suez y en el cuento "El último día de las vacaciones" de Inés Garland y, aunque de manera diferente, también en la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. Su relato se transmite a través de una madre que está agonizando y que conversa con un chico de seis años. Tres de estos textos están escritos por mujeres, todas ellas argentinas, pero no voy a ahondar en el discurso psicoanalítico del que los argentinos son tan aficionados. Valga subrayar que mi corpus se basa solo en casos ficticios. Es decir que no incluyo relatos de escritores enfermos, de los que hay muchos – Bolaño, Proust, Borges, Nietzsche, por mencionar solo algunos. Por consiguiente, tampoco me dedicaré a relatos autobiográficos de autores enfermos como Hervé Guibert, que protocoló los avances del sida en su propio cuerpo⁵. Pero sean autobiográficas o ficcionales, cualquier narración de una enfermedad grave, así reza

³ Cfr. Laplanche/Pontalis (1991, s.v. "Hysterie"). Las obras de Freud llegaron sólo a partir de los años veinte a la Argentina; su *Obra completa* se tradujo en los años cuarenta.

⁴ Es una conversión porque el paciente convierte el conflicto psicológico en un trastorno físico. El término conversión proviene del psicoanálisis de Freud, quien concibió el término de un modo más extenso que hoy en día (s.v. "Konversionsstörung" en Wikipedia alemana, <https://de.wikipedia.org/wiki/Konversionsstörung>, que es mucho más detallado e informativo que el artículo "trastorno de conversión" en la versión española; 1.10.2015).

⁵ Karen Poe está investigando estos textos de autores sidosos; ver asimismo su contribución sobre Severo Sarduy en este número de la revista *Estudios*.



mi hipótesis, tiene a la muerte como horizonte, sea como consecuencia de la enfermedad, sea como suicidio para terminar con el sufrimiento.

En *La fiesta del chivo*, una novela sobre la dictadura de Trujillo (1930-1961) de Mario Vargas Llosa, la antagonista del dictador es el personaje ficticio Urania, que quedó traumatizada por un intento de violación de Trujillo en su niñez. Urania presenta una contraperspectiva femenina, contemporánea al pasado del dictador, que ya está muerto en el presente del tiempo narrado, situado en los tardíos años noventa del siglo XX. El autor aseveró en el diario argentino *La Nación* (19.5.2000) que el personaje principal es una mujer porque históricamente el género femenino ha padecido más los abusos de los regímenes totalitarios (citado en Barnabé 2000). Aunque la novela es admirable, la concretización literaria de este sufrimiento, es, como quisiera demostrar a continuación, bastante discutible. La novela arranca con el autorretrato de Urania que se transmite a través de su mirada en el espejo: "Urania. No le habían hecho un favor sus padres; su nombre daba la idea de un planeta, de un mineral, de todo, salvo de la mujer espigada y de rasgos finos, tez bruniada y grandes ojos oscuros, algo tristes" (*La fiesta del chivo*, p. 11). El nombre extraño forma parte de su pasado de muchacha sin madre en Ciudad Trujillo en 1961, ciudad que abandonó después de haber sido con catorce años víctima sexual del dictador. Rompió todos los contactos familiares y no pisó nunca más su tierra natal durante 35 años en los que congeló a todos "con una de esas miradas lentas con las que [...] enfrenta las galanterías, chistes subidos de color, gracias, alusiones o majaderías de los hombres, y, a veces, de las mujeres" (Id., 20). Ahora, con 49 años de edad, soltera, especialista de la era de Trujillo, vuelve a su país natal para enfrentarse con su padre enfermo, que debido a un ataque cerebral padecido diez años atrás, se ha convertido en un anciano incontinente sin dientes y sin habla. La distancia y frialdad de Urania con respecto a este pobre hombre resulta primero incomprensible, pero se aclara después por la traición de su padre, que la había vendido antaño al dictador para asegurar su propia carrera. No era el único, los demás ministros también habían hecho la vista gorda cuando "el chivo" se encaprichaba con la esposa de alguno de ellos, y ahora Urania acecha a su padre: "me hubiera gustado que me aclararas si Su



Excelencia se acostó también con mi mamá" (66). Volvió al país para hacerle pasar un mal rato a su padre, cuyo ataque cerebral había eliminado las cosas desagradables de su memoria: "¿También lo mío, lo nuestro, lo borraste? Yo, no. Ni un día. Ni un solo de estos treinta y cinco años, papá. Nunca olvidé, no te perdoné" (136). Ella misma trata de generalizar su caso individual, de concebirlo como sintomático o alegórico: "¿Sabes por qué nunca pude perdonarte? Porque nunca lo lamentaste de verdad. Luego de tantos años de servir al Jefe, habías perdido los escrúpulos, la sensibilidad, el menor asomo de rectitud. Igual que tus colegas. Igual que el país entero, tal vez" (136s.). Por eso Urania había roto asimismo el contacto con el resto de la familia, con sus tías y sobrinas. Al conversar ahora con ellas, se revela la culpa de Cabral, el padre de Urania. Vargas Llosa vuelve a su vieja técnica de los vasos comunicantes (cfr. Schlickers 1998), pero variándola al alternar el diálogo entre Urania y sus parientes en el presente narrativo con el relato del pasado. Con esta peculiar técnica de montaje logra vivificar el pasado remoto que repercute nefastamente en el presente de toda la nación, pero especialmente en Urania: aunque dentro de la ficción es ella quien narra a sus parientes lo que le había pasado aquella noche, el autor implícito recurre a un narrador hetero-extradiegético que transmite los hechos del pasado en tercera persona, pero con focalización interna con respecto a Urania-chica. Así se logra una perspectiva desde fuera que le concede más objetividad y distancia a lo contado⁶.

Resulta que el padre de Urania la había dejado llevar a la "casa de caoba" de Trujillo bajo el pretexto de que el jefe supremo celebraba una fiesta. Lo que allí pasó, el clímax de la novela, se cuenta en el último capítulo –interesantemente por boca de la propia Urania. Al reanudar la conversación con sus parientes, que se revela ahora como terapéutica, Urania les cuenta en discurso directo cómo había viajado antaño con el embajador a "la fiesta del chivo". No obstante, el que habla de hecho sigue siendo el

⁶ Narratológicamente, esta situación narrativa me parece sumamente interesante porque se parece al cine, donde la instancia narrativa audiovisual extradiegética transmite asimismo los *flashbacks* hipodieгéticos de los personajes intradieгéticos.



narrador heterodiegético, quien indica asimismo quién habla, qué gesto hace etc., y que transmite todo en discurso indirecto libre y discurso narrativizado: "Era rarísimo, desde luego, que estuvieran recorriendo la ciudad colonial, pero Urania no preguntó nada" (495). No obstante, Urania se lo cuenta todo a sus parientes – y a sí misma, lo que se revela por el apóstrofe y el cambio al discurso directo libre en segunda persona: "La última noche que verías aquel espectáculo, Urania" (496), con el que comenta de vez en cuando lo experimentado en esta noche: "Qué vergüenza sentías por ese chofer con gorra, testigo del discurso farsante del embajador" (497). Paulatinamente, la chica en su "vestidito de organdí rosado para fiestas de presentación en sociedad" (500s.) se da cuenta de que su padre la había vendido, pero no reacciona, la sola voz chillona de Trujillo que escucha desde lejos la paraliza como la luz de los faros paraliza a los conejos en medio de la calle. Su pasividad asustadiza aumenta cuando se enfrenta poco después con Trujillo, quien la hipnotiza con su mirada: "esa mirada me vació, me dejó puro pellejo. Ya no fui yo". Esta chica flaquita, mosquita muerta, no corresponde al tipo tropical de mujer con pechos y curvas exuberantes, por lo que Trujillo –con 70 abriles a cuestas– no logra excitarse. Se enfurece, más todavía cuando ni siquiera la *fellatio* a la que la obliga logra superar este fracaso viril que le demuestra su impotencia y degeneración general –la psicosis de Trujillo, la psicosis de todos los dictadores, sería un tema para otra contribución. Para imponerse no le queda otra sino violarla a mano, pero después se le escapa un sollozo al "Generalísimo", que lloró "por su próstata hinchada, por su güevo muerto, por tener que tirarse a las doncellitas con los dedos" (509), como diagnostica Urania 35 años después. Urania logró salir del país con la ayuda de unas monjas. Termina su historia esperando que le haya hecho bien soltarla, para liberarse, porque reconoce: "Pasó y no tiene remedio. Otra, lo hubiera superado, quizás. Yo no quise ni pude" (511). Me llamó la atención el "no quise", porque significa que Urania tomó conscientemente la decisión de quedarse soltera para el resto de su vida –y ahora nos topamos finalmente con el cuadro clínico, enunciado incluso por ella misma:

Más nunca un hombre me volvió a poner la mano, desde aquella vez. [...] Cada vez que alguno se acerca, y me mira como mujer, siento asco. Horror. Ganas de que se muera, de matarlo. Es difícil de explicar. He estudiado, trabajo, me gano bien la vida, verdad. Pero, estoy vacía y



llena de miedo, todavía. [...] Trabajar hasta caer rendida. [...] Yo las envidio a ustedes, más bien. Sí, sí, ya sé, tienen problemas, apuros, decepciones. Pero, también, una familia, una pareja, hijos, parientes, un país. Esas cosas llenan la vida. A mí, papá y Su Excelencia me volvieron un desierto (513).

El que una abogada cosmopolita y exitosa que reside en Nueva York no acudió nunca a una terapia para superar un trauma de esta índole, bañándose autocompasivamente en su depresión, que se convierte en una agresión contra cualquier avance cortés⁷, parece no solo absolutamente increíble, sino que es exasperante. Para ver si esto es un juicio subjetivo consulté el *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (ICD-10) de la World Health Organization⁸, y encontré lo siguiente:

F 52.0 Sexual dysfunction, not caused by organic disorder or disease

Sexual dysfunction covers the various ways in which an individual is unable to participate in a sexual relationship as he or she would wish. Sexual response is a psychosomatic process and both psychological and somatic processes are usually involved in the causation of sexual dysfunction.

Más precisamente, se trata de

•F 52.1 Sexual aversion [...]

- [...] the prospect of sexual interaction produces sufficient fear or anxiety that sexual activity is avoided (sexual aversion) [...]
- Anhedonia (sexual)

La **anhedonia** es la incapacidad para experimentar placer [...], y constituye uno de los síntomas o indicadores más claros de depresión⁹. La psicología y la psicopatología se refieren con este término a un síntoma psíquico. Según el *Diagnostic and Statistical*

⁷ Cuando al final se topa en un hotel con un turista "ligeramente borracho" que la invita muy educadamente a un trago "–May I buy you a drink, dear lady? –dice, haciendo una venia cortesana", ella responde "Get out of my way, you dirty drunk" (518).

⁸ <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/F52.1> (22.7.2015); en la versión española: *Clasificación internacional de enfermedades (CEI)*

⁹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Anhedonia> (22.7.15)



Manual of Mental Disorders (DSM-IV), la contraparte americana del ICD-10, en cambio, la anhedonia se concibe como signo para una personalidad esquizoide¹⁰. Aunque este sistema de clasificación de los Estados Unidos es más preciso, es también muy criticado¹¹. Aunque no soy especialista, pongo en duda que podamos concluir que Urania sea un personaje esquizoide, puesto que este trastorno de la personalidad tiene otras razones que se ubican en la primera infancia. Concluyo, en cambio, que la sobredimensionada aversión sexual de Urania podría curarse. Tal como está representada en esta novela de Mario Vargas Llosa corresponde, lamentablemente, a todos los tópicos en boga con respecto a la mujer violada, frígida, exasperada, crispada para el resto de su vida, que invierte toda su libido en la profesión. El propósito citado de Vargas Llosa de recurrir a una mujer enferma para representar los abusos de la dictadura se malogró. Aunque me encanta la novela diría incluso con respecto al personaje de Urania que el autor implícito abusó de la mujer abusada para construir una alegoría del abuso. Pero diría que hemos superado esta alegorización de la mujer que remonta a los tiempos de la conquista, por ejemplo en este famoso cuadro *América* (1638) de Jan van der Straet (ver Zamora 1993: 152 y Schlickers 2015) que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art:

¹⁰ https://de.wikipedia.org/wiki/Anhedonie#cite_note-Hamburg_2000-2 (22.7.15)

¹¹ "Critics, including the [National Institute of Mental Health](#), argue that the DSM represents an unscientific and subjective system [...]. There are ongoing issues concerning the [validity](#) and [reliability](#) of the diagnostic categories; the reliance on superficial [symptoms](#); the use of artificial dividing lines between categories and from "[normality](#)"; possible [cultural bias](#); and [medicalization](#) of human distress." (https://en.wikipedia.org/wiki/Diagnostic_and_Statistical_Manual_of_Mental_Disorders, 22.7.2015)





El descubridor –Vespucci– lleva la cruz/la religión y el astrolabio/la ciencia a América, una mujer desnuda que se inclina amorosamente hacia él – símbolo del "descubrimiento europeo hacia una América pasiva, mero objeto" (Posse 1995, 215).

El análisis de los siguientes textos narrativos revela qué pasa si el trastorno disociativo se presenta desde la perspectiva de mujeres y niños ficticios y de escritoras reales.

Letargo es una novela breve de Perla Suez, que comparte con la autora Inés Garland el hecho de escribir también libros para niños y adolescentes. Trata de Déborah, una chica de diez años, que durante dos años es testigo mudo de la enfermedad mental galopante de su madre y, al no poder hablar con nadie sobre ella, acude a un cuaderno para comunicarse a sí misma lo que pasa. Desde un punto de vista narratológico llama la atención el hecho de que haya dos voces narrativas que oscilan permanentemente



y que parecen estar coordinadas en el mismo nivel narrativo: la voz en primera persona de la niña de diez años que escribe un cuaderno que se cita integralmente en siete capítulos, y la voz de la narradora adulta, situada unos 40 años más tarde (47), que se refiere en tercera persona a la niña que era, y en primera persona a sí misma como narradora adulta¹². Su voz interrumpe constantemente la voz de la niña, por lo que hay que colocarla en un nivel narrativo superior. Los cambios de las voces son muy frecuentes y no obedecen a una lógica o a un reglamento; normalmente se producen entre las frases, pero a veces incluso dentro de una misma frase:

[niña:] No sé cuánto tiempo *estuve* así, mirando la calle desierta. [adulta:] No sé cuánto tiempo *estuvo* esa niña detrás de una ventana, quieta, mirando la lluvia, que caía silenciosa sobre la tierra.
 [niña:] *Escuché* a la *bobe* caminar por la tienda, [adulta:] y la niña *esuchó* también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar [...] (*Letargo*, p. 22, subrayamos).

Al principio del relato, la niña tiene unos diez años y nota por primera vez que su madre embarazada se comporta de un modo raro: cuenta los cuchillos y tenedores y la mira "como a través un vidrio opaco" (18). Sin llegar a conocer nunca algo preciso sobre ello, sabe que la versión de la abuela, que "decía que mamá amó a papá en cuanto lo vio", es idealizada. La abuela materna, una judía que escapó con su hija de los progroms en Europa a un pueblo argentino situado en Entre Ríos, es una mujer fuerte, despótica, que reina en la casa y que domina asimismo al padre de la niña. Cuando nace el bebé varón es la abuela la que decide que sea el rabino el encargado de llevar a cabo la circuncisión y no el médico, como prefiere el padre (25). Puesto que el bebé muere poco después –una muerte blanca, dice el doctor– puede sospecharse incluso que sea a consecuencia de esta "operación". A partir de ahí la madre se vuelve depresiva y no se levanta más de la cama, languideciendo todo el día en su cuarto oscuro (35). La enfermedad de la madre es un secreto familiar, la *bobe* –así se llama siempre a la abuela judía– y el padre no se lo explican a la niña-narradora, se refieren en *iddish* al mal ("tzures", 36 + cfr. 63) y le prohíben hablar de ello con otras personas. La niña se convierte en el testigo mudo que observa cómo la

¹² No comparto la opinión de Muzzopappa (2010), quien detecta una tercera voz, que "es la voz de la escritora artista" que está construida "por el viaje que emprende Déborah a su casa materna".



madre toma regularmente pastillas e inyecciones de morfina que le otorgan cierta calma, y para evitar que huya o la encuentren "con el pelo revuelto y desnuda por el pasillo" (41), empiezan a atarla a la cama. La pérdida de un nuevo embarazo empeora su malestar (43). En este estado de crisis, la niña sorprende a su padre a la hora de salir con otra mujer de un hotel. El padre trata de reconciliarse después con su esposa, pero como ella no le perdona, vuelve a salir con su amante. La locura de la madre crece, adelgaza tanto que "se le ven las costillas", "está pálida y ojerosa" (51), grita y se pone histérica, buscando "al hijo por la casa en la noche", escribiendo "en la pared de su dormitorio, con un lápiz de labios, *devuélvamelo*" (49). La niña está celosa y se siente rechazada y sola: "La sombra de su madre enferma cruza a cada rato por sus ojos y piensa, *la muerte de mi hermano parece ser lo único que le importa. ¿Cuándo fue que la niña apoyaba su cabeza en el pecho de la madre y la madre se la acariciaba?*" (52s.). Pero la madre no vuelve a tener ningún gesto de ternura para ella, por el contrario, empieza a gritar que quiere morir, y está obsesionada con la idea de que le arrancaron al bebé (62). Lo único que la niña aprende con respecto a su enfermedad es que "mamá heredó una tara que está ahora encerrada en mi cuerpo... Yo no voy a tener hijos" (62). Pero a la vez se resiste a saber, porque cuando su padre se derrumba finalmente y "le dice qué tiene su madre", ella "se retrae de miedo: la niña no quiere entender. La niña sale al jardín y vomita sobre las calas" (62). Después cuida a la madre que duerme casi todo el día. Sentada a su lado, lee por enésima vez *Alicia en el País de las Maravillas* y cita un párrafo que funciona como *mise en abyme* de la crisis de identidad de su madre, quien se dirige a su propia madre "como si fuese su hermana": Alicia contesta a la pregunta de la Oruga quién es: "Yo...yo casi no lo sé, señor, en este momento... por lo menos sé quién era yo cuando me levanté esta mañana, pero me parece que debo haber cambiado varias veces desde entonces" (71).

Hay también un libro que se cita dos veces porque el padre ha marcado un párrafo, sin que se llegue a saber si se trata de un diario o de una novela, puesto que tiene una estrecha relación con su vida "real": "Ella duerme. Miro por un rato sin resentimiento su pelo revuelto [...] De manera que ella tuvo un amor así en su vida: un



hombre la amó tanto que murió por su causa" (72 + 102). Una pena de amor es, según la tía soltera, la razón de la locura de la madre, y la culpa de ello la tiene la *bobbe*, quien "no permitió a mamá casarse con su novio porque no era judío" (85).

Contratan a una enfermera y le prohíben a la niña que hable sobre su madre con otros. Pero la niña se imagina los comentarios de la gente: "Qué se puede esperar de una chica con una madre loca y un padre comunista" (75). No obstante de ello, tiene un amigo fiel, León, con el que compartirá más adelante su vida y que parece ser el único que no se deja influir por esta sospecha de la locura hereditaria.

La situación con la madre empeora, no quiere que su hija la toque, se ensucia en la cama y "se levanta con las manos llenas de caca y empuña las agujas de tejer y amenaza con clavárselas en los ojos" (82). Finalmente consigue suicidarse tomando un frasco de barbitúricos.

El último cuaderno reanuda el relato unos cuarenta años más tarde. Coincidiendo con la preparación de una exposición de fotografías dedicadas a miradas furtivas que expresan un deseo fuerte, Déborah sufre repentinamente una ceguera que nadie puede curar – diría que se trata de una somatización pseudoneurológica, puesto que desaparece de forma tan inesperada como llegó. Durante una cena, "una descarga de recuerdos atrav[ies]a sus] ojos" (99), escucha ruidos familiares que le producen miedo y ve a su familia como en una foto en blanco y negro. Este regreso del pasado, que se produce sin *madelaine* por medio, le permite superar el trauma de su infancia. De ahí que tenga ahora incluso un proyecto fílmico, se trata de un documental sobre la inmigración judía en el que quiere intercalar la historia de su propia familia. Este documental tiene el mismo objetivo terapéutico como la novela que acabo de presentar: "Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma" (105). *Lete*, el nombre elocuente de la madre, alude al río del olvido de la mitología griega. Déborah, en cambio, lucha por recordar este pasado horrible de su infancia, hacer un trabajo de memoria que supere este largo período de letargo. Puesto que acaba de "sacar a luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma", *Letargo* termina con una auto inclusión paradójica.



La novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, en cambio, trata de una madre sobreprotectora. Es una "madre-helicóptero" –como decimos hoy en día en Alemania, donde la autora argentina reside desde un par de años sin que usara este término en su novela–, que repite sin cesar este credo heredado por su madre de que hay que medir constantemente la "distancia de rescate" (44, 47, 53, 57, 63, 85, 89, 116), "porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina" (89) –, pero, irónicamente, justo en el momento culminante de gran peligro no se da cuenta de ello. Samantha Schweblin cuenta en esta breve novela reciente (2014) una historia rara de un modo extraño. Tan solo paulatinamente, el lector implícito se da cuenta de la situación narrativa, que consta de un diálogo entre Amanda, la madre de Nina, y David, el hijo de la vecina de la casa de vacaciones donde Amanda está sola con Nina. En el presente narrativo, Amanda y David se encuentran en un hospital (13 + 35), donde Amanda está agonizando. David le hace preguntas urgentes, precisas, para que ella recuerde los últimos días con todo detalle con el fin de "encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos", puesto que "es importante para todos" (11). Los gusanos son una metáfora para una enfermedad misteriosa, contagiosa, que afecta sobre todo a los niños del lugar sin nombre, un pueblo en la pampa argentina, y que ha contagiado asimismo a Amanda. Algunos niños, como el propio David, logran salvarse por una curandera que los induce a una transmigración de su alma a otro cuerpo que los padres no llegan nunca a conocer. Cambian completamente de personalidad y se convierten en unos extraños para sus padres; además, la enfermedad los marca con unas manchas blancas. En un sueño premonitorio, Amanda había anticipado que su hija sufriría asimismo esta metempsicosis (54ss.). A lo largo de esta narración perturbadora aumenta la ansiedad en la que el propio lector se ve involucrado. A nivel del enunciado destacan rasgos de la narración no fiable: es inverosímil que el narratorio intradieгético de Amanda, que dirige su relato con preguntas precisas e implacables, sea un niño de tan solo seis años de edad. Si se tratara de explicarlo dentro de la lógica del relato, podría argüirse que esto se debe a la metempsicosis, suponiendo que le habría tocado el alma de un adulto. Pero como la conversación con Amanda tiene lugar después de que David haya experimentado una segunda transmigración, que se efectuó con el alma de Nina



(ver infra), una chica de unos cinco años, esta explicación tampoco sirve. A nivel de la enunciación, la narración no fiable se revela al final: allí destaca una focalización cero de Amanda, dirigida a David, que supera su saber narrativo, puesto que Amanda cuenta detalladamente la llegada de su marido un mes después de los hechos (cuando ella ya debería haberse muerto) que no presencié porque estaba ya en el hospital. No obstante, es una información narrativa muy importante porque gracias a ella se comprende que la transmigración del alma de Nina se ha realizado con el cuerpo de David. Amanda le cuenta a David:

Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. [...] Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento (*Distancia de rescate*, 123).

Como los ojos son los espejos del alma, es consecuente que la ocularización interna dé la clave: Amanda mira a través de los ojos de su marido y ve en los ojos de David "esos otros ojos" que su marido no sabe reconocer, que son los ojos de su hija. El marido tampoco se percata ni del gesto habitual ni del mensaje corporal, como que Nina se ponía siempre el cinturón antes de que el coche arrancara o que se sentaba siempre con las piernas cruzadas sobre el asiento. Ninguno de los dos padres de este ente con cuerpo de David y alma de Nina se da cuenta de ello. El marido de Amanda sale, y lo que sigue es una rara combinación de ocularización interna –"No ve"– y ocularización cero –"los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas", de focalización interna –"No repara"– y focalización cero "que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse" (124). La gran catástrofe está, pues, a punto de estallar. Hasta este momento de angustia creciente, el lector implícito tan solo se ha topado con algunos avisos que no se toman demasiado en serio dentro del mundo ficcional, puesto que la intoxicación en el campo rodeado de sembrados es algo común: "Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay"



(70). En el hospital hay muchos niños. "No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron" (104). Estos chicos son "extraños", tienen "deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también" (108). El efecto perturbador aumenta sabiendo que la intoxicación masiva por pesticidas de niños y adultos que viven en Argentina cerca de los campos de soja es real:¹³



Ambas novelas argentinas ahondan en el secreto de una enfermedad que no llega a nombrarse y que no llega a entenderse. En el caso de *Letargo* se trata de una enfermedad mental que repercute en el cuerpo –la madre adelgaza, empalidece, pierde el control sobre el esfínter etc. En *Distancia de rescate*, en cambio, la

¹³ Ver el cuaderno 47 del *Süddeutsche Zeitung Magazin* que salió en 2014, el mismo año en el que se publicó la novela.



enfermedad corporal, la intoxicación, adquiere a través del remedio de la transmigración del alma una dimensión psíquica alienadora.

El hecho de que cualquier enfermedad grave afecte al carácter puede verse asimismo en mi último ejemplo, el cuento "**El último día de las vacaciones**" de Inés Garland. Está escrito desde la perspectiva de una chica que comienza su relato con nueve años y lo termina teniendo trece. Adora tanto a Amalia, la madre de una amiga en cuya estancia pasa repetidas veces las vacaciones, que desea ardientemente que fuese su mamá. Se imagina incluso la muerte por accidente de sus propios padres para que Amalia pueda adoptarla. La observa todo el tiempo: por la noche, Amalia se queda en el amplio salón oscuro haciendo solitarios, "el vaso de whisky es como una lámpara mágica". El día de su cumpleaños es la única que no participa en el juego de adivinar el regalo de su marido, y se ausenta cada día más: "Cuando habla, parece venir de muy lejos. Se pasa las comidas con las manos entrelazadas en el aire sobre el plato y los ojos perdidos en algún punto de la pared" (123). De repente recupera vida y "empieza a contarnos de cuando era joven. Iba a bailes con orquesta, dice, y tenía miles de vestidos largos" (id.). Cuando su marido añade que se enamoraron perdidamente, ella contesta secamente que tenía muchos pretendientes y que "no hay que aceptar a nadie enseguida" para acercarle después su copa vacía que su marido no quiere rellenar –pero cuando ella lo fulmina con su mirada, le sirve otra copa de vino (124). En el asado, Amalia "toma vino del pico de la damajuana" (125). Después se retira a su cuarto. Algunas horas después, la narradora va a buscarla allí, ve cómo despierta y "toma whisky del pico de la botella; toma como si estuviera muerta de sed. Finalmente apoya la botella sobre la mesa de luz, con un golpe, como si tomar así la hubiera dejado sin fuerzas. Entonces me ve. –¿Qué hacés acá, pendeja de mierda?– dice. Era el último día de mis vacaciones." ("El último día de las vacaciones", 126). El alcoholismo de una mujer bella, elegante y rica que parece tener todo, hasta un marido atento de modales perfectos, queda sin explicación. La única alusión a un posible motivo reside (nuevamente) en la falsa elección del marido, es decir en una desilusión amorosa. Pero más importante es el modo cómo la chica llega a darse cuenta de la



decadencia que la mujer adorada experimenta debido al alcohol: el whisky, que al principio es un detalle sofisticado que denota buen gusto y bienestar en la vida de una mujer extraordinaria, llega a tomarse directamente del pico de la botella, cierta lejanía con respecto a la vida familiar se transforma en indiferencia absoluta y los buenos modales degeneran en una exclamación vulgar.

En los últimos tres textos presentados aquí tenemos historias escritas por mujeres que tratan de mujeres enfermas. Son narradas en dos casos por niñas que presencian el deterioro mental, psíquico y corporal de las madres (sustitutas), que parecen carecer de cualquier atisbo de maternidad. Esta carencia puede ser tan dolorosa como la enfermedad misma – aunque el contrario de la sobreprotección y del exceso de ternura y preocupación resulta ser igualmente horrible. Todas las historias muestran cómo una enfermedad grave, sea mental o física, afecta la psique de las personas que viven con los enfermos. Esto es muy obvio en el caso de *Letargo*, tanto en la niña como en el padre, que se refugia en un nuevo amor. En *Distancia de rescate* se revela en la madre de David, que vive como enajenada de su propio hijo, y en el cuento de Garland vuelve a verse este efecto nocivo, dependiente de la enfermedad en el marido, que escapa desamparado en su avioneta, y en la chica que despierta brutalmente de su espejismo adorativo con respecto a la mamá de su amiga.

El caso de Urania de *La fiesta del chivo* demuestra que las enfermedades psíquicas funcionan a través de la comunicación, es decir se revelan como tales tan solo a través de una conversación. Aunque en el caso de Urania sus tías y sobrinas no quieren escuchar los horrores de la violación con tanto lujo de detalles a los que Urania los somete, su enfermedad nunca hubiera salido a la luz del día sin esta conversación.

Bibliografía

1. Textos literarios

Garland, Inés (2008). "El último día de las vacaciones", en: *Una reina perfecta*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 117-126.



Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

Suez, Perla (2000). *Letargo*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

Vargas Llosa, Mario (2000). *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara.

2. Estudios y diccionarios

Barnabé, Diego (2000). "Mario Vargas Llosa y su última novela, *La fiesta del Chivo*: Escribir sobre la dictadura de Trujillo es escribir sobre todas las dictaduras", en: *Radio el Espectador*, Buenos Aires, 1.5.

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1991). *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Muzzopappa, Julia Inés (2010). "El regreso en *Letargo* de Perla Suez: del *oikos* materno al *oikos* comunitario", en: *Espéculo*, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/letargo.html>

Posse, Abel (1995). "1992: un Imperio cultural en busca de su política", en: Wawor, Gerhard; Heydenreich, Titus (eds.) *Columbus 1892/1992*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 211-224.

Schlickers, Sabine (1998). "*Conversación en La Catedral y La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (U.C. Berkeley; San Francisco) 24/48, pp. 185-211.

Schlickers, Sabine (2003). *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Schlickers, Sabine (2015). *La Conquista imaginaria: Crónicas, literatura y cine*. Frankfurt etc.: Peter Lang

Schulte, Christoph (1997). *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt/M.: Fischer.

Showalter, Elaine (1997). *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien*. Berlin: Berlin Verlag.

Simon, Nadine (1986). *La Pitié-Salpêtrière*. Paris: L'arbre à images.

Zamora, Margarita (1993). *Reading Columbus*, Berkeley. University of California Press

