

2019-01-01

La enfermedad florece en el desierto

Xochilt Alejandra Sequeira Aguilar

University of Texas at El Paso, xsequeira@miners.utep.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd



Part of the [English Language and Literature Commons](#), and the [Fine Arts Commons](#)

Recommended Citation

Sequeira Aguilar, Xochilt Alejandra, "La enfermedad florece en el desierto" (2019). *Open Access Theses & Dissertations*. 169.
https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/169

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

LA ENFERMEDAD FLORECE EN EL DESIERTO

XOCHILT ALEJANDRA SEQUEIRA AGUILAR

Master's Program in Creative Writing

APPROVED:

Andrea Cote Botero, Ph.D., Chair

Rosa Alcalá, Ph.D.

Tatiana Argüello, Ph.D.

Charles Ambler, Ph.D.
Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Xochilt Sequeira

2019

DEDICATORIA

*A mi madre, Oneida Aguilar, por los tres veranos que no hemos estado juntas,
pero hemos permanecido unidas.*

*A Róger Martínez, mi médico, porque sin su diagnóstico no hubiera regresado
a El Paso a finalizar la maestría.*

*A Albert Anguiano, mi cactus, porque nos hemos sabido querer a pesar
de la enfermedad y la distancia.*

A mi cuerpo, por sanar y permitirme llegar a este momento.

LA ENFERMEDAD FLORECE EN EL DESIERTO

by

XOCHILT SEQUEIRA, B.S.

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF FINE ARTS

Department of Creative Writing

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2019

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a la profesora Andrea Cote Botero por dirigir esta tesis. Su experiencia como lectora y escritora, su paciencia y entusiasmo fueron guías imprescindibles a la hora de transitar los caminos insondables del lenguaje.

Quiero agradecer también al Departamento de Escritura Creativa, especialmente a los profesores José de Piérola, Rosa Alcalá, quien me honra en ser parte del comité, Luis Arturo Ramos y Nelson Cárdenas por haberme formado durante estos años.

Agradezco, así mismo, a la profesora Tatiana Argüello, nicaragüense, por aceptar ser mi lectora. Me satisface contar en el comité con una académica que comparte la tradición del país que vengo.

Igualmente, doy las gracias a las voces que me acompañaron desde sus propios desiertos y desde sus singulares enfermedades a construir una visión más profunda sobre estos tópicos y una escritura más diversa y experimental de lo que antes había hecho.

Y, finalmente, quiero agradecer a mis compañeros de maestría por su apoyo emocional y por las lecturas y comentarios que me brindaron cuando este trabajo se estaba gestando. Francisco Barraza, Irma Nikicicz y Margarita Mejía, el desierto sería más hostil sin ustedes.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	v
LISTADO DE ILUSTRACIONES	vii
PREFACIO	viii
Desierto: vivir el espacio para tratar de definirlo.	xiii
La enfermedad: ¿cómo nombrar lo que nos duele?.....	xxx
Écfrasis fotográfica.	xxxviii
Conclusión	xlvi
TRABAJO CITADO	li
TRABAJO CONSULTADO	liii
LA ENFERMEDAD FLORECE EN EL DESIERTO.....	1
VITA.....	50

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Sobrevolar el desierto.....	1
Dunas de Samalayuca	5
Ese día nos perdimos por un momento	7
Todo está cerrado, deshabitado, abandonado	10
Cactus Saguaro.....	13
Lost Dutchman Park.....	15
Last Tuesday, rangers at the White Sands National Monument	16
Soy estos pasos	19
Cuando la buscaron solo encontraron esto.....	21
Esa cosa muerta que es el lenguaje	28
Este cuerpo traicionado.....	32
Avoid Exposure	37
Diagnósticos.....	49

PREFACIO

Cuerpos continuos: representaciones del desierto y la enfermedad

La enfermedad florece en el desierto es un poemario híbrido cuyo material discursivo se construye a partir del verso libre, el diario y las anotaciones de cuaderno. Es, además, un libro ecfrástico que propone un diálogo entre poesía y fotografía para meditar sobre dos tópicos recurrentes en la literatura: el desierto y la enfermedad. Sus objetivos son, en primer lugar, explorar una metáfora propia de ambos tópicos y, en segundo lugar, definir a qué tradición pertenece este trabajo al recurrir a la técnica de la écfrasis y a los temas en mención.

Lo que he hecho, básicamente, es escribir poemas no solo a partir de las fotografías que realicé del desierto (Chihuahua y Sonora), un espacio nuevo para mí, al que vine a vivir en agosto de 2016 cuando inicié el MFA in Creative Writing, sino también a partir de mi experiencia con la celiaquía, una enfermedad que empecé a sufrir desde mis primeros días en El Paso y que me diagnosticaron finalmente en junio de 2017.

En *La enfermedad florece en el desierto* el lector encontrará textos que nacen de una mera vivencia personal, escritos en clave autobiográfica. Mediante el diario se exploran las impresiones sensoriales y meditaciones de la voz lírica sobre el desierto, un espacio que es ocupado para reflexionar sobre sus emociones, su visión del mundo y su relación afectiva familiar desde que está fuera de su país, lejos de casa.

El desierto no es asumido únicamente como un lugar para contemplar y describir, o para mirarse a sí misma, es también un espacio para acercarse a las historias de los otros, las cuales ocurren en el mismo espacio que la voz poética habita. Por ejemplo, hay poemas que hablan sobre el migrante y las mujeres asesinadas en Juárez, seres cuyas vidas encontraron fin en el

desierto. Es, de igual manera, un espacio que funciona como un extenso repositorio del pasado, en el que hallamos historias reales, y en algunos casos trágicas, como la de los Steiner, una familia francesa que se extravió mientras vacacionaba en White Sands, New Mexico, cuyo viaje concluyó con la muerte de ambos padres y la sobrevivencia de su hijo.

Así mismo, en *La enfermedad florece en el desierto* el lector encontrará textos en clave confesional acerca de la enfermedad, particularmente la enfermedad celíaca, la cual acompañará a la voz lírica durante toda su vida, con lo que estamos frente a un poemario que comporta una alta carga de autorreferencialidad en el que autora y voz poética intentan expresar o elaborar con el lenguaje escrito -si esto es posible- cómo es el dolor, la impotencia de perder el control del cuerpo y el miedo a la muerte que experimentan durante y después de cada crisis producida por la enfermedad.

Vemos, entonces, que el desierto y la enfermedad, dos cosas que la hablante vivencia de primera mano, se constituyen en material para la escritura, una escritura en la que, como dice Hegel, uno es para sí mismo “un mundo completo”, donde se puede buscar: “*en sí propio* el principio y el motivo de su inspiración; y por consiguiente, concentrarse en las situaciones interiores, en los acontecimientos y en las pasiones de su corazón o de su espíritu” (409).

Como se verá, la que sufre la enfermedad está imposibilitada para “traducir” o transmitir con precisión cómo es ese dolor y miedo a la muerte, ya que el lenguaje resulta inútil ante una experiencia que, como refiere Gonzalo Millán en *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2008), es “tan fuerte que la escritura queda atrás, distante. La forma se ve como un límite que no basta, insuficiente” (12). Sin embargo, esta dificultad de expresar con el lenguaje escrito no incapacita a la hablante para definir su postura frente a la enfermedad, revelándonos si la abraza o rechaza. Pareciera que al experimentar la enfermedad no hay puntos medios, solo

puntos binarios: amiga/enemiga, mentora/tirana. La voz formula preguntas del tipo ¿es la enfermedad algo positivo, que me ha enseñado a disciplinarme y cuidarme?, es decir, ¿es una especie de “maestra” que me ha brindado una lección ejemplar con la que he ganado conciencia sobre mí mente y cuerpo?; o por el contrario, ¿es algo negativo que ha llegado para destruirme, una “enemiga” que me avasalla y me recuerda que “el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo”? (Sontag 7), es decir, un vehículo susceptible de enfermarse y deteriorarse, sobre el cual poseemos un falso control, verdad que queda expuesta cuando ciertas enfermedades deciden instalarse.

Esta necesidad de plantar una postura frente a la enfermedad surge después de haber observado cómo autoras y autores que han escrito poemarios sobre este tema se relacionan con su enfermedad y la definen en términos binarios. Por ponerlo en palabras simples, la enfermedad se presenta como “positiva”, su aparición tiene un objetivo disciplinario, de toma de conciencia y en algunos casos restaurativo del cuerpo, o “negativa”, ha aparecido para llevarnos a la muerte más dolorosa y a veces lenta. En dichos textos queda de manifiesto si el autor, que es también la voz poética, abraza o rechaza la enfermedad que le ha tocado. Por ejemplo, en *Crowl y Hospital Británico* (2003), Héctor Viel Temperley refiere su vivencia de enfermo de la siguiente manera: “Me han sacado del mundo” (63), mientras que en *Imperia* (2013) Daniela Camacho confiesa: “(El hospital ha devorado la casa./ Estoy aterrada/ en un presentimiento)” (18).

Los textos de la enfermedad son autónomos, independientes, viven por sí mismos y no porque la fotografía los genera. Esto es así porque, inicialmente, la enfermedad no formaba parte de este proyecto. La decisión de incorporarla vino cuando me detuve a observar que era algo que estaba viviendo en el mismo espacio sobre el cual escribía, pero además era algo que provenía de otra experiencia personal dentro de este espacio. No obstante, hay que señalar que los textos de

la enfermedad fueron escritos, en su mayoría, sin tomar como punto de partida las fotografías, caso contrario a los textos del desierto, que encuentran su origen en el texto visual.

La forma en que hice la transición de un tema a otro, o la manera en que conseguí conectarlos, fue retomando ciertas características del desierto y trasladándolas a los efectos causados por la enfermedad al cuerpo. La enfermedad coincide con mi llegada al desierto, es justo en este espacio cuando empiezo a padecerla, entonces acudo a estas cualidades desérticas como la aridez o la erosión para describir los estragos o el deterioro que la enfermedad está provocando.

Otro aspecto que retomo de los poemas del desierto es pensar en el cuerpo como un espacio. La enfermedad hace del cuerpo un territorio dividido en dos. Unas veces este cuerpo se queda del lado de la frontera del bienestar o la salud, y otras veces cruza al lado de la enfermedad. Habría que decir, sin embargo, que igual que en el caso de los poemas del desierto, los poemas de la enfermedad no miran exclusivamente hacia mí misma, sino que reflexionan cómo la enfermedad complejiza y tensiona las relaciones con la pareja y con el entorno.

Para finalizar con esta introducción y pasar a la justificación de este proyecto, solo quisiera mencionar que el lector se encontrará en este poemario ecfrástico e híbrido, con formas diversas que pasan por el verso libre, el diario y las anotaciones de cuaderno. Ésta, como indiqué anteriormente, es una poesía del yo, lírica, descriptiva-narrativa. Es necesario indicar que a pesar de que el escenario sobre el que trabajo es el desierto de Sonora y Chihuahua, también aparecen otros desiertos, como el de Atacama, en Chile, cuyo texto que discurre sobre los desaparecidos por la dictadura de Pinochet y sus familiares supervivientes.

El primer objetivo que planteé para este proyecto es identificar cuál es mi visión del desierto y de la enfermedad y con qué recursos y estrategias está construida esta visión. Me interesa comentar cómo he empleado dichos dispositivos y estrategias y con qué finalidad, es decir, qué efecto quiero provocar en el lector.

El segundo objetivo está relacionado con la écfrasis. Me interesa explorar las interacciones que se generan entre un objeto artístico compuesto por signos no verbales y otro de naturaleza verbal. Busco saber qué nivel de intertextualidad y jerarquía experimenta un texto con relación al otro.

Y como último objetivo, pretendo delimitar dentro de qué tradición literaria se circunscribe el presente proyecto, tanto en lo que concierne a la écfrasis, particularmente en poesía-fotografía, como en lo relativo a los tópicos del desierto y la enfermedad.

Desierto: vivir el espacio para tratar de definirlo.

Eso era entonces el desierto.

Marjorie Agosín

A lo largo de la historia de la literatura y el cine, son diversas las obras que han retomado el desierto como espacio. A la mente vienen películas como *Lawrence de Arabia* (1962) o las épicas bíblicas del Antiguo Testamento, como el éxodo del pueblo israelí -de ahí que el desierto se asocie con el exilio, el viaje y el tránsito-, o historias de tentaciones, como las sufridas por Cristo en el desierto a manos del demonio, con las cuales este espacio adquiere la “identidad” de un lugar para la penitencia, el sacrificio y la salvación o condena.

El desierto como espacio es un lugar que ha servido desde tiempos inmemoriales como un espacio-metáfora para representar el vacío, la ausencia, la desesperanza, el exilio y la muerte. Un sitio donde el ser humano se pone a prueba (física y espiritualmente), encontrando la salvación o la condena. Un sitio donde converge la atribulación existencial y el asombro por la vastedad.

En aras de llevar a cabo este proyecto, particularmente en la sección que trata del desierto, consulté tanto fuentes teórico-filosóficas sobre el espacio como literarias sobre el desierto. Lo que me interesaba era obtener una base crítica y estética sobre este espacio, la cual me serviría para ampliar conocimientos acerca del tipo de espacio que estaba tratando, pero también me permitiría aprender cómo estaban construidas las versiones del desierto de otros autores y así poder retomar o replantear algunas de sus estrategias a fin de crear mi propuesta del espacio. Dos de los filósofos que me guiaron en esta travesía fueron Gastón Bachelard con su *Poética del espacio* (1957) y Jean Baudrillard con *America* (1989).

En este ejercicio de construir una visión propia del desierto, la imaginación jugó un papel fundamental. Al respecto Gastón Bachelard sostiene que "El espacio (...) es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la Imaginación". Es la imaginación la que nos permite "vivir un espacio nuevo" (43). Pero no solo la imaginación sino también las experiencias personales.

Bachelard fue de gran ayuda porque me permitió cuestionar el espacio del desierto, un lugar que habito, como la voz poética, pero que no alcanzo a comprender y asumir como *mi* casa. Bachelard entiende que "la casa es nuestro rincón del mundo" (26), es el lugar de la "intimidad protegida", sin embargo, el desierto está lejos de ser esto, porque esa intimidad de la que habla y esa sensación de rincón del mundo son cualidades que, al igual que la hablante, no he podido atribuir al espacio desértico en el cual vivo.

Bachelard indica, que "todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa" (50), y agrega que la casa es un espacio que alimenta y sostiene a "Un ser vivo [que] llena un refugio vacío" (63). Pero en los textos la voz poética no encuentra en estas afirmaciones certezas sino más bien preguntas.

Este cuestionamiento del desierto que cumple o no la función de casa aunado a las ideas de Bachelard al respecto, me condujeron a la escritura de "Mi lugar/ Por ahora" (13), un texto en el que la hablante rebate algunas propuestas de Bachelard sobre lo que es la casa. Por ejemplo, el filósofo asegura que uno es el espacio donde está, el poema justamente empieza diciendo: "No soy el espacio donde estoy", para luego contradecirlo nuevamente, asegurando que "no toda lumbre hace una casa/ humana". En esencia, el texto trata de poner de manifiesto el sentimiento de desposesión del espacio o de no pertenencia a éste. Sin embargo, la voz poética parece

contradecirse a sí misma, no sostener del todo su no reconocimiento del espacio como su hogar, ya que en la primera estrofa vemos: “Sí. Este no es mi refugio. Pero/ Es *mi* lugar/ Por ahora”.

La preposición “por” y el adverbio de tiempo “ahora” nos dicen que la voz poética se resigna a asumir este espacio como casa, no está del todo convencida, no la acepta como tal, por ello advierte cierta provisionalidad. El desierto se constituye así en una casa efímera, pasajera. Un lugar para no permanecer.

Luego, en la segunda estrofa Bachelard responde a la hablante: “*La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío*”, sentencia a la que voz lírica contesta diciendo que ella está vacía, como vacío está el espacio, y que al estar ambos vacíos “Ni espacio ni ser se comunican” (14), con lo que no ocurre el acto de habitar.

Este texto inicia con una negación que se suspende por el “por ahora”, pero esto sucede muy brevemente, pues observamos que en la última estrofa la voz lírica vuelve a contraponerse al planteamiento de Bachelard de: “*Un ser vivo llena un refugio vacío*”. Esta vez encontramos un “Pero” que se opone para concluir que efectivamente “no toda lumbre hace una casa/ humana” (14). Es evidente que aquí la voz poética nos dice que hay una resistencia a ver el desierto como casa, pero más allá de esto, lo que en realidad afirma es que el desierto se resiste a una definición. El lenguaje busca nombrar este espacio, podría llamarlo casa, sin embargo, reconoce que esta definición no le corresponde.

Como referí anteriormente, Jean Baudrillard también fue uno de los filósofos a los que recurrí para escribir sobre el desierto. En su libro de no ficción titulado *America* (1989), Baudrillard presenta un argumento: que Estados Unidos es el ejemplo vivo de la desertificación humana, cultural, social e histórica. Sin embargo, lo que me interesó principalmente fueron sus

apreciaciones sobre algunos desiertos que conoció durante su visita a este país, tales como el Mojave (entre California y Las Vegas) y el de Chihuahua (White Sands, New Mexico).

En el apartado “Desert forever” Baudrillard brinda descripciones poéticas sobre el desierto, centrándose en ciertas cualidades de este espacio como el silencio, la vastedad, el vacío, la inmovilidad: “It is a kind of suspended eternity in which the year is renewed daily” (121). Y establece conexiones sinestésicas entre lo que puede verse y escucharse en este espacio, nos dice por ejemplo: “The silence of the Desert is a visual thing too. A product of the gaze that stares out and finds nothing to reflect it” (6). El desierto para Baudrillard es un espacio para ser contemplado, aunque al final de la jornada nos ofrezca nada más que su transparencia y su forma de existir sin puntos de origen, de referencias, ni contornos (124).

“Why are the deserts so fascinating?”, pregunta Baudrillard, y más adelante pareciera responderse: “The Desert is no longer a landscape, it is a pure form produced by the abstraction of all others (127). Quizás en esta producción o elaboración abstracta que cada quien hace de este espacio radica esa fascinación, como el filósofo sugiere, lo que para fines de este proyecto es muy estimulante, ya que justamente busca proponer un desierto propio, en algunos casos más abstracto en su descripción, donde la voz poética se encuentra con el espacio insondable, como una especie de voz frente a la vastedad, y en otros más concretos, que presentan asuntos o eventos particulares, que tratan de materializar o corporeizar este desierto.

Un ejemplo de estos poemas abstractos es “Blanco silencio/ Lejanía espesa” (10), surgido a partir de las lecturas de Baudrillard, en el cual la voz lírica frente a la “blancura salvaje” de White Sands nos presenta sus impresiones sobre el espacio, un espacio impreciso, indeterminado. El adverbio de lugar “ahí”, que no es el “aquí”, establece una distancia frente a lo visto. La falta de pie de foto tampoco contribuye a particularizar el lugar que vemos. El que se

observa puede ser cualquier sitio. Sin embargo, sabemos que estamos en el desierto porque se lo menciona. Sabemos que éste posee cualidades muy bien definidas, como la neutralidad. Así mismo, se nos informa que “la mirada no encuentra dónde reclinarse” (10) ante la falta de puntos referenciales en el paisaje vasto, llano y blanco.

Según lo que la voz poética nos informa, el desierto aparece aquí como el sitio donde se desvanece la posibilidad de encontrarse y conectar con sus seres amados , así como la posibilidad de hallar de nuevo “el camino/ que nos lleve a casa” (11), como se lee en la última estrofa. Más adelante veremos que la imposibilidad es una metáfora que autores han atribuido al desierto, imposibilidad de acabar el exilio, imposibilidad de encontrar cuerpos desaparecidos, etc.

Como señalé anteriormente, para elaborar la parte del desierto en este poemario no solo acudí a los textos teórico-filosóficos ya comentados, sino a la literatura, la poesía en particular. Para ello, recurrí a uno de los poetas latinoamericanos que más ha tratado el desierto de forma consistente en su obra, el chileno Raúl Zurita. Mis comentarios se centrarán mayoritariamente en qué recursos usa este poeta para construir su visión del desierto. Posteriormente, indicaré en qué manera converge o diverge con estas representaciones la metáfora del desierto que pretendo articular como propia.

Poetas como Raúl Zurita se erigen, al menos en Latinoamérica, como uno de los grandes autores del desierto. Gran parte de su obra se ubica en el desierto de Atacama.

En los poemarios *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) e *INRI* (2003), Zurita recurre a uno de los desiertos más secos del mundo, no solo por la desoladora hostilidad del espacio, sino porque es el lugar donde puede crear una metáfora capaz de hacernos comprender el estado

desolador de su país durante y después de la dictadura de Pinochet, con los miles de asesinados y desaparecidos a manos del régimen.

Zurita muestra el desierto de Atacama como un espacio fragmentado, en el que la intertextualidad y la polifonía confluyen en un juego de afirmaciones y negaciones, de repeticiones y dudas. Su desierto está desmembrado, como fragmentado está su país, que intenta reconstruirse con retazos, con cosas inconclusas, como la verdad y la justicia.

En *Purgatorio* (1979) el poeta chileno nos entrega una obra de carácter polifónico e intertextual, escrita bajo el contexto del golpe militar de Pinochet al gobierno democrático de Allende y su consecuente dictadura. *Purgatorio* es polifónico porque no hallamos en él una voz única, una que pertenezca a un solo personaje, sino una multiplicidad de voces que se entremezclan con tonos distintos y hasta géneros distintos. En un momento la voz lírica es una mujer: “Mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque me quemé la mejilla”; “Me amanezco/ Se ha roto una columna/ Soy una Santa digo” (15). Y en otros es un hombre: “Todo maquillado contra los vidrios”; “Yo soy el confeso” (16).

Uno de los recursos más presentes en este libro es la intertextualidad. Vemos que dialoga con obras diversas como *La divina comedia*, de Dante. Esto lo podemos observar no solo en el título del libro de Zurita, *Purgatorio*, el cual es uno de los lugares por donde Dante debe transitar guiado por Virgilio, sino también en la cita que el autor chileno pone al inicio del libro: “En medio del camino”, que recuerda el primer verso de la Divina comedia: “En medio del camino de nuestra vida me encontré por una selva oscura, porque la recta vía era perdida”, momento en el que Dante está extraviado.

De igual manera, hay intertexto con la biblia, por ejemplo, al comienzo del libro donde vemos una fotografía de Zurita en tamaño pasaporte con la leyenda: “Ego Sum Qui Sum”, la frase que Dios dijo a Moisés cuando se le apareció en el Monte Sinaí como una zarza ardiente, relatado en el Éxodo. Este era el nombre con el que Dios debía ser llamado: “Yo soy el que soy”. ¿Por qué Zurita coloca esta frase de Éxodo? Quizás trata de decirnos que en su país todos se han ido al exilio forzado. Han huido miles de chilenos, escapando de las atrocidades del régimen, buscando una tierra que promete mejores circunstancias.

El desierto de Atacama es un espacio geográfico que Zurita presenta como el lugar que comúnmente conocemos: estéril, vasto, infinito, desolado. Sin embargo, vamos viendo que luego el autor desarrolla su propia metáfora del espacio. El desierto se convierte en un espacio para la plegaria y penitencia, pero también para invocar a la madre, ser capaz de vencer la esterilidad: “Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados/ paisajes del desierto de Atacama mi madre se concentre/ en gotas de agua y sea la primera lluvia/ en el desierto” (32).

Llama la atención que Zurita titula *Purgatorio* a este libro, por ser el purgatorio un lugar de “tránsito”, donde el que purga trata de pagar penitencia sobre su pecado para llegar a una resolución a través de su paso por este sitio. La solución puede conllevar la condena hacia el infierno, o bien, la liberación hacia el paraíso. Pero Zurita, al parecer, no está del todo interesado en detenerse entre esos dos polos contrarios y llegar a una definición, y se enfoca más bien entregarnos un espacio irresoluto, donde no sabemos cómo resultará la prueba a las que nos han sometido. De esto, podemos deducir que el desierto es para Zurita un espacio-limbo, donde hay que sobrellevar una serie de pruebas para que se decida el destino final de quien está purgando, en este caso, quizás, purgando una dictadura. Pero la decisión final, este arribar a un destino final, en realidad no ocurre. Y aunque el tono predominante en el poemario es el de desesperanza

y desaliento: “Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto” (33), es posible también que exista una oportunidad sino de salvación al menos de catarsis, de poder gritar, denunciar, romper el silencio: “para que en todo el espacio en todo el mundo/ en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras/ propias almas sobre esos desolados desiertos miserables” (35).

Para construir esta “miserable” imagen del desierto, el autor recurre a varias figuras retóricas, por ejemplo, utiliza la anáfora y la repetición como una forma efectiva de remarcar su idea de que el desierto es un espacio desolado, solitario, desgarrador, pero además quiere presentarlo a los demás como algo evidente, que se puede ver, que es verificable: “Miremos entonces el Desierto de Atacama. /Miremos nuestra soledad en el desierto” (38). El uso de la anáfora también es eficiente en crear un texto rítmico, sonoro, pero esta finalidad estética, me parece, no es la mayor búsqueda del autor. Lo que Zurita quiere es que el lector asimile y se apropie de la idea que él tiene del desierto, un espacio donde nada queda, ni la esperanza. Otro momento en que Zurita utiliza este recurso literario lo vemos en el siguiente fragmento: “Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha/ a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino/ una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha/ coronada de espinas” (38).

Como podemos observar, el juego de la repetición da gran sonoridad al verso, pero aquí la anáfora no es solo un juego, se vuelve seria y dramática cuando Zurita adiciona la imagen de los brazos abiertos y la corona de espinas, remitiéndonos a la imagen dolorosa de Jesucristo crucificado. Eso es el desierto de Atacama, un lugar de dolor, donde se han sacrificado vidas inocentes que defendían un ideal.

Otro recurso para construir el espacio del desierto como purgatorio, como lugar de prueba y penitencia, es el uso de la paradoja o contradicción. Zurita nos ubica en este espacio, y a pesar de que sabemos que es el desierto de Atacama, éste se nos presenta como un sitio impreciso,

confuso, un lugar donde caben todas las dudas y todas las contrariedades, por ejemplo, vemos cómo a la par de conceptos como “Trinidad”, que es santísima, el autor contrapone la “pornografía”, el pecado, la lujuria. Este recurso de oponer o contradecir lo identificamos también en otros momentos, por ejemplo: “Los desiertos de Atacama son azules/ Los desiertos de atacama no son azules” (34). La voz lírica va y vuelve, formulando una aseveración para enseguida desmentirla. Y a esta contradicción se suman versos de carácter condicional, todo es contradicción y vacilación en este espacio: “Y si los desiertos de atacama fueran azules” (34).

También el desierto es un espacio de ruptura de la continuidad, y para lograr esta idea Zurita fragmenta no solo el libro en sí, el cual no tiene una aparente continuidad lógica, sino más bien caótica, y lo hace usando diversas formas, texturas y voces, todas fragmentadas, dando una sensación de delirio y disonancia. El desierto que Zurita nos presenta no es uniforme, continuo, ni arraigado, no es tampoco un espacio para el discurso racional sino para perderse, para el delirio. Quizás por ello, en él caben toda la gama de recursos visuales y textuales posibles. Porque al no poder nombrar el horror que ha sucedido en ese desierto, al no poder concretarlo en palabras, hay que acudir a cuantos medios se pueda, experimentando con las formas.

A pesar de que en mi búsqueda de poetas que tratan el desierto encontré a muchos otros como los mexicanos Javier Sicilia, Minerva Margarita, Miguel de Anda Jacobsen, o Alejandro Aguilar Zéleny, no hallé en ellos la diversidad de texturas -como es el caso de Zurita- que me interesaba traer a mi proyecto. Por el contrario, los textos de los autores mencionados presentan formas más tradicionales de la poesía, sin abandonar el verso libre. Para estos poetas el desierto se representa en cierta manera como “una senda de conocimientos antiguos, de sabiduría ancestral” (24), o “habitado por ángeles y demonios que reflejan nuestras ansias, nuestros sueños más íntimos” (25), como explica Gabriel Trujillo Muñoz en “”El desierto: mito y poesía del

Noroeste de México”. Debido a que estos enfoques sobre el desierto y la forma en que se los presenta no están en concordancia con mis búsquedas, es que retomo a Raúl Zurita como un ejemplo técnico y estético de lo que he querido hacer para este poemario.

Ahora bien, habiendo comentado un poco sobre *Purgatorio* me gustaría explicar en qué forma mi proyecto dialoga con ciertas estrategias literarias de un poeta como Zurita para construir mi propia metáfora del desierto. Lo más evidente es la afinidad temática, Zurita ha trabajado, como ya lo señalé, el desierto a lo largo de su obra literaria, por eso es mi fuente de aprendizaje y diálogo más cercana.

El primero de estos elementos es la experimentación con diversidad recursos, por ejemplo, Zurita incluye fotografías en su libro; el segundo elemento es la intertextualidad, no ahondaré en explicar lo que ha hecho Zurita pues lo he comentado anteriormente, sobre todo el intertexto con la biblia y *La divina comedia*. En mi caso esta intertextualidad ocurre en poemas como “Mujeres de Calama”, en el que vemos cómo la voz poética entabla un diálogo con una de estas mujeres cuyo hermano fue desaparecido y enterrado en alguna parte del desierto de Atacama, diálogo que se origina a partir de un testimonio brindado en *Nostalgia de la luz* (2010), del director chileno Patricio Guzmán. Dice la voz poética: “La búsqueda de lo que no se encuentra/ es la imposición más dura”, y la mujer de Calama responde: “*Mientras pueda... si hay que seguir la búsqueda, yo la voy a seguir./ A pesar de que tengo muchas dudas...*” (25).

Zurita nos ofrece en *Purgatorio* un lugar para la búsqueda, un espacio indeterminado, miserable, un lugar para el tránsito, donde no pareciera haber puntos de referencia ni puntos de llegada. Esto es precisamente lo que en parte he querido crear como mi propio desierto. Por ejemplo, en el texto “El migrante” podemos encontrar este desierto como lugar de tránsito pero a

la vez como lugar de incertidumbre: “Soy estos pasos/ que conjugan la duda en el desierto./
¿Dónde me llevará la última de mis opciones?” (21)

Otro de los recursos usados por mí y que he retomado de Zurita para edificar mi versión del desierto, es el empleo de condicionales y negaciones para construir este espacio donde nada puede ser afirmado, nada se resuelve. La negación, por ejemplo podemos apreciarla en distintos momentos de los poemas del desierto, en “Mi lugar/ Por ahora”: “No soy el espacio donde estoy”/no toda lumbre hace una casa” (13), o en el poema sobre la familia que se extravía en White Sands, donde tenemos varios momentos de la negación: “No es la oscuridad/ no es el silencio/ no es/ tampoco/ el final donde casi todos mueren” (18).

Quizás uno de los aspectos en que más me alejo de Zurita es en su visión del desierto como lugar de penitencia, pues en mi propuesta del desierto este no aparece planteado de tal manera. Otro elemento en el que no convergemos es en la intención de ruptura que caracteriza los textos fragmentarios de *Purgatorio*, donde apreciamos disonancia, falta de uniformidad, discontinuidad. En cambio, he querido yo para mi proyecto darle cierta uniformidad y continuidad, que si bien el desierto y la enfermedad son temas aparentemente disímiles he tratado de dotarlos de cierta fluidez de uno hacia el otro, de no presentar ambos tópicos como algo fragmentado, pues parto de la idea de que ambos están unidos por la experiencia personal de la hablante y encuentran una ligadura gracias a que están escritos en clave confesional y de diario. Es más, si encontramos dentro del proyecto materiales diversos como el diario o las notas, estos buscan una continuidad y no la fragmentación o interrupción de la linealidad en la lectura.

Otro de los poemas que quiero comentar, también analizando los recursos con que se construyen la idea del desierto es el ya mencionado poema de White Sands, el cual tiene carácter narrativo y, como ya ha sido indicado, está basado en la historia real de los Steiner, una familia

francesa que fue de vacaciones a White Sands, en New Mexico, y cuyo viaje terminó en tragedia, pues los padres y su hijo pequeño se extraviaron en el desierto. El padre y la madre murieron, pero el hijo sobrevivió al ser encontrado a tiempo por los guardaparques.

El desierto de White Sands es de color blanco debido al yeso que lo compone y es un espacio donde es fácil desorientarse por la falta de contornos y lo vasto del paisaje. Este trágico hecho de los Steiner, ocurrido en 2015, fue cubierto por el periódico The Guardian, con cuyo texto periodístico hago un ejercicio de intertextualidad al tomar fragmentos de la nota no solo para contar una versión ampliada de la historia, iluminando esos detalles o momentos omitidos en la nota, sino para reflexionar sobre el miedo y el dolor que se experimentan antes de morir.

En este poema el desierto aparece como un espacio para la pérdida y la muerte: “la mano que ya no sujeta la otra mano”, “y secarnos como hojas/ y disolvernó como polen” (19). Los padres pierden la vida y el hijo pierde a sus padres. El niño queda en orfandad dentro de un espacio inhóspito, estéril, de sobrevivencia, como es el desierto, el cual resultó ser todo lo contrario a lo que ellos esperaban. El lugar para el paseo y la diversión, para las fotografías y el recuerdo familiar se convierte en realidad en su “última morada”. El desierto en este caso se impone como lo que es: un sitio donde la vida siempre está en juego, amenazada, donde la sobrevivencia apremia, donde la muerte nos circunda porque este es uno de sus reinos.

En este texto también el desierto se nos muestra como un espacio para la separación, en particular la del vínculo familiar. Llama la atención que la familia Steiner no muere unida, el poema nos informa: “Como una divina trinidad/ cuya última morada fue la muerte/ la madre, hogar del hijo,/ muere separada” (19).

The Guardian reporta que Ornella Steiner fue encontrada dentro del vehículo, donde aparentemente murió deshidratada, mientras Enzo, el hijo, y David, el padre, fueron hallados juntos: “Driving further into the park, they came across her husband, 42, and son a couple of miles further on...” (19). Aquí vemos cómo el desierto se constituye como un espacio en donde la unión es quebrantada, donde la tríada familiar se rompe, se separa.

El desierto, así mismo, es visto como un lugar para la no pertenencia. La familia Steiner no se encontraba en su país, y además, estaba en un sitio totalmente desconocido para ellos. De hecho, la nota periodística sugiere que los Steiner subestimaron los peligros de adentrarse a White Sands.

Al no ser un espacio con el que estaban familiarizados, el poema trata de recrear la sensación de angustia de la familia en el momento justo en que supieron que estaban perdidos, en que comprendieron que iban a morir, pero sobre todo, en que tomaron consciencia de que sus cuerpos quedarían en un sitio extranjero: “morir lejos de casa/ con la mirada puesta en un paisaje/ que no te pertenece”(19).

La idea del desierto como un espacio para el sacrificio también es planteada en este poema. Sobre esta idea, Baudrillard comenta: “you always have to bring something into the desert to sacrifice and offer it to the desert as a victim” (66). Y es que en esta historia, la familia Steiner, sin saberlo, fue la víctima que fungió como ofrenda para el desierto. Ellos realizaron un sacrificio, dieron sus propias vidas para salvar a uno de los suyos: “His mother and father had “taken one mouthful, while they made him take two” (19).

Considero que es necesario mencionar que este texto suscribe la visión arquetípica de la naturaleza como algo superior que amenaza al ser humano y determina su destino. El desierto al

“reclamar” la vida de Ornella y David puede ser leído como un espacio donde la vida humana está a merced de lo que la naturaleza dicta.

A esta idea del desierto como un ser amenazante, se suma otro elemento importante, lo siniestro: “Lo siniestro es/ morir lejos de casa/ con la mirada puesta en un paisaje/ que no te pertenece (19).

Según Sigmund Freud, lo siniestro “causa espanto precisamente porque nos es conocido, familiar” (12). Freud asegura que lo siniestro tiene una procedencia en lo familiar, pero que eso familiar ha sido reprimido, porque nos preocupa que emerja (Freud, 17). Solamente cuando lo que ha sido reprimido sale a la superficie es que se experimenta la sensación de lo siniestro. Esta sensación se detona cuando se pone en duda lo que creíamos ya superado, y nos convencemos de que en realidad es posible que nos suceda el hecho tan temido (Freud, 18).

Como se pregunta en el poema, “Y entonces/ ¿en qué radica lo siniestro de esta historia?” (19). La respuesta es simple, radica en la posibilidad de que uno mismo y su familia sea el protagonista de la tragedia. Salir un día de vacaciones con la familia y no regresar vivo, o perder a un ser querido que nos acompaña, es un miedo latente. Esta posibilidad de ser el otro en una historia de pérdida y muerte es lo siniestro en el poema. Al “proyectarnos” en esta familia se genera angustia, porque nos identificamos con estas personas, nos preguntamos qué nos diferencia de ellos, y nos respondemos que en nada diferimos. Nos preguntamos por qué en un viaje de vacaciones no podríamos correr la misma mala suerte, todos estamos expuestos a la fatalidad. Es decir, lo que nos da sensación de extrañeza, de terror, en este caso específico, no solo es la muerte de los Steiner en un viaje supuesto a la recreación, sino la idea de que lo mismo puede acontecernos.

Con respecto a los recursos usados en este poema, hay tres de ellos que son bastante identificables: la intertextualidad, las figuras de repetición y las preguntas como recurso retórico. Estos recursos han sido utilizados por poetas como el poeta egipcio Edmond Jabés, en *The Book of Questions* (1976), quien también trabaja el espacio del desierto y nos lo presenta como un lugar para la ausencia, el vacío, la errancia, un sitio en el que se plantean preguntas sin respuestas definitivas y en el que convergen encuentros y desencuentros. Un lugar sin tiempo, un sitio para el olvido: “And how could one, here, speak of arrival or departure? Everywhere: oblivion, the unmade bed of absence, the wandering kingdom of dust” (55). Y también por el poeta Raúl Zurita que en *Purgatorio* presenta el desierto como un recurso metonímico de su país. Chile es el desierto de Atacama, árido, hostil, porque ha tenido una regresión brutal con el golpe de estado que ha sufrido. A la vez, este desierto es un espacio para plegaria, para la penitencia y la prueba, es el purgatorio mismo, donde quienes lo habitan se debaten si algún día podrán salir de ese espacio-limbo en que los ha sumergido la dictadura.

En la primera estrofa del poema en cuestión, observamos el uso de la anáfora, una de las figuras de repetición: “No es la oscuridad/ no es el silencio/ no es/ tampoco/ el final donde casi todos mueren” (18). La repetición en este caso es implementada con el fin de acentuar la negación. Vemos el “no” repetido en los tres primeros versos, con ello se pretende negar que la oscuridad, el silencio, la muerte y el miedo son los componentes que hacen siniestra la historia de los Steiner. Es la vida misma, con sus vicisitudes.

Respecto al uso de la intertextualidad, vemos que los fragmentos tomados de la nota del periódico sirven para hilvanar la historia extendida que se cuenta en el poema. No solo son fragmentos que cumplen una función informativa. El epígrafe que abre el texto: “Last Tuesday, rangers at the White Sands National Monument in New Mexico found the couple dead,

apparently from heat and a lack of water. Enzo, nine, was discovered dehydrated and sunburned but alive next to his father body” cumple una función introductoria, nos ubica en el espacio en que sucederá la acción, señala el escenario y en dos líneas nos resume qué fue lo que pasó con esta familia. Desde el inicio conocemos el desenlace, pero no los pormenores del desarrollo de los eventos, que es donde el poema intenta rellenar espacios blancos, no dados en la nota periodística.

Este poema dialoga con la forma de la poesía documental, primero, hace referencia a un hecho acontecido en la realidad y busca ampliar el hecho o el documento. Tenemos la información dada por The Guardian, pero se nos revelan o iluminan otros elementos, es decir hay una parte de la historia que The Guardian no nos cuenta, como es “ponernos en los zapatos” de estas tres personas y tratar de respondernos a qué miedo se enfrentaron, qué dolor sintieron al visualizar que no había esperanza ni escapatoria, que era el fin, ahí en ese desierto miserable, desolado, como lo llama Zurita. Al respecto Harrington refiere: “Usually “docupoetry” designates Poetry that (1) contains quotations from or reproductions of documents or statements not produced by the poet and (2) relates historical narratives, whether macro or micro, human or natural”.

Para finalizar el comentario sobre este texto, habría que señalar un último recurso, el de las preguntas retóricas: “¿Cómo es el miedo de un niño ante la muerte?/ ¿Pendula, como la arena en su oleaje?; “¿Cómo es el dolor del padre?”(20), cuestionamientos hechos por la voz poética que reflexiona sobre las emociones y los afectos del hijo y del padre. Son preguntas que cumplen la función de colocarnos en la piel del otro.

Otro aspecto observado es que las preguntas que se plantean quedan sin contestación: “¿Cómo es el dolor del padre?/ Lo siento/ no sé cómo responder esa pregunta” (20). Y esta falta

de respuesta a la interrogante del dolor del padre es un recurso que funciona para enfatizar la idea del desierto como un espacio en que las preguntas sustanciales no hallan una respuesta. Ante lo que se quiere saber solo hay silencio, imposibilidad de dar respuesta a lo que se pregunta.

Hemos visto, por lo explicado, que el presente poema da continuidad, al menos parcialmente, a otras visiones del desierto ya ampliamente desarrolladas por poetas como Zurita o Jabés, pues reutiliza no solo sus recursos sino las metáforas para construir una imagen del desierto como un espacio en el que confluyen la muerte, los desencuentros y donde todo se fragmenta y se separa. Es decir, el desierto como un lugar al que uno no pertenece y donde quienes lo habitan fungen como víctimas para el sacrificio, habiéndose debatido previamente entre la salvación y la condena. Este es un desierto rugoso, hostil, brutal, que nada tiene que ver con las representaciones del desierto romantizado, exótico que hallamos frecuentemente en representaciones más tradicionales de este espacio Este es el *otro* desierto.

La enfermedad: ¿cómo nombrar lo que nos duele?

*Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga, de una inclemente fiebre
que silva y espanta a quien la escucha.*

Blanca Varela

Para Susan Sontag la enfermedad es una “batalla [que] se libra íntegra dentro del propio cuerpo” (6). La palabra batalla ya nos indica una confrontación entre dos fuerzas poderosas: la vida y la muerte. Una lucha contra el “bárbaro” que se ha instalado en el cuerpo (29).

Es interesante cómo la autora en su libro *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas* (2003) analiza las distintas ideas producidas en torno a la enfermedad, particularmente en torno al SIDA y el cáncer, el cual ella misma padeció y que finalmente acortó su vida. Sontag refiere que en la antigüedad la enfermedad era vista como un instrumento de control de los dioses, quienes expresaban su ira repartiendo enfermedades como castigo. Sin embargo, en la modernidad esta creencia muta como algo que uno mismo se ha provocado, ya sea por un asunto emocional no resuelto, o bien porque ha desatendido su salud a tal punto que la enfermedad le ha llegado como consecuencia. El enfermo es presentado como el culpable. “Se supone que la traición del cuerpo tiene su lógica interna” (18), dice Sontag, poniendo en entredicho esa supuesta “traición” a la que cada ser humano, sin aparente conocimiento ni voluntad, se ha dado a la tarea.

Ante estas posturas moralistas y punitivas, la autora propone que el cuerpo es vulnerable y está sujeto a enfermarse. La enfermedad es parte un proceso natural, como cualquier otro. No es un castigo aplicado por fuerzas externas, tampoco es provocado por nosotros mismos. No hay etiología espiritual o mística cuando sobreviene la enfermedad, es simplemente la naturaleza humana.

Luego de leer a Sontag empecé a reflexionar sobre cuál sería la metáfora de la enfermedad celíaca que podría proponer en mis textos y cómo la construiría, con qué lenguaje, con qué formas. Y es, en parte, la respuesta que los textos de la enfermedad incluidos en este proyecto buscan dar.

La enfermedad celiaca es una condición de carácter genético, además es sistémica, lo que significa que puede afectar todos los sistemas y órganos del cuerpo y es también crónica, lo que implica que se la tiene de por vida, exponiendo a la persona que la padece a múltiples crisis, siempre y cuando se ingiera gluten, o en casos en que el deterioro corporal ha sido tal, que el organismo ya no responde a su único tratamiento: la dieta libre de gluten, en cuyo caso las complicaciones pueden ir desde trastornos digestivos, neurológicos, hasta la osteoporosis y el cáncer.

La enfermedad celiaca tiene más de 200 síntomas registrados, un paciente puede tardar hasta 10 años en llegar a ser diagnosticado, pues la enfermedad se “camufla” en muchas otras, digestivas y extradigestivas, y en la actualidad no posee cura.

En los textos que he escrito sobre la enfermedad hay un énfasis en el tema inmunitario, en aquello que se hereda, que se transmite de generación en generación a través del ADN. En el caso de estos poemas se señala a las mujeres como la línea por la que transita y se transmite la enfermedad celíaca, como podemos apreciar en los versos siguientes: “En el ADN/ de mi bisabuela de mi abuela de mi madre/ se hizo la luz para esta enfermedad/ que no se extingue/ que migra como el alma/ de cuerpo en cuerpo” (33).

Dentro de las diversas reflexiones llevadas a cabo por Sontag, se plantea que hay un deseo constante de estar sanos siempre, es decir que vivimos en una negación de la naturalidad

que comporta el ser humano sano/enfermo. A este respecto, Foucault agrega que “la enfermedad no es una esencia contra natura, es la naturaleza misma, pero en un proceso inverso” (32). Sin embargo, lo que sucede generalmente es que la persona enferma no asume esta naturalidad señalada por ambos teóricos.

Dado que la “enfermedad hace surgir en un solo movimiento signos positivos y negativos” (32), como lo explica Foucault, lo más común es que se tomen posturas binarias ante la enfermedad. Y es ahí que surge otra de las interrogantes que busco contestar en los textos sobre la enfermedad: cuál es mi posición ante la enfermedad que padezco.

En la introducción ya explicaba que estas posturas suelen plantearse en términos binarios positivo/negativo, maestra/tirana. En los textos sobre la enfermedad la voz lírica trata de dilucidar si se asume como una víctima de la enfermedad, rechazándola, o si la entiende como una condición natural e irremediable y la acepta. Al final, la hablante decanta por el rechazo, por la visión de la enfermedad como enemiga, atacante: “la enfermedad me demarca a sus anchas./ Señora mía, soy tu feudo./ Obediencia y servicio” (33).

Diversos autores se enfrentan a la enfermedad desde estas dos posturas distintas. Unos declaran que la enfermedad ha llegado para hacerlos crecer y enseñarles algo sustancial, otros dicen que para derruirlos. En el caso del primer punto de vista, encontramos poetas como la argentina Leonor Silvestri, quien acepta su enfermedad y la reconoce no como una enemiga sino como algo que le ha permitido “recuperar el cuerpo”, ser disciplinada, y ante todo, ser consciente del tiempo y cómo manejarlo con eficiencia, pues no sabe cuándo llegará la próxima crisis incapacitante. Silvestri padece enfermedad de Crohn y fue diagnosticada en 2014.

En su libro *Games of Crohn. Diario de una internación*, Silvestri reflexiona sobre el cuerpo enfermo, sobre lo que es ser una paciente, sobre la violencia ejercida hacia el cuerpo por parte del sistema sanitario. La autora se visualiza como alguien que vive de forma distinta, con una singularidad corporal.

Por otro lado, están las meditaciones del chileno Gonzalo Millán, quien falleció debido a un cáncer de pulmón, y relata su travesía hacia la muerte en *Veneno de escorpión azul: Diario de vida y muerte* (2008), en el que hace un registro de sus sesiones hospitalarias y últimos días de vida. Aquí la idea de la enfermedad es la de un poder avasallador que desarticula a la voz lírica, dejándola incluso sin capacidad de comunicarse, sin poder transmitir mediante el lenguaje cómo es su dolor y la angustia ante la muerte.

El chileno Enrique Lihn comparte la visión de Millán. La enfermedad es el “enemigo que monta guardia” (54). En *Diario de muerte* (1989), también escrito unos pocos meses antes de morir de cáncer, se refiere al cuerpo como una “ciudadela tomada” por la enfermedad. En sus textos podemos ver el rechazo a la enfermedad, un evento que para él es sinónimo de separación, pues te coloca de un solo lado del territorio, el país de los sanos, o el de los enfermos, donde a veces no hay regreso, idea que ya Sontag había planteado anteriormente. Lihn dice: “Duele separarse, poco a poco, de los/ sanos a quienes seguiremos unidos, hasta la muerte/ separadamente unidos” (27).

Millán y Lihn coinciden en sus posiciones ante la enfermedad, sin embargo, cada uno de ellos la construye desde su propia forma. En el caso de Lihn observamos una forma un poco más tradicional de presentar el libro, poemas escritos en verso, uno fluye tras el otro, manteniendo la linealidad del tiempo hasta su muerte. En cambio, en el caso de Millán, encontramos un mayor juego con las formas. Si bien predominan los textos escritos en verso, vemos una yuxtaposición

con diarios, una bitácora que va contando linealmente el día a día de la enfermedad, los días buenos y los malos, el deterioro final del cuerpo. Así mismo, encontramos breves anotaciones de cuaderno, entradas que reflexionan acerca del valor de la escritura cuando se tiene una enfermedad terminal.

El modelo de Millán, poemas en verso y entradas de diario es lo que he utilizado para construir la sección de los textos de la enfermedad, que he titulado “Cuerpo tomado”. Así mismo, he suscrito la visión de ambos poetas sobre que la enfermedad es una enemiga que me “oxidó el cuerpo” y lo “volvió grieta” (32), como se puede leer en los poemas.

Otro de los aspectos que observé como recurrentes tanto en la poesía de Millán como Lihn es la imposibilidad del lenguaje para expresar la angustia ante el dolor y la muerte. Lihn dice: “Las palabras que usamos para/ designar esas cosas están viciadas” (13), y Millán sostiene: “La experiencia fue tan fuerte que la escritura queda atrás, distante. La forma se ve como un límite que no basta, insuficiente” (12).

Esta concepción de la enfermedad como agente incapacitante del lenguaje la retomo en mis textos, pues así como Lihn y Millán he experimentado de primera mano la escritura de estos estados emocionales donde el lenguaje no alcanza, es prácticamente inútil y finalmente queda la sensación de no haber podido trasladar en palabras la vivencia, tal como se aprecia en los versos siguientes: “Me vi fracasada en el lenguaje/ primitiva, balbuceante./ Sin poder nombrar/ lo que tanto me dolía” (31).

La enfermedad genera una sensación de permanente sufrimiento, de callejón sin salida, o de futuro inexistente, como si fuera el único presente que tiene el enfermo. Sobre esto Cynthia Hogue nos dice: “Pain posits us in an infinity of present tense that has not future but itself,

containing a past it cannot remember, and containing us in a body of pain” (40). Es precisamente este dolor que se fija en el presente el que obstaculiza y quiebra la posibilidad de una actividad tan cotidiana como verbalizar, volviéndonos a las formas más primitivas de la comunicación, el quejido, el lamento, las expresiones corporales indicativas de dolor. En este sentido, Foucault afirma que “el enfermo pierde el dominio de su universo simbólico; y el conjunto de las palabras, de los signos, de los ritos, en fin de todo lo que hay de alusivo y referencial en el mundo humano” (39).

Otro de los puntos que reflexiono en los textos de la enfermedad tienen que ver con el factor genético, el hecho infranqueable de que antes de nacer ya la enfermedad es parte del cuerpo. En estos poemas la voz lírica asume que ha venido a la vida ya enferma, o como ella dice, defectuosa, manchada, con un error de fábrica. Su familia, sin saberlo, le ha legado la enfermedad. Se nombra a la bisabuela, a la abuela y a la madre como transmisoras. Esta transmisión genética subvierte, según la hablante, una lógica, aquella que nos hace creer que debemos venir sanos al mundo, por ello nos dice: “el orden en sus adentros/ se alteró desde antes que naciera./ Torcida, truncada/ en el vientre de su madre” (38).

Desde luego, estos textos de la enfermedad nos hablan sobre el cuerpo, pues este es el territorio donde la enfermedad “pone sus banderas” y demarca los límites, los linderos, las fronteras entre lo que está sano y lo que no. Pero también nos hablan sobre el mundo emocional de la persona que tiene la enfermedad, cómo la fragilidad del cuerpo vulnera también las emociones y la mente, afectando todo su ser sin aviso previo y en cualquier momento: “El día empieza mal/ comienza el suplicio de las sombras” (37).

Igualmente, estos textos tratan de recrear cómo la voz lírica ve su relación con los demás, aquellos que atestiguan los instantes más crudos de la enfermedad y sus secuelas. Al

verse en relación con el otro, la hablante siente aislamiento. Por ello reconoce: “No. No estamos juntos en esto, amor./ Esta habitación es de un solo huésped” (32). La enfermedad es un espacio solo para ella y no puede sentirse acompañada. Y ante esta imposibilidad de que su dolor sea entendido, la voz pide al otro que la vea, que reconozca dónde está “la herida”.

Otro de los recursos que implementé en estos textos de la enfermedad es lo narrativo. En el poema “Avoid exposure. Laser Radiation Emitted” (40) se relata la visita de la voz poética a un examen de rutina. El examen denominado densitometría permitirá conocer la densidad de los huesos para descartar o comprobar la presencia de osteoporosis. El texto no contesta esta pregunta, es decir, no llegamos a saber si el resultado es positivo o negativo, más bien se centra en dos aspectos, el primero es contar paso a paso cómo ocurre el examen médico en sí: “Me desvisto/ como cada vez que vengo a verme/ por dentro/ transparente para mí misma/ y para quienes me observan./ La enfermera pide que me acueste/ que abra las piernas como si aquello fuera un parto./ Pero/ no hay hijo”(41). Y el segundo aspecto resalta la indiferencia con que el personal médico atiende al paciente: “Que en mi vientre crezca algo o no/ no la conmueve/ sus sentimientos son neutros/ como el color de su bata” (40). En ambos momentos vemos que se pone de relieve lo rutinario de la escena: “como cada vez que vengo”, la hablante está acostumbrada a ir y venir por consultorios médicos, pruebas de laboratorio, etc.; y luego tenemos lo mecánico, como si la enfermera que la atendiera fuera una máquina, alguien que ha perdido la capacidad de empatía. De hecho, la voz lírica afirma: “La orden viene de un cuerpo opaco/ cuyos ojos han perdido el asombro / que produce ver al *otro*/ por dentro” (42).

Para cerrar este apartado sobre la enfermedad y seguir con el tema de la écfrasis, quiero decir que me interesa continuar desarrollando este tópico. Los estados límites en los que mente y cuerpo entran al momento de la angustia producida por la enfermedad es un material tan

complejo que debe seguirse explorando, no solo en relación con el cuerpo propio sino con los cuerpos que rodean a la persona enferma.

En un artículo sobre poesía y enfermedad, Denise León comenta que hay un “elemento inquietante de estos poemas [que] tiene que ver con el devenir cuerpo agonizante en la poesía” (56). Ese elemento inquietante lo veo concretamente del lado de la escritura, porque ésta conlleva no solo la obsesión de hurgar en el lenguaje y experimentar con las formas, a fin de materializar el sufrimiento con palabras, sino la posibilidad de ofrecer al lector una literatura que lo descuadre, que lo haga repensar sobre lo estético de la enfermedad y la fragilidad de lo humano.

A pesar de las limitaciones del lenguaje, la escritura insiste en representar lo que quizás es irrepresentable. El lenguaje retoma la experiencia y busca formas de decir, con textos verbales o visuales, se apoya en lo que puede, pues como Cynthia Hogue refiere: “as the mind has integrated the experience, the poet has returned to the world with a revisionary attention, compassionately, connecting (rather than identifying) with the pain of and in a damaged world” (46).

Écfrasis fotográfica.

To hold the object and its image almost simultaneously as if the conception of light of ancient physics or metaphysics, in which each object was thought to secret doubles or negative of itself that we pick up with our eyes, has become a reality.

Jean Baudrillard

La écfrasis es una de las técnicas que he venido trabajando a lo largo de mi escritura. Como antecedentes mencionaré que ocho años atrás un colectivo de artistas plásticos y escritores nicaragüenses llevamos a cabo el proyecto *Arte Urbano: intervención en los espacios públicos de la ciudad*, en el que creamos murales a partir de poemas. Esto implicó hacer una interpretación plástica del texto verbal, es decir una écfrasis inversa, pues lo común es hacer una interpretación verbal del texto visual o pictórico. Luego, en 2017, durante el segundo semestre del primer año de la maestría, cuando tomé el curso *The Poet and the City*, recurrí nuevamente a la écfrasis para mi trabajo final. Esta vez los poemas fueron escritos a partir de grafitis y murales de Ciudad Juárez y El Paso. Y durante el semestre de primavera 2018, en el curso *Advanced Screenwriting*, volví sobre la écfrasis al escribir poemas a partir de mis propios videos del desierto, los cuales fueron incorporados a la pieza visual mediante *voice-over*.

Si bien la écfrasis ha existido desde tiempos antiguos y sus acepciones han ido evolucionando, algunas definiciones que se han acuñado son las dadas por Leo Spitzer, quien la conceptualiza como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” y James Hefferman como “la representación verbal de una representación visual”. Otra teórica que ha estudiado la écfrasis es Luz Aurora Pimentel, quien en *Écfrasis y lecturas iconotextuales* se

refiere a ésta como textos híbridos en los que “tanto la imagen como la palabra tienen una presencia efectiva, material, en el texto que tejen conjuntamente” (284).

Las razones para trabajar con la écfrasis fueron mencionadas de manera breve al inicio del prefacio. Por ello, explicaré en detalle porqué acudir a esta técnica. Uno de los motivos fundamentales es que me encuentro lidiando con elementos que son difíciles de representar. Intento crear una metáfora propia de la enfermedad y el desierto y siento que, sobre todo en el caso de la enfermedad, el lenguaje verbal no me alcanza para responder, por ejemplo, cómo describo el dolor. Es por ello que implemento distintas formas, el verso libre, la prosa en forma de diario y notas de cuaderno, la intertextualidad, las fotografías. Donde el lenguaje no me asiste, me apoyo con la imagen. Y es ahí donde entra la écfrasis.

La écfrasis me brinda la oportunidad de asistirme con imágenes donde la palabra no me alcanza, y con ello, puedo ofrecerle al lector mi propuesta estética híbrida de lo que es el desierto y la enfermedad para mí, dos elementos que tratan de ser representados desde lo visual y lo verbal, dos lenguajes distintos que se relacionan, que se subordinan, se necesitan y se configuran para ayudarme a construir mi visión de este espacio.

Con estos dos lenguajes, el lector puede hacer un doble ejercicio de lectura, el de la obra visual y el de la escrita, realizando un “cotejo”, del cual pueden suscitarse múltiples resultados, tan diversos como las múltiples miradas que se pueden tener acerca de la obra visual y textual que se está “leyendo”. Sobre esto Pimentel comenta que el objeto plástico o pictórico experimenta una transformación y deformación (283). Es decir que la obra visual no solo pasa por una metamorfosis de un sistema de signos no verbales a verbales sino que se deforma en cuantas posibilidades una mirada tenga sobre ese objeto, lo que significa que se modifica la

percepción del objeto plástico, pues la écfrasis “reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal” (285).

Otra de las razones por las que uso la écfrasis es que he querido implementar para este proyecto elementos narrativos y esta técnica me permite construir, como lo indica Pimentel: “un relato donde necesariamente no lo hay” (287).

Dentro de las categorías de écfrasis que Pimentel plantea encontramos la écfrasis referencial, que ocurre “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma”, es decir es real; la écfrasis nocional, que es la que se da “cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje”, es decir que solo tiene existencia dentro de la ficción en la que ha sido creada, no en el mundo real, o como Pimentel señala: “no existe fuera de la descripción que lo construye”. Y finalmente, tenemos la écfrasis referencial genérica, a la que Pimentel denomina intermedia, y que es aquella que:

sin designar un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista”, es decir, es una descripción que evoca la obra, la alude, sin mencionarla explícitamente, sin tenerla frente a nuestros ojos, o lo que es lo mismo: no hay una remisión a una obra particular. Se indica un tipo de escuela, estilo, pero no se señala o nombra la obra visual directamente o en concreto como un “objeto único” (285).

Explicado el concepto, los tipos de écfrasis y los motivos por los que estoy trabajando con ella, quiero comentar cómo se dio el proceso creativo haciendo uso de esta técnica.

En el caso de los textos del desierto, lo primero que hice fue seleccionar los lugares donde tomaría las fotografías. Por razones de distancia, elegí aquellos más cercanos a El Paso y que fueran más accesibles: Dunas de Samalayuca, en Ciudad Juárez; White Sands, en New Mexico, esto para cubrir parte del desierto de Chihuahua. Y para tener una muestra del desierto

de Sonora viajé a la reserva Lost Dutchman Park, en Arizona. Estando en el sitio seleccioné las fotografías a tomar en dos formas: la primera era recorrer la zona sin una agenda en mano y fotografiar paisajes u objetos abandonados que fueran apareciendo en el lugar, sin perseguir una foto deseada como tal, pero que pudieran ayudarme a crear un personaje o un relato. La segunda forma fue elegir momentos del día, buscaba ciertas apariencias del espacio dadas por las condiciones climáticas, por ejemplo un día nublado, con mucho viento y arena y poca visibilidad, o el sol del atardecer cayendo sobre las dunas. Esto para transmitir una sensación, fuera extrañeza, nostalgia, asombro, o temor ante, por ejemplo, la noche cayendo y las siluetas de unos arbustos torcidos y sin hojas. Luego la selección la hice en atención a las formas, los colores, la vastedad, o que se resaltara un objeto en particular, propio del desierto, como un saguaro, por ejemplo, o ajeno a él, como una camisa encontrada entre los matorrales y la arena.

La forma en que generé la écfrasis en estos poemas del desierto fue la siguiente: los textos verbales tienen una relación de subordinación con la fotografía que los acompañan. Estos poemas no existirían, o habrían existido siendo totalmente diferentes, si fueran independientes de las fotografías. Son textos que existen gracias al texto visual. Pero esta subordinación o dependencia no es solo de un lado, ya que sucede una simbiosis entre texto verbal y visual, pues si bien el poema se deriva de la fotografía, la fotografía nos remite al texto escrito para poder ser “leída”.

Al escribir los poemas haciendo una interpretación de la fotografía, lo que he querido es que el lector pueda ver ambos textos y establecer sus relaciones, pero también que el espectador pueda leer un texto visual como si fuera verbal. No solo se trata de observar la fotografía que tenemos ante nosotros, sino de conocer la historia que relata esa fotografía, de compartir la meditación que se ha producido sobre esa imagen. Se trata también de interrogarnos por qué se

muestra esto y qué es lo que no se muestra. Y en esto que no es mostrado, qué es lo que se puede contar.

Por eso he intentado más que describir, interpretar y/o crear un relato donde parece no existir uno. He procurado así mismo conectar mis recuerdos, mis afectos hacia mi madre y hermano, de quien estoy ahora distanciada, mis miedos, por ejemplo el miedo a la muerte, a no tener un sentido de pertenencia del lugar que habito, al deterioro del cuerpo. Y finalmente he querido traer a mi poesía eventos injustos que ocurren de este lado de la frontera: los feminicidios, la migración.

En otras palabras, en el orden de llegada, las fotografías del desierto vinieron antes que los poemas que conforman este proyecto y no viceversa. Tuve que visitar el espacio, contemplarlo, sentirlo y luego fotografiarlo para poder escribir los textos, sin describir puntualmente lo que veía sino dando mis propias meditaciones, según mi entender y mi sentir, por la imagen.

En una entrevista que Dan Russek hace a Elena Poniatowska, titulada “Literature and Photography. Parallel Crafts”, la autora expresa un proceso similar para sus libros donde la fotografía ha jugado un rol necesario e importante: “The photographer recommend against describing the images. What I have to do is come to my own conclusions, rather than describe in words what they’ve already said with the photos... The photographs could be published without the text, but the text would not exist without the photos that came first” (247).

Y luego de todo esto cabe la pregunta sobre cómo, en términos de Pimentel, se transforma o deforma el texto visual en su relación con el verbal. Desde mi punto de vista, lo que ocurre en esta interacción es que ya dos textos independientes se han vuelto inseparables, una

unidad, porque para sostener y mantener el significado ambos se necesitan. El texto visual se ha extendido, se ha ampliado en el texto verbal y el texto verbal ha ganado para sí una representación visual de lo que transmite en palabras.

Ahora comentaré brevemente cómo fue el proceso de écfrasis con los textos de la enfermedad. Aquí la dinámica fue inversa, primero escribí los poemas, las notaciones de cuadernos y el diario, y luego busqué las fotos para “acompañar” los textos. Pienso en las fotografías de los textos de la enfermedad como el soporte para hacer explícitos o más ilustrativos ciertos eventos tratados en el poema. Por ejemplo, en el texto “Avoid Exposure. Laser Radiation Emitted” busqué que el lector tuviera una imagen específica del densitómetro, el aparato que valora la descalcificación en los huesos. Luego, en el poema “Siglos antes de que me concibieran”, donde hablo del “cuerpo traicionado” (33), texto en el que no deseo ahondar en descripciones verbales sobre lo que la enfermedad celíaca ha causado al intestino, entonces recurro a una imagen de la primera biopsia que me realizaron, en la que se observa que los pliegues del intestino han sido “arrasados” por la celiaquía. Son, en términos médicos, pliegues irregulares, compatible con dicha enfermedad, y que producen la desnutrición en la persona, pues las vellosidades de estos pliegues han desaparecido, no permitiendo que se “atrapen” los nutrientes. Y en el caso de la imagen que cierra el libro, que es el diagnóstico final de la primera biopsia que me hicieron, la imagen tiene un rol comprobatorio. Su papel es evidenciar la existencia real de la enfermedad.

Habría que decir que en el caso de las fotografías de los textos de la enfermedad, estas podrían ser suprimidas y el texto verbal seguiría existiendo, sin condicionarse a la imagen. En este sentido, los textos de la enfermedad no guardan una relación de subordinación con la imagen. La imagen, por su parte, no encuentra su razón de ser sin el texto verbal. Está

subordinado a este. Sin el poema, lo que tendríamos ahí son meros documentos médicos que sin el contexto otorgado por el poema, no podrían ser comprendidos por el lector.

Para cerrar con este apartado sobre la écfrasis, concluyo con un comentario de Pimentel en el que indica que esta técnica se origina por: “un deseo de de-scribir (nótese el sentido etimológico de la palabra: *describere*—escribir a partir de), de re-presentar, de volver a presentar al otro no verbal” (282). Esto es precisamente lo que he hecho en los poemas del desierto, escribir a partir de. Y espero que las interacciones que he procurado ocurran entre ambos textos sean una invitación para que el lector lleve a cabo su “cotejo”, uno que, como menciona la crítica, no proceda “meramente como registro de semejanzas, o de exhaustividad en la descripción” (285).

Conclusión

Este proyecto inicialmente trataría sobre el desierto. Era la mirada curiosa de una creadora que habita por primera vez este espacio y quería no solo documentarlo sino escribir poemas a partir de las fotografías hechas. Querer formular una metáfora de este espacio que se entendiera como propia me llevó a observar el desierto de los y las otras, cómo era, qué colores y texturas tenía, con qué recursos estilísticos era contruidos, cuál era la metáfora final que creaban sus autores, su representación de este espacio. Por mis manos pasaron diversos libros de poesía y novelas de autores desde el Oriente Medio, como Tahar Ben Jelloum, Edmond Jabés y Mahmoud Darwish, y de otros latinoamericanos como Borges, Bolaño, Zurita y Marjorie Agosín.

En estas lecturas pude encontrar mi propia metáfora del espacio que estaba trabajando. Mi desierto, que se constituye con las herramientas y las ideas de los autores consultados, es un espacio donde las mujeres buscan a sus seres enterrados y desaparecidos, es un espacio de búsqueda del reencuentro con la familia que está lejos. Mi desierto es una interrogante que aún no tiene respuesta, ¿alguna vez será esta mi casa? Es un espacio donde se busca la pertenencia, pero todavía no se encuentra. Mi desierto es un lugar para el asombro, porque no hemos visto todo en esta tierra: es un espacio con texturas, formas, colores y creaturas atraentes como el cactus Saguaro. Mi desierto es también un espacio para la errancia, para extraviarse y para la muerte, como podemos ver en el poema de White Sands y la familia Steiner. Pero también como el poema “El migrante”, donde los pasos son guiados por la duda y este se pregunta: “¿Dónde me llevará la última de mis opciones?” (21), o cuando la voz poética se interroga: “¿cómo es el miedo de un niño ante la muerte?/ ¿Es como la arena en su oleaje sinuoso?/ ¿Cómo es el dolor del padre?/ Lo siento/ No sé cómo responder esa pregunta” (20).

Debido a que parte de mis objetivos es declarar en qué tradición posiciono el trabajo que realizo, que ciertamente es la latinoamericana, debo decir que me reconozco más cercana al trabajo de poetas como Raúl Zurita. Me reconozco en su afán por la experimentación con textos visuales como la fotografía, pero también con la inserción de materiales heterogéneos en sus poemarios. Si bien es cierto que la mía no es una experimentación tan radical como la del chileno, habría que decir también que me intereso no solo en el espacio del desierto, que él ampliamente ha trabajado, sino que trato de experimentar con otros recursos, así mismo acudo a otras formas, como el diario, o las anotaciones de cuaderno. Zurita, con la claridad con que define su desierto: fragmentario, sitio de penitencia, un collage donde caben todas las formas, donde caben las negaciones, las vacilaciones, contribuyó a definir el mío. Quizás me distancie de Zurita que yo busco cierta linealidad en la manera en que el lector lea mis textos, Zurita apunta por la ruptura radical y sostenida. Yo busco el fluir, la continuidad, aunque yuxtaponga formas distinta a lo largo del poemario.

Ahora, la otra parte de este proyecto relativo a la enfermedad, como dije arriba, no estaba contemplada, sin embargo, decidí incorporarla porque, como ya he explicado, surge de la necesidad de escribir un aspecto personal e impactante que me ocurrió mientras vivía en el desierto, como es la enfermedad celíaca. Esta parte es la más confesional de todo el proyecto. Esta confesionalidad no solo está construida con los textos escritos en verso sino con las entradas de diario.

Al igual que en el caso de los textos del desierto, para escribir los de la enfermedad acudí a otros autores a fin de conocer sus visiones sobre el tópico y con qué formas y recursos construían sus metáforas sobre el tema. Quise aprender de ellos y dialogar con ellos desde mi singular enfermedad. Algunas lecturas fundamentales fueron las de los poetas chilenos Gonzalo

Millán y Enrique Lihn, con los títulos que ya he mencionado, y la mexicana Daniela Camacho, con su libro *Imperia* (2013), escrito cuando la diagnosticaron y trataron de cáncer, del cual sobrevivió. De ellos aprendí una diversidad de formas para presentar la enfermedad en la poesía, formas como el diario, recursos como la intertextualidad. Y encontré empatía en sus textos, porque supe que mi manera de sentir sobre la enfermedad es similar a la de ellos. Y mi deseo por traducir con cualquier lenguaje posible el dolor que ésta provoca, es (o fue) su mismo deseo. Por eso creo que mi metáfora de la enfermedad dialoga y se suscribe a la de ellos, esta forma de entender la enfermedad como algo que nos subyuga, como una enemiga que llega para apartarnos de los demás, de nosotros mismos, pero al mismo tiempo tratando de entender, como Sontag y Foucault refieren, que el cuerpo es solo el cuerpo y que ninguna enfermedad es contra natura. Esa es mi visión de la enfermedad: la heredé y no tiene cura hasta el momento. Es un agente que tiene poder sobre mí, me domina en los momentos de crisis y aún después de estos. Mi voluntad no es suficiente para curarme. Las precauciones a veces fallan, y como digo en el poemario, cada bocado puede llevarme “al otro lado” (50). Y el hecho de reconocer que tiene este poder sobre mi cuerpo, mi mente y mis emociones, me hace rechazarla. La enfermedad no es una lección ni un aprendizaje. No es mi maestra. Ha deteriorado tanto mi cuerpo y me ha inmovilizado tantas veces que me es difícil aceptar que solo soy un cuerpo susceptible de enfermarse.

Al mencionar a estos autores, es evidente que dentro de la poesía que se ha producido sobre el tópico de la enfermedad, me ubico en la tradición más contemporánea de lo que se está haciendo en Latinoamérica, no solo, como ya comenté, por afinidad temática, sino también por afinidad en el uso de las formas, recursos y en las posturas que los autores tienen sobre el tema.

Con respecto a la éfrasis fotográfica, me cuesta un poco más ubicar dentro de qué tradición se inscribe este proyecto. Si bien, por un lado, la técnica ha sido ampliamente usada por escritores en América Latina, que es la tradición en la que busco inscribirme, lo cierto es que la mayor parte de esos trabajos se han hecho en el campo de la narrativa (con la pintura mayoritariamente), no en el ámbito de la poesía. En narrativa uno de los casos más emblemáticos de éfrasis fotográfica es el *Llano en llamas*, (1953) de Rulfo, con sus fotografías del árido y desolado norte mexicano. También figura Elena Poniatowska con *La noche de Tlatelolco* (1971), o Tomás Eloy Martínez con *La novela de Perón* (1985). Otro latinoamericano más contemporáneo, siempre dentro de la narrativa, es Mario Bellatin con obras como *Shiki Nagaoka* (2013).

Puedo mencionar algunos casos de poesía ecfrástica, pero es igualmente a partir de la pintura, no de la fotografía, tal como Watanabe con *Museo interior*, libro en el que hace referencia a la *Gallina ciega* de Goya. Y más específicamente, dentro de la tradición nicaragüense, hay otros autores que conjugaron poesía y pintura en sus obras, como Rubén Darío en sus poemas *Sinfonía en gris mayor* y *La gitanilla*, Guillermo Rothschuh Tablada con *Tela de cóndores*, poemario basado en cuadros de Guayasamín, y más recientemente, Iván Uriarte con *Imágenes para Dalí*. No obstante, cabe señalar, que no hay dentro de este linaje obras que recurran a la éfrasis entre fotografía y poesía.

Si bien puedo decir que por el hecho de trabajar con la éfrasis podría anexarme a esta tradición de autores, lo cierto es que en la mayoría de los casos nos diferencia la intencionalidad con que ésta ha sido empleada, como también nos diferencia los géneros de narrativa y la poesía que cada quien trabaja. Según observé, en la mayoría de los casos, pienso por ejemplo en Martínez y Poniatowska, las fotografías acompañan a los textos con el fin de verificar una

verdad, con el objetivo de documentar. En mi caso, como ya lo he expresado, las fotografías son puestas en la página en blanco con el objetivo de generar un texto escrito que a su vez los amplíe a través de las interpretación o la elaboración de un relato. Su razón de ser es provocar una meditación, una reflexión poética. Aunque convendría decir que en el caso de las imágenes en los textos de la enfermedad, sí existe una intencionalidad de registrar o documentar el evento que se desarrolla en el poema o un interés por demostrar la veracidad de la enfermedad.

Aunado a la dificultad de encontrar poemarios latinoamericanos, escritos en español, que trabajaran la éfrasis fotográfica, fue difícil encontrar teoría que analizara estos tipos de texto. En su mayoría los textos críticos que consulté analizaban únicamente la relación efrástica entre narrativa y fotografía. Resolví este impase consultando textos de forma separada, es decir, leí textos críticos sobre el espacio, sobre la éfrasis en la narrativa, y por supuesto textos críticos sobre la enfermedad. Pero no encontré uno que me guiara específicamente sobre la éfrasis fotográfica y la poesía.

Otra de las dificultades que se me presentó fue al momento de darle unidad al proyecto, teniendo dos temas como el desierto y la enfermedad en un solo espacio debía procurar una transición del uno hacia el otro de la manera más fluida y lograr la idea de conexión entre ambos. Esto ya lo he comentado, la forma en que solventé esta dificultad fue, por un lado, “traspasando” ciertas características del desierto, como la erosión, por ejemplo, al cuerpo enfermo, el cual es erosionado o deteriorado por la enfermedad. Por otro lado, lo que hice fue utilizar el diario y notas de cuaderno para entrelazar estos dos momentos que ocurrieron en mismo espacio y tiempo en mi vida.

Para finalizar, considero que al buscar lo que mis predecesores han buscado me permito insertarme en una tradición. Por un lado me adscribo a la tradición latinoamericana de aquellos que a lo largo de su obra han tratado el desierto, por otro lado, me incorporo a la tradición de aquellos que han escrito sobre la enfermedad. Y finalmente, me inscribo en la de aquellos que han acudido a la écfrasis, este interesante experimento que es la literatura relacionada con los textos visuales. Nos emparenta esa necesidad de experimentación entre lo escrito y lo visual. Nos hermana el deseo de construir a través de múltiples lenguajes nuestra propia concepción del desierto, o de la enfermedad, más allá de las palabras escritas. Y esta búsqueda y este deseo es lo que he querido aportar con este proyecto, a fin de, ahora sí, sentir que pertenezco a algún lugar.

TRABAJO CITADO

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Baudrillard, Jean. *América*. Verso, 1989
- Camacho, Daniela. *Imperia*. Fundación Editorial El perro y la rana, 2013.
- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Traducido por Emma Kestelboim. Paidós, 1984.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Amorrortu Editores, 2001.
- Harrington, Joseph. “Docupoetry and archive desire”. 2 *Jacket.org*. Octubre 27, 2011, www.jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire
- Hegel, G.W.F. *Estética II*. Fulla, 1988.
- Hogue, Cynthia. “The Possible Poet”. Pain, Form, and the Embodied Poetics of Adrienne Rich in Wallace Steven’s Wake”. *The Wallace Stevens Journal*, vol.25, no. 1, 2001, pp. 40-51.
- León, Denise. “El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad”. *Telar*, 2012, pp.53 – 74.
- Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Editorial Universitaria, 1989.
- Millán, Gonzalo. *Veneno de escorpión azul: Diario de vida y muerte*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, no. 4, 2003, pp. 205 -2015.
- Russek, Dan. “Literature and Photography”. *Photography and Writing in Latin American: Double Exposures*, editado por Marcy E. Schwartz y Mary Beth Tierney. University of New Mexico Press, 2006, pp. 243-249.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Taurus, 2003.

Willsher, Kim. “French boy spared desert death because parents sacrificed water, say US rangers”. *The Guardian*, 2015. www.theguardian.com/world/2015/aug/09/french-boy-spared-desert-death-parents-water-us-enzo-steiner-new-mexico

Trujillo, Gabriel. “El desierto: mito y poesía del Noroeste de México”. *Revista Universidad de Sonora*, www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/19-19articulo%208.pdf

Viel Temperley, Héctor. *Crawl y Hospital británico*. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Editorial Universitaria, 1979.

TRABAJO CONSULTADO

- Abe, Kobo. *The Woman in the Dune*. Vintage International Books, 1991.
- Agosín, Marjorie. *Lluvia en el desierto*. Sherman Asher Publishing, 2001.
- Bolaño, Roberto. “Literatura + enfermedad = enfermedad”. *El gaucho insufrible*. Anagrama, 2003.
- Bellatin, Mario. *Shiki Nagaoka: A nose for Fiction*. Phoneme Media, 2013.
- Darwish, Mahmoud. *Manzana del mar*. Editorial Caracol de oro, 2008.
- Jabés, Edmond. *The Book of Questions*. Wesleyan University Press, 1972.
- “Desierto” Diccionario de la lengua española. 23 a edición, 2014.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.
- Etheredge, George. “El rastro de cuerpos a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos”. *New York Times*, 4 de mayo de 2017, www.nytimes.com/interactive/2017/05/04/us/cadaveres-emigrantes-frontera-texas.html?smid=fb-share
- Gunn, Thom; Gunn, Ander. *Positives*. Faber and Faber, 1966.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Cátedra, 2006.
- Ortiz Victoria. “Historias de indocumentados: Detrás del sueño americano, ¿vale la pena venir?”. *Huffington Post*, 20 de agosto de 2012, www.huffingtonpost.com/entry/sueno-americano-historias-indocumentados_n_1809760.html
- Perasso, Valeria. “Una base de datos para buscar migrantes desaparecidos”. *BBC*, 21 de mayo de 2013, www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130520_base_de_datos_migrantes_desaparecidos_vp
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica, 1992.

Silvestri, Leonor. *Games of Crohn*. La periférica, 2000.

Varela, Blanca. *Canto villano*. Fondo de Cultura Económica, 1986.

Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Editores Asociados, 1982.

Zurita, Raúl. *INRI*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.

LA ENFERMEDAD FLORECE EN EL DESIERTO



Sobrevolando el desierto de Chihuahua, El Paso, Texas.

¿Qué es el desierto?

Si toda definición

D

E

P

E

N

D

E

del cuerpo que lo nombre

y de sus circunstancias.

Del latín desertus

1. adj. Despoblado, solo, inhabitado.
2. adj. Dicho de una subasta, de un concurso o de un certamen: Que no ha tenido adjudicatario o ganador.
3. m. Lugar despoblado o en el que no hay gente.
4. m. Territorio arenoso o pedregoso, que por la falta casi total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasa

inhabitado / despoblado

no ha tenido / no hay

falta / carece / muy escasa

1 de agosto de 2016

Volar desde Nicaragua a El Paso sin perder la conexión es imposible. Esperé varias horas sentada frente al mostrador de la aerolínea para saber si me pondrían en otro vuelo. La espera, como siempre, me predispone a la hipérbole: el aeropuerto de Houston es más grande que Managua entera; su población mucho más densa y sus agentes de migración más entrometidos.

Sin embargo, los temporales ciudadanos de este aeropuerto no tienen la intensidad de los habitantes de Managua a las seis de la tarde, hora en que, si alguna vez la ciudad tuvo dirección, se pierde en una espesura negra, hormigueante.

En lo que sí se parece el aeropuerto de Houston a Managua es que venimos de distintas partes y aquí nos concentran. Habitamos pasajeramente el centro de la transitoriedad. Somos satélites acercándonos a su estrella predilecta: el centro. Somos la periferia sedienta, el centro es el agua.

Por fin me llama el sobrecargo. "You're one step closer to El Paso". Sonríe, sonrío, forzada.

Cuando aparece el desierto por la ventanilla escueta, asombro primero, después decepción. No es como lo imaginaba. ¿Dónde estaba yo en la clase de Ciencias Naturales y Geografía cuando explicaron que los desiertos no son solo dunas de arena?



Dunas de Samalayuca, Ciudad Juárez.

El espacio liso no cesa de ser traducido, trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso.

Gilles Deleuze

Las cicatrices avanzan

como cebras desbocadas pero

un deseo de curarse las contiene.

El desierto empieza a desplegar su bálsamo

de arena

sobre el pliegue indómito pero

no logra que vuelva

al sendero.

Cada día es distinto. Lo que no cambia es la lucha entre las formas.

Desierto

sé de dónde viene tu luz
pero no tu lluvia
de espejismo y sombra.

Inútil

evocar la lluvia solo por el cielo
amar el desierto
porque un día fue mar.

Escucho pájaros

un tizón prendido hay en sus gargantas.
Buscan el camino de las gotas
morirán en el camino del deseo.

¿Vive algo allá afuera todavía?

¿Algo allá en las cicatrices de las dunas?

Sí. La piedra

vuelta polvo.



Ese día nos perdimos por un momento. El desierto blanco y la tormenta de arena. No podíamos ver el camino de regreso.

White Sands, New Mexico

The silence of the desert is a visual thing too.

Jean Baudrillard

Blanco silencio/ Lejanía espesa

Ahí donde el silencio se convierte en minerales

y la luz se suspende en el tiempo.

Ahí donde el deseo es neutro

y la mirada no encuentra dónde reclinarse

el desierto

y su blancura salvaje.

Ahí hay algo que se desvanece en el instante
sin contornos
el rostro
sin lindes
las manos de mi amado
la vastedad
es la voz de mi madre que me llama
mi hermano que atraviesa la espesura
en busca del camino
que nos lleve a casa.

¿Volveré algún día a casa?



todo está cerrado, deshabitado, abandonado.

Dunas de Samalayuca, Ciudad Juárez.

Mi lugar/Por ahora

No soy el espacio donde estoy
no toda lumbre hace una casa
humana.

Sí. Este no es mi refugio. Pero es
mi lugar

por ahora.

¿Puede un ser vacío habitar un espacio?

La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Pero

el espacio

está vacío

yo estoy

vacía.

Ni espacio ni ser se comunican.

Un ser vivo llena un refugio vacío. Pero

no toda lumbre hace una casa

humana.

Quise abrazarlo, pero el
abrazo era
una corona de espinas.



Cactus Saguaro, abre los brazos, pero no deja que lo abracés. Las paradojas del desierto.

Desierto de Sonora, Arizona.

Ningún tiempo es imperfecto. Todo tiene su ritmo.

En el desierto de Sonora
la arena avanza
ingrávida, reptante
y el gran cactus Saguaro nace
con las manos alzadas al cielo.

En 40 años medirá un metro

en 69 años dará la primera flor,
una protesta blanca
contra la sequía.

En 300 años
cuando yo sea polvo de otra tierra
cuando mis hijos sean polvo de otra tierra
habrá muerto finalmente
el gran cactus saguaro.

Todo tiene su ritmo. Ningún tiempo es imperfecto.



Lost Dutchman Park. Desierto de Sonora, Arizona.

Espejismo

1

Agua que se ve
pero no se toca.

2

Boca que desea

y que no se colma.

3

Nueve meses persiguiendo una respuesta. Hallé solo un espejismo.



“Last Tuesday, rangers at the White Sands National Monument in [New Mexico](#) found the couple dead, apparently from heat and a lack of water. Enzo, nine, was discovered dehydrated and sunburned but alive, next to his father’s body”.

The Guardian, 9 de agosto, 2015

No es la oscuridad

no es el silencio

no es

tampoco

el final donde casi todos mueren

la mano que ya no sujeta la otra mano
el miedo de un adulto como un niño.

¿Cuál es el hecho en sí?

Planifican vacaciones durante un año. Viajan. Se extravían en el desierto.

Se sacrifican:

“His mother and father had “taken one mouthful, while they made him take two”.

Salvan a su hijo.

Y entonces

¿en qué radica lo siniestro de esta historia?

Lo siniestro es

morir lejos de casa

con la mirada puesta en un paisaje

que no te pertenece.

Lo siniestro es saber

que podemos secarnos como hojas

y disolvernó como polen

en la blancura más hermosa del desierto.

Como una divina trinidad

cuya última morada fue la muerte

la madre, hogar del hijo,

muere separada.

El hijo y el padre permanecen juntos.

“Driving further into the park, they came across her husband, 42, and son a couple of miles further on. When his father became unconscious, Enzo, not knowing what else to do, decided to stay with him”.

¿Cómo es el miedo de un niño ante la muerte?

¿Es como la arena en su oleaje sinuoso?

¿Cómo es el dolor del padre?

Lo siento

no sé cómo responder esa pregunta.



Soy estos pasos

que conjugan la duda en el desierto.

El coyote tenía todo arreglado y comprado. El autobús en donde me subieron era de una línea de transportes de pasajeros muy conocida, por lo que no tuvimos ningún problema para pasar de Guatemala a México.

¿Dónde me llevará la última de mis opciones?

Si la piedra y la espina son
¿qué me quedará sino el polvo?

Voy hacia la certeza. Voy hacia la incertidumbre.

y nos cambiaban de camión, hasta que llegamos a la ciudad fronteriza

Si algún día llego, ¿me reconoceré?

Si algún día vuelvo, ¿me reconocerán?

¿Qué quedará de esto que soy ahora?

a veces son cuerpos en descomposición y la mayoría son sólo huesos.

Nada de mí hay en lo que he dejado.

Nada de mí habrá en lo que allá encuentre.

Soy un cuerpo para la travesía.



Cuando la buscaron solo encontraron esto.

Una menos.

Otro predio baldío más.

Siete notas rojas al día.

En las calles hay fotos y carteles que te miran
murales como lápidas que el transeúnte observa
asaltado por la relativa distancia con la muerte.

Esta es la ciudad que mutila
come
deglute
vomita
a sus mujeres. Estas son las muertas de Juárez
hechas en Juárez
como una siniestra marca registrada
en los mercados de la muerte.

La ciudad-cementerio
va llenándose de nombres como sombras:

Maricela González Vargas
Jessica Ivonne Padilla Cuéllar
Claudia Soto Castro

Una tempestad se prepara para destruirlo todo
en el corazón de las familias
cuando reciben la noticia.

Otro número más.
Otra habitación que quedará vacía.
Otra habitación que se preservará intacta.

Encuentren el camino a casa, porque nosotras
no podemos encontrarlas.

No hay regreso
solo muerte. Esto es Juárez
y aquí hay algo que se quema. Algo que tiembla.
Hay alguien que arroja cal viva y ácido
sobre el recuerdo
de las madres y las muertas.
Hay buitres
que salen de sus heridas.
Hay esperanza. Hay silencio.

Hay alguien que se despide de un cuerpo sin luz.

Mujeres de Calama

Patricio Guzmán: *¿Qué fue lo que recuperaste de tu hermano, finalmente?*

Victoria Saavedra: *Un pie que estaba dentro del zapato, parte de su dentadura. Recuperé parte de su frente, su nariz (...) su oreja, la parte de atrás de la oreja, con un impacto de bala..."*

Nostalgia de la luz, Patricio Guzmán

1

La constelación está incompleta
un pie por aquí
las esquiras de un cráneo por allá.
Un ser que fue humano
vuelto para armarse
como un rompecabezas.

2

La que busca el brillo de los huesos de su hijo
está incompleta.
Su *pa'*
su '*mano*
están incompletos, galaxias cuyo resplandor suave
se las tragó el desierto turbio.

3

La búsqueda de lo que no se encuentra
es la imposición más dura.
Mientras pueda... si hay que seguir la búsqueda, yo la voy a seguir.
A pesar de que tengo muchas dudas...
¿Cuándo acabará esta incompletud?

muchas preguntas más que no me las puedo responder.

4

El no-cuerpo del hijo
del padre
del hermano
son fuerzas de gravedad
que atraen el cuerpo
de la madre
de la hija
de la hermana

“¿Para qué quieren huesos?”, les preguntan.

Yo los quiero, yo los quiero, dice la mujer de Calama,
porque necesito vivir en alguna parte
descansar en alguna parte.

5

Hallar la verdad por las trazas
medir el tiempo en trozos
¿nos dirán las estrellas dónde están sus cuerpos?

6

Estrellas extintas
Fósiles extintos
verdades extintas.
La luz que tarda y se refracta
ojos que creen ver
aquello que ya ha muerto.

Cuerpo tomado

*Voy hacia lo que menos conocí en
mi vida: voy hacia mi cuerpo*
Héctor Viel Temperley

*Escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un
suplicio. Escribir sobre la enfermedad si uno, además de estar gravemente enfermo, es
hipocondríaco, es un acto de masoquismo o de desesperación. Pero también puede ser un acto
liberador.*

Roberto Bolaño

Agosto 4, 2016

Al tercer día de haber venido a El Paso, luego de hacer unos trámites en la universidad, M y yo fuimos a almorzar. Dos bocados y unos minutos después las manos se me pusieron frías, me empezó la taquicardia y no podía respirar.

Le pedí a M que saliéramos del restaurante, pero no pude ponerme en pie, porque estaba mareada. La comida que iba y venía, la gente devorando, el mecánico chasquido de sus bocas, incesante, acrecentó el vértigo.

Me destrabé el sujetador. Me quité el cinturón. M me tomó del brazo y salimos caminando, despacio. Yo seguía sin poder respirar. Estábamos a unos minutos de casa, tardamos en llegar más de media hora.



Esa cosa muerta que existe en el lenguaje

Enrique Lihn

1

El cuerpo se me oxidó en el desierto.

Me vi fracasada en el lenguaje
primitiva, balbuceante.

Sin poder nombrar
lo que tanto me dolía.

Me vi intentando sostenerte la mirada
para decirte: “Mira, aquí está la herida”.
Pero los párpados pesaban.

2

¿Qué es lo que ves cuando me tienes de frente
tratando de no morir asfixiada?

Soy un pez sin raíz.

Soy un pez al que desterraron del agua.

¿Te has respondido

quién es esa persona que te mira

asaltada por el miedo

en el sótano del mundo?

Soy yo

a la que el cuerpo se le volvió grieta,

la que nació con el error de fábrica.

3

No. No estamos juntos en esto, amor.

Esta habitación es de un solo huésped.

El cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo.

Susan Sontag

Siglos antes de que me concibieran

heredé una herida.

En el ADN

de mi bisabuela de mi abuela de mi madre

se hizo la luz para esta enfermedad

que no se extingue

que migra como el alma

de cuerpo en cuerpo.

¿Qué desencadenó ese momento?

Eso nunca lo sabremos.

Hay cerraduras para las que no existen ojos

y puertas detrás de las que nadie escucha.

Inmunitaria

crónica

sistémica

la enfermedad me demarca a sus anchas.

Señora mía, soy tu feudo.

Obediencia y servicio.

No fue dios sino *ella*

la que hizo este cuerpo traicionado. *Ella*

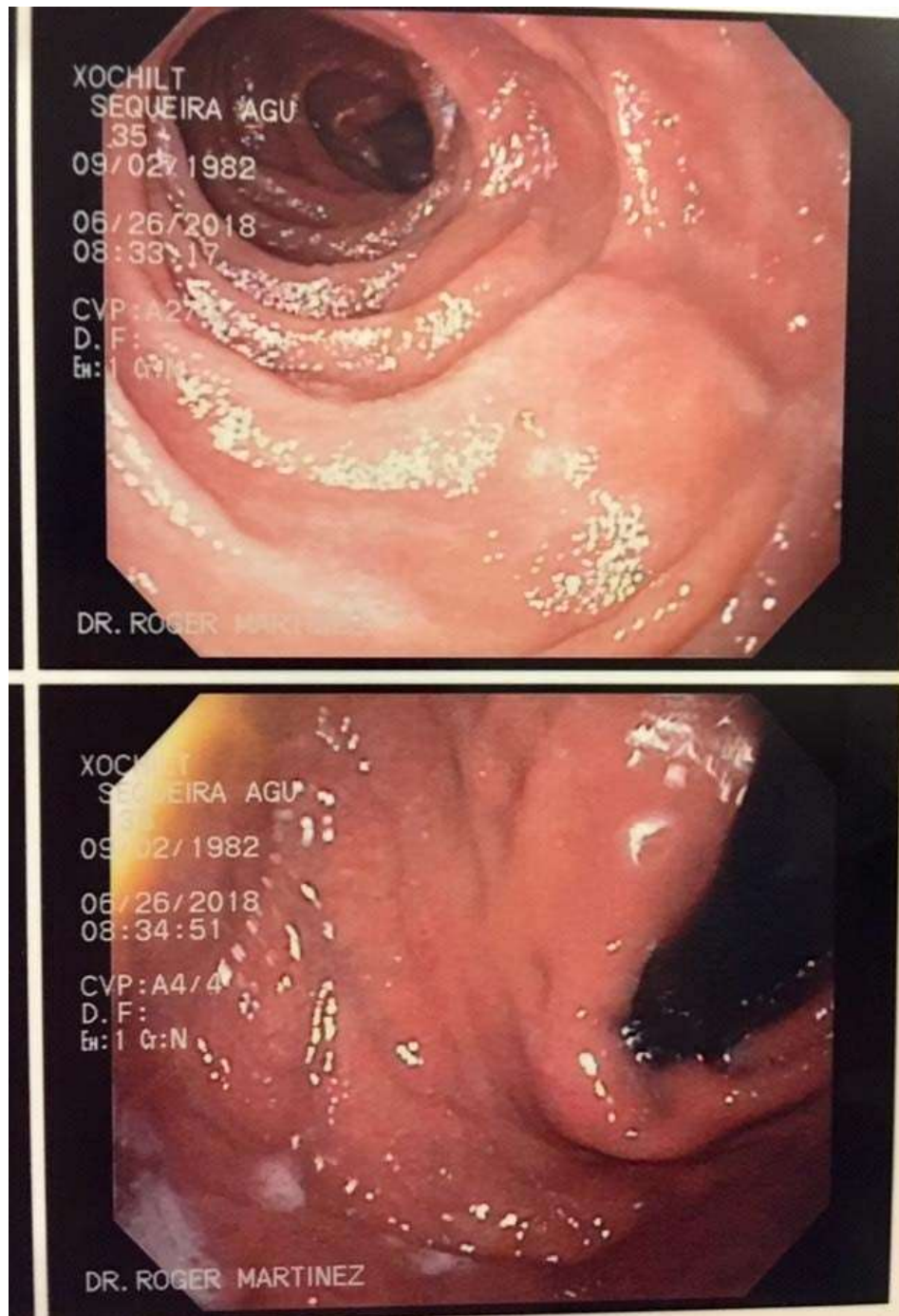
que donde toca

ennegrece. *Ella*

que afina el dolor y la asfixia

mientras me pregunto
cómo negociar el aliento
cuando el abrazo con la muerte es largo.

este cuerpo traicionado



¿Qué desencadenó ese momento?

Eso nunca lo sabremos.

ADN

La genética y su humor perverso
o la genética y su mala ortografía
hizo que las palabras
denominadas genes
entregaran el mensaje equivocado.

Las reglas inalterables
del código genético y la herencia
se escribieron en un lenguaje
distorsionado y maligno.

Ahora *esa*, a la que no me gusta nombrar
me exige que hable en su idioma,
que abrace como hermanos a sus signos negros.

Quiero decir no
pero es imposible detener con un dedo
la marea revuelta, invertebrada.

Quiero decir no,
pero su fuerza estalla
como un vaso contra el muro.

Quiero decir no,
pero me empuja al otro lado,
y se ríe
perversa

como el pie que se esconde
ligero
después de la zancada.

Ya pasé el límite.
Escamada y en silencio
al amparo de la turbia claridad
vuelvo a la cama.

El día empieza mal
comienza el suplicio de las sombras.

Otra visita al gastroenterólogo

Recostada, sobre el camastro
el médico palpa el cuerpo de la enferma.

La mujer que está ahí
es como la que acaba de salir del consultorio
y como la que salió antes que ella.

En el reino de las enfermas, ¿qué te diferencia?

Abra la boca. Abre la boca
y un delgado hilo de saliva
es un gesto que la regresa a la infancia.

Respire profundo. Respira.

el cuerpo colabora
las piernas se relajan

la pupila se dilata
por el placer
cuando los dedos que ausculta
presionan el vientre.

Él sabe
ella sabe
todos sabemos
que el orden en sus adentros
se alteró desde antes que naciera.

Torcida, truncada

en el vientre de su madre.
Manchada, defectuosa
por algo que se origina en sí misma.

El médico ordena, la paciente acata
tambalea antes de bajar del camastro
el hombre la sostiene. La mano en la cintura
se queda más allá de la prudencia.

En el reino de las enfermas nada te diferencia.



**Avoid Exposure
Laser Radiation Emitted**

vernos por dentro,
volvemos transparentes para nosotros mismos.

Susan Sontag

La enfermera pregunta si estoy embarazada
le digo que no. Mi voz apenas traspasa el silencio
como la ópera que flota en la habitación austera.
Que en mi vientre crezca algo o no
no la conmueve
sus sentimientos son neutros
como el color de su bata.

Me desvisto
como cada vez que vengo a verme
por dentro
transparente para mí misma
y para quienes me observan.

La enfermera me pide que me acueste
que abra las piernas como si aquello fuera un parto. Pero
no hay hijo.
Lo único que hay
es una máquina que se asoma
sobre mí
con curiosidad mecánica.

Neutra, como la pared del cuarto,
lee capa tras capa
el lenguaje de los huesos
la fragilidad de su existencia.

Huesos de luz mortecina.
Fisura que crece en el silencio.
Árbol decapitado.

La enfermera dice que ya puedo vestirme.

La orden viene de un cuerpo opaco
cuyos ojos han perdido el asombro
que produce ver al *otro*
por dentro.

Hay en mi cuerpo una linde que se traza

y una pregunta: ¿a qué línea divisoria cruzaré finalmente?

¿Con qué pasaporte me identificaré?, si voy de un territorio a otro como los que habitan ciudades fronterizas.

La enfermedad reclama para sí

lo que por ley natural le corresponde: todo cuerpo pertenece a la muerte.

La salud pareciera no tener contraargumentos.

El mundo de la enfermedad es el mundo de las probabilidades
¿quién decide quién vive y quién muere?

Hay dos cosas de las que uno no puede regresar siendo el mismo:

la enfermedad y el desierto.

¿Cómo vuelve el cuerpo de una enfermedad sin retorno?

Es simple: no vuelve. Se lo traga una tormenta de arena

espesa y oscura

donde dios no puede alzar su bandera.

Enfermar es ir a *otro* lugar

aquel donde es posible conocerse

aquel donde es posible no reconocerse más.

Todo enfermo es un desplazado.

La enfermedad es una rebelión,

el cuerpo contra el cuerpo.

La enfermedad es la insuficiencia del lenguaje.

Para describir el dolor

¿con qué palabras hablo?

Para toda la vida

En el adverbio de cantidad

toda

en el sustantivo

vida

una longevidad deseada

una finitud que confronta.

Hay frases hechas
que en su forma de ser fijas
olvidan que el orden se subvierte:

el hijo muere antes que la madre
el matrimonio termina
no porque la muerte los separe.

¿Qué cosas están supuestas a durar toda la vida?

Anestesia

Respiro una invisibilidad
partículas como de éter
voy hacia un lugar que no recuerdo.

Cuente

cuento: uno, dos... imágenes como susurros
voces como luces que se apagan.

Lo que pasa a continuación
lo saben ellos
que ahora me ven por dentro
como se observa un pez en la pecera
pero no cualquier pez
sino uno que se hace el muerto.

Noviembre 02, 2016

Día de difuntos. Estuve a punto de ser parte de un altar de muertos.
M y yo fuimos a un café a celebrar el Día de difuntos, lo que me
parece demasiado paradójico, considerando cómo terminó la
noche.

Recuerdo perfectamente que comí: dos tamales (estaban deliciosos) y una horchata, sin adjetivos. Minutos después vino la asfixia, el cuerpo incontrolable, temblando como una epiléptica.

Durante las crisis no pienso en adjetivos. No emito palabras. Emito gestos, sonidos. Vuelvo a lo más básico. Pienso en imágenes. Me veo a mí misma muriéndome asfixiada.

M me ayuda a levantarme, se da cuenta, al tocarme, que estoy demasiado fría. Me ve y encuentro en su mirada el miedo que siente. No entendemos qué es lo pasa. Solo sabemos que es otra crisis (una crisis que explicamos, después del susto, como un miedo irracional a estar lejos de casa, lejos de mi familia).

Dejamos a las personas que están en el patio bebiendo y celebrando y nos metemos al café donde han colocado altares de muertos. El salón está vacío.

Incienso

fotografías de personas muertas

en blanco y negro, a color, muertos

ofrendas comestibles

veladoras

música ancestral mortuoria.

Hallamos una banca, justo frente al mayor de los altares, dedicado a Juan Gabriel, que canta desde el más allá en una pequeña grabadora colocada en el piso. Empiezo a respirar con mayor dificultad. M pide un Uber. Nos vamos a casa.

La cama es mi refugio. M me cubre con todas las sábanas que tengo y yo tiemblo todavía, como si estuviéramos en la peor de las nevadas. Pero estamos en el desierto y desde que estoy aquí no he visto nieve. Y somos estudiantes. Y no podemos pagar un hospital. Y yo otra vez siento que me muero. Y no podemos hacer nada. Solo respirar, exhalar, respirar, exhalar y cubrirse para calentar el cuerpo. Aparten todos los sonidos del mundo. No, del mundo no, de la habitación. Escuchar una pisada es demasiado. ¿Qué seres vienen por mí? ¿Dónde van a llevarme? Aquí no hay nadie más. Somos dos. Pero no estamos juntos.

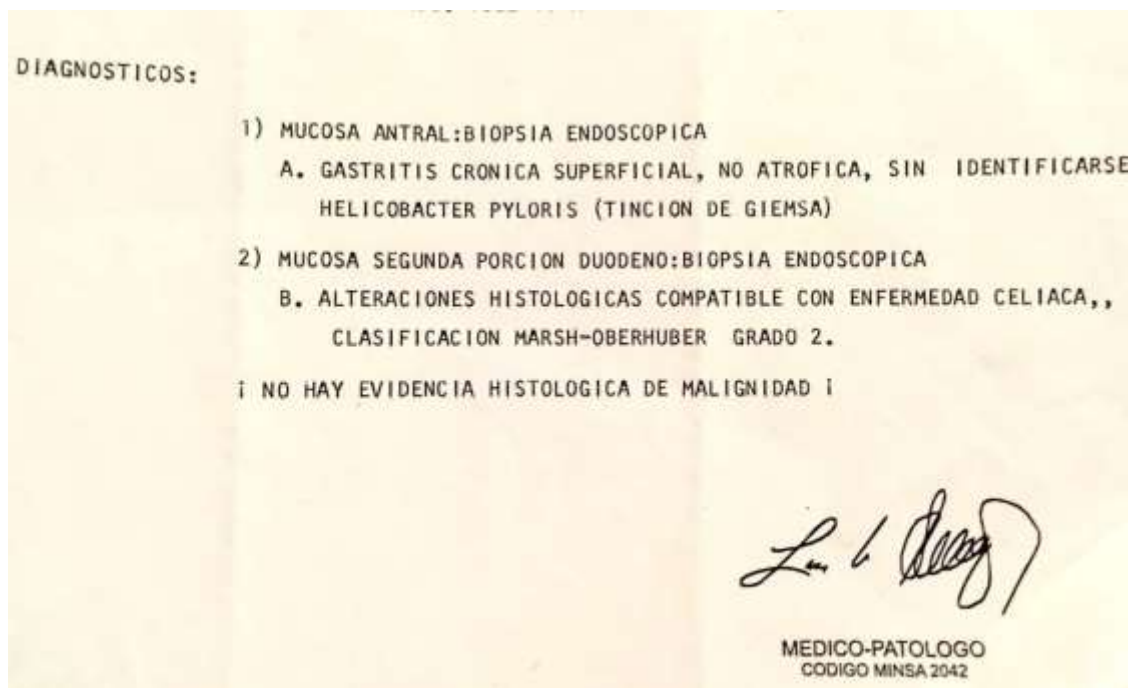
La crisis dura casi una hora. Ya estoy acostumbrada a medir el tiempo. El tiempo no se mide en minutos. Se mide en latidos. He aprendido a observarme el cuerpo, aunque no sé, en esos momentos, a quién le pertenece. He aprendido a leer a M, su cuerpo ante el desconcierto. Él se sienta, ahí, frente a mí, y yo le doy el más horrendo de los espectáculos.

Ahí, yo, con los ojos bien abiertos y la mirada en el techo, como si un ser invisible se posara sobre mi y desde arriba me sacudiera con gran fuerza, mientras me advierte que esta es la última vez que me concede el privilegio del aliento.

Junio 7, 2017

Al fin pude nombrar esto. No era miedo. Descartados los ataques de pánico. Se llama enfermedad celíaca. Su poder se oculta en los alimentos. Compartimos el mismo cuerpo. Nacimos juntas.

Viviremos y moriremos como una sola. Cada vez que me llevo algo a la boca debo revisarlo mil veces. No, mil doscientas veces. Mejor. La próxima comida puede ser la próxima visita al otro lado. Siempre hay que tenerlo presente. El gluten es como dios, está en todas partes.



VITA

Xochilt Sequeira, Managua, Nicaragua, 1982. Licenciada en Derecho por la Universidad Politécnica de Nicaragua. Poeta. Publicó *Quien me espera no existe* (2006) bajo el sello del Centro Nicaragüense de Escritores. Su trabajo ha sido publicado en Centroamérica, México, Chile, Cuba y Estados Unidos. Email: xsequeira@miners.utep.edu