

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



“Otra vez sales de mí, pequeño, mi sufriente”: la recuperación del cuerpo y discurso de la *mater dolorosa* en *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

AUTORA

Gabriela Saito Gutiérrez

ASESORA

Giovanna Rosa Pollarolo Giglio

Setiembre, 2021

Resumen

La presente tesis busca reconocer a *Lo que no tiene nombre* (2013), relato autobiográfico de Piedad Bonnett que narra el suicidio de su hijo menor, como producto estético que trasciende la catarsis doliente. Para ello, argumento que la coincidencia estructural entre la elaboración del duelo materno y el ejercicio literario refuerzan el carácter indivisible de los dos roles del yo narrativo, el de la madre y el de la artista. Esta dualidad se manifiesta mediante el uso de estrategias narrativas que convocan la experiencia íntima del dolor materno: repetición de citas intertextuales y paratextuales, empleo de metáforas y de tópicos recurrentes, y la autorreferencia poética. Así, una lectura detallada desde esta perspectiva me permite sostener que Bonnett emplea el motivo cultural de la *mater dolorosa* como estrategia de autoafirmación en beneficio de dos trabajos, el del duelo y el del lenguaje, ambos dirigidos hacia la reconfiguración de su subjetividad. Considerando, entonces, la propuesta teórica de Julia Kristeva sobre este arquetipo materno, demuestro que Bonnett lo resemantiza al apropiarse artísticamente de su corporalidad y discurso sufrientes. De este modo, concluyo que la *mater dolorosa* representada encuentra en su identidad artística un intento de rondar la “desgarradura” materna, símbolo central de *Lo que no tiene nombre*, sin cicatrizarla. Esta recurrencia se expresa en la repetición de tópicos corporales que aluden al carácter físico del duelo, sobre todo, de su “primer tiempo” (Bauab 2000), y de la experiencia vital. Demuestro, además, que Bonnett establece una “poética de la alteridad”, estructuralmente “política” (Rancière 1996), que se entreteje con la rememoración crítica de dos experiencias del dolor ajeno: el adjudicado a su hijo Daniel, siempre simbolizado como artista, enfermo y suicida, y aquel referido a un dolor social endémico, vinculado con la estigmatización del enfermo mental y del suicidio, y el rechazo del fracaso en una sociedad orientada hacia la autorrealización obligada.

Índice

Resumen.....	2
Introducción.....	4
Capítulo 1: Poética del duelo: la recuperación del cuerpo sufriente de la <i>mater dolorosa</i>.....	13
1.1. Dolor del alma, dolor del cuerpo: el pedido del síntoma como defensa ante la pérdida.....	20
1.2. “La vida es física”: la función de la descorporeización del hijo en la institución de ritos de duelo.....	23
1.3. La metáfora del parto en “Desgarradura”: el recuerdo del vientre vacío como estrategia de subjetivación de la <i>mater dolorosa</i>	36
Capítulo 2: Poética de la alteridad: la construcción del discurso de la <i>mater dolorosa</i>.....	43
2.1 La herencia del sentimiento trágico: <i>Lo que no tiene nombre</i> como “espacio biográfico contemporáneo”.....	55
2.1.1. El vitalismo de la letra bonnettiana y el pesimismo pulsional de Daniel: dos estéticas del sentimiento trágico.....	56
2.1.2. Paratextualidad gráfica e intertextualidad literaria: el “espacio biográfico contemporáneo” de Piedad Bonnett y Daniel Segura.....	67
2.2. El discurso político de la <i>mater dolorosa</i> : el “no lugar” de la enfermedad mental.....	84
2.2.1 “Aquella extraña terapia bicéfala”: la autoridad del saber médico en el reparto de lo sensible.....	88
2.2.2. Entre el silencio y el suicidio: el fracaso del “habitado” en la sociedad del rendimiento.....	95
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	119

Introducción

El hijo de la poeta y narradora colombiana Piedad Bonnett saltó de la azotea de un edificio de cinco pisos ubicado en Nueva York el 14 de mayo del 2011. Daniel Segura Bonnett tenía 28 años y era artista plástico. Diez años antes había sido diagnosticado con esquizofrenia, enfermedad que llevaba auestas como un estigma silencioso, pero incisivo, que finalmente fue revelado por su familia durante su funeral. En palabras de su madre, este develamiento público de la privacidad que su hijo había guardado celosamente correspondió a la primera elección ética que debió afirmar como parte de su propio duelo. Le permitió corroborar que su pérdida, violenta y desoladora, escondía “una fuerza dramática” (2018: 22). Y que esta “fuerza dramática” era, sin duda, un motivo literario. Corroborarlo la invitó a reconocer la firme potencia de su vocación artística en medio de un despiadado dolor, constatación a la que, ciertamente, arribó no sin cuestionamientos autoriales. Es que, como apunta desde una cruda lucidez: “¿Cómo se podía escribir sobre algo tan íntimo, tan doloroso, sin caer en el impudor, la autoconmiseración, [y] el sentimentalismo?” (2018: 22). Ante esta pregunta clave en su proceso de creación narrativa, Bonnett encontró la evidencia de una sola respuesta:

Hay ideas que persiguen al escritor de manera implacable, y esta se apoderó de mí y empezó no solo a acosarme, sino a convertirse en una ilusión: podría escribir algo duro y bello, tal vez capaz de revelarle al lector la dimensión de la tragedia en que la enfermedad convirtió nuestras vidas. Tal vez, también, mi inconsciente me decía que ese era el último recurso para mantener “vivo” a Daniel, vivo más allá de la muerte, si es que esto puede lograrse (2018: 22).

Como se puede inferir, para desandar la experiencia indecible de la enfermedad, así como para comprender y explicar el porqué del suicidio de Daniel, era preciso recurrir a su vocación artística, aquella que persistía instintivamente como primer mecanismo de defensa ante el dolor. Sea a partir de una intuición estética, de un claro discernimiento de su oficio literario, o tal vez por ambos, Bonnett comenzó a aunar duelo y literatura, afecto y palabra, muerte y vida a propósito de una necesidad tanto materna como literaria. Bajo esta impronta,

unas pocas semanas después de la muerte del hijo, durante un viaje familiar a Italia, dio rienda suelta a una avidez investigativa tomando apuntes de diversas obras literarias y psiquiátricas sobre duelo, esquizofrenia y suicidio. Estas lecturas se orientaban no solo al afán de reunir materiales que requería como artista, sino al intento de paliar el dolor y desconcierto de una madre en duelo. Fue así como Bonnett, desde el rigor del saber y del arte, sentó los cimientos de *Lo que no tiene nombre*, narración autobiográfica que, publicada dos años después, transita miedos y pesares, tanto los propios como los del hijo, tras rememorar la experiencia de la enfermedad, de la muerte y del duelo.

Considerando este contexto de creación, el objetivo de esta tesis es indagar en la manera en que *Lo que no tiene nombre* se forja como producto estético que trasciende la catarsis autobiográfica; es decir, cómo la coincidencia entre la elaboración del duelo y la escritura refuerzan el carácter indivisible de los dos roles del yo narrativo: el de la madre y el de la artista. Por lo dicho hasta el momento, estas preguntas de investigación parecerían solo rescatar las circunstancias autobiográficas de la escritora y las contextuales del libro mencionado, así como constatar el proceso de duelo y su culminación gracias a la escritura. Sin embargo, esta interpretación no responde al propósito de esta tesis. Por el contrario, la presente investigación parte del intento de localizar las estrategias narrativas que la escritora colombiana llevó a cabo, desde su experiencia de poeta y de narradora, para demostrar el rol estructurante de la literatura en la conformación de su subjetividad, uno de los principios de su poética que se ratifican en esta narración de duelo. Este objetivo parte de la constatación de que *Lo que no tiene nombre* no solo valida la codependencia de la vocación artística de Bonnett con la aprehensión de su maternidad doliente, sino la función del arte en la manera en que se estructura su pensamiento, afecto y discurso, tal como lo confirma la siguiente reflexión de la escritora:

Uno suele decir que la literatura va por un lado y la vida por otro. Nunca había comprobado de manera tan impresionante cómo 'literatura' y yo somos una sola cosa. Porque lo primero que se me ocurrió fue escribir. A partir de ahí, fueron apareciendo preguntas: qué es un duelo o qué

significa perder a alguien. A ese viaje me había llevado libros en los que esperaba hallar alguna aclaración ante la incertidumbre; y de pronto comprendí la potencia dramática de esta historia que es como una tragedia griega: todos los pasos eran para que todo fuera exitoso y, como en *Edipo rey*, todo lo que iba pasando estaba mal. La decisión de escribir fue tremenda. Fue lo que me permitió sortear el duelo. Todo el tiempo estuve haciendo un movimiento de lo puramente emotivo, que me arrasaba, a un movimiento intelectual (2013: s/p).

Aunque Bonnett ha señalado que *Lo que no tiene nombre* “es el libro más misterioso desde el punto de vista del proceso” (2013: s/p), resulta evidente su inscripción y enmarque en la poética explicitada por ella misma, dos años antes de la muerte de Daniel, en “Apuntes sobre la creación poética” (2009). En este ensayo, la autora afirma que su escritura se sustenta en la plasticidad del lenguaje para sustituir el afecto, en forma poética o narrativa, a partir de lo que ella denomina como “función catártica”. Nombrar la experiencia íntima se relaciona, para Bonnett, con la manera en que la catarsis, especialmente desde el psicoanálisis, pone coto al desborde afectivo a través de ciertos mecanismos de defensa, tales como la sublimación, la transposición o el distanciamiento. Así, concluye: “Ese solo proceso, a mi modo de ver, es ya liberador, en la medida en que una buena parte de la energía creativa se encauza por la vía de lo formal que exige una racionalidad crítica y se aparta de las conmociones que causa acercarse de nuevo a la experiencia” (2009a: 94).

A mi juicio, la racionalidad formal aludida por Bonnett es uno de los motivos centrales por los que *Lo que no tiene nombre* ha de ser considerado como un producto estético, y no meramente como un modelo de “terapia narrativa”. En efecto, en tanto simboliza un proceso de duelo, podría ser leído como un manual de autoayuda; como un texto que, dirigido a quienes atraviesan situaciones de pérdida similares, se atreve a desarrollar un tema aún tabú como el suicidio; o como una narración autobiográfica que, marcada por el sentimentalismo y el dolor, cumple una función terapéutica para su autora.

Sin embargo, la obra de Bonnett alcanza otras dimensiones. La crítica colombiana, si no latinoamericana, ha destacado el carácter literario de *Lo que no tiene nombre*

inscribiéndola en diversas filiaciones discursivas, más que con un ánimo de debate, con la impronta de no dejar en duda que el lenguaje para Bonnett es una herramienta de oficio. Así, ha sido calificada como una “autonarración” (Valencia 2015: 3), “epístola confesional” (Cervera 2014: 71), “tragedia contemporánea novelada” (Bolumburu 2018: 24), “testimonio” (Abad 2013: s/p; González 2017: 50) o “memoria de duelo” (Guerriero 2014: s/p; Díaz 2019: 132).

Es esta última categoría la que, por el momento, enmarca con mayor solidez la propuesta escritural de *Lo que no tiene nombre*, en tanto se defina a la memoria de duelo como “una forma de escritura autobiográfica con la que los autores ponen en orden, por medio de distintos recursos narrativos, la historia de la muerte de un ser amado, y reconstruyen los sentidos sobre el vínculo con él y sobre el desgarramiento que la pérdida produjo en sus vidas” (Díaz 2019: 133). En este sentido, el análisis literario que propongo sobre la obra se pregunta sobre cómo el duelo y la representación literaria confluyen entre sí, sin olvidar la voz autobiográfica desde la que ambos parten, no una conciencia de verdad ni una memoria objetiva, sino, en palabras de Bonnett, “retazos, fulgores, imágenes más o menos desdibujadas, [...] lo único que podía plasmar, mi versión de los hechos” (2018: 23).

Respecto de esta “versión”, si bien lo que la autora llama “pulsión investigativa” en torno a Daniel (2015: 51) toma también en cuenta las perspectivas de aquellos que lo acompañaron en vida, la figura que conduce y sostiene la trama es la de una madre en duelo y, específicamente, la de una *mater dolorosa*. Esta noción ha sido atendida por la académica psicoanalista Julia Kristeva en el ensayo “*Stabat Mater*”, propuesta teórica clave para el desarrollo de mi tesis y que preciso presentar no solo porque la crítica de Bonnett ha relegado el análisis de dicho arquetipo de maternidad, sino también porque, como sostengo en esta tesis, *Lo que no tiene nombre* lo resignifica.

En líneas generales, el mencionado ensayo de Kristeva gira en torno a la interpretación y crítica del motivo cultural de la *mater dolorosa*, significante central del himno *Stabat mater* y

una de las imágenes marianistas más relevantes desarrolladas por el discurso cristiano para la construcción simbólica de la feminidad (1987: 209). Traducido como “estaba en pie la madre”, en elogio a la presencia amorosa, sufriente y sollozante de María ante su hijo en la cruz, el himno es entendido por Kristeva como la más clara expresión de que “el hombre supera lo impensable de la muerte postulando en su lugar el amor materno” (1987: 223). Esta sustitución, para la autora, determina que la *mater dolorosa*, como objeto de glorificación, represente a la madre privada del lenguaje, por su alusión al signo presimbólico del llanto, y autoexiliada de la experiencia de su propio cuerpo sufriente, solo atendido como reflejo del dolor ajeno (1987: 222). Desde esta lógica, el himno en cuestión proyecta a María como un medio para sentir, convocar y replicar el dolor del hijo en la cruz, condición que fortifica la fe del suplicante tras contemplar y sopesar que la urgencia del llanto materno remite simbólicamente a la inefabilidad del dolor de Cristo.

En suma, Kristeva interpreta psicoanalíticamente la lectura cristiana de la *mater dolorosa* y concluye que puede asociarse a una suerte de masoquismo femenino, noción que no abordaré por cuanto excede el enfoque de mi trabajo. Sin embargo, sí he de rescatar la propuesta de reescritura de dicha maternidad con la que finaliza el ensayo. Me refiero al pedido de Kristeva de “darle cuerpo, lenguaje y goce” no solo a la madre, sino también a la mujer a partir de la propia participación femenina en la constitución de lo que la psicoanalista denomina como “herética” (1987: 230), es decir, una ética disociada de la moralidad impuesta por el hombre (1987: 231). De este modo, según Kristeva, se recuperaría la figura de la *mater dolorosa* como significante central que ha de ser reescrito, no negando su carácter sufriente, sino apropiándose como discurso y experiencia corporal.

Ahora bien, como anticipé, esta propuesta de reescritura planteada por Kristeva coincide con la manera en que Bonnett representa su maternidad en duelo. Desde esta constatación, sostengo que *Lo que no tiene nombre* resemantiza el motivo cultural de la *mater dolorosa*, al representar una maternidad que se apropia de su corporalidad y de su discurso sufrientes a fin de lograr la “reconfiguración subjetiva” de su autora. En otras palabras, el

proceso del duelo y el de la escritura, en este caso, autobiográfica, le otorgan a Bonnett la posibilidad de repensar su posición en el mundo al recordar el vínculo materno enfatizando en las nociones de cuerpo y discurso, y en provecho de un cambio en su subjetividad como madre y como artista.

La hipótesis previa parte del supuesto teórico de que la confluencia de estos roles en la voz autobiográfica, como argumenta el filósofo Georges Gusdorf sobre las condiciones de la autobiografía, exige que Bonnett “se sitúe a cierta distancia de sí misma a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (2001: 6). A mi entender, esta premisa implica una coincidencia con lo que la académica psicoanalista Adriana Bauab ha catalogado como la “función subjetivante” del duelo; es decir, con su potencialidad de reorganizar la estructura simbólica de aquel que logra aceptar la pérdida como absoluta e irreversible recordando el vínculo amoroso con el sujeto perdido (2000: 3). En este sentido, tal como anuncié, lo que he denominado como reconfiguración subjetiva en *Lo que no tiene nombre* revela el uso de la figura de la *mater dolorosa*, más que como un motivo circunstancial y de obligado tratamiento en una memoria de duelo, como una decisión autorial que remite a una estrategia de subjetivación autobiográfica. A partir de esta, Bonnett representaría una maternidad que no solo elabora la pérdida del hijo, sino que, al hacerlo, lleva a cabo una vocación artística desde la que orienta su resubjetivación.

Llegado este punto, no está de más aclarar que, aunque parece evidente que un análisis crítico sobre *Lo que no tiene nombre* rescataría de manera ineludible a la noción de *mater dolorosa*, esta solo ha sido considerada de manera tangencial en las propuestas de Bernardita Bolumburu, Asdrúbal Valencia y Victoria Díaz, quienes atienden el motivo del duelo, pero desde la recordación del hijo perdido como principio estructurador. En líneas generales, Bolumburu cataloga a *Lo que no tiene nombre* como una “tragedia contemporánea” al insinuar la semejanza entre la madre en duelo de Bonnett y el arquetipo de la madre trágica, encargada de realizar el rito fúnebre para el recuerdo del hijo perdido (2018: 20). En la misma línea, Valencia argumenta que la reproducción textual de las obras gráficas de Daniel como

paratextos de *Lo que no tiene nombre* responde al propósito autorial de descifrar el estado emocional del hijo enfermo, recordado como artista (2015: 3), mientras que Díaz propone que Bonnett “trabaja con las palabras para convertirlas en la experiencia narrada de su duelo [...] y para reubicar en un plano simbólico el vínculo con su hijo” (2019: 135). En síntesis, las propuestas previas han destacado con lucidez y pertinencia el motivo del duelo, pero no desde su función subjetivante, como planteo en esta tesis, sino subrayando el proceso de rememoración de Daniel.

Rescatar la figura de la *mater dolorosa* resulta, así, oportuno y sugerente, tanto para complementar las lecturas críticas ya presentadas, como para atender la noción general de la maternidad en la narrativa de Bonnett, categoría de análisis solo empleada para el estudio de su obra poética. Bajo esta impronta, las propuestas de Milena Rodríguez y María Romero conforman el total de análisis encontrados. En el primer caso, como parte de una lectura detallada del poemario *Las tretas del débil* (2004), Rodríguez encuentra que la maternidad aludida se fundamenta en un amor tirano, en tanto la voz poética protagonista, la de la hija, buscaría permanentemente romper las ataduras familiares en provecho de su constitución como sujeto autónomo (2009: 41). En la misma línea, Romero analiza el signo del vientre materno en la obra poética bonnettiana, entendiéndolo como el origen de la herencia del sufrimiento de madre a hijo, premisa que ha de solicitar la declaración de un “duelo vital” (2019: 8). En suma, ambas propuestas destacan el rol del dolor en el vínculo materno-filial representado poéticamente por Bonnett, premisa que comparto y extrapolo al análisis de *Lo que no tiene nombre* a lo largo de la presente investigación. Complementar lo planteado por Rodríguez y Romero, además, me permitirá corroborar que, si la noción general de la maternidad ha sido propuesta como tópico central de la poesía bonnettiana, el empleo de la figura de la *mater dolorosa* parece superar una necesidad estructural y situacional de la memoria de duelo; y, por el contrario, confirma la pertenencia de mi objeto de estudio como parte del proyecto artístico de Bonnett. La particularidad de *Lo que no tiene nombre* estribaría, claro está, en que el proceso del duelo y el de la escritura representados posibilitarían tanto

menos la función subjetivante de una voz poética ficcional, como en los casos estudiados por Rodríguez y Romero, sino la resubjetivación de la propia Bonnett como madre y artista, subrayando las nociones de cuerpo y discurso bajo las que se resignificaría a la *mater dolorosa* bonnettiana.

Para corroborar esta hipótesis general, en el primer capítulo de esta tesis, analizo la manera como *Lo que no tiene nombre* enfatiza el carácter físico del dolor materno en la simbolización del duelo bonnettiano. Para ello, emplearé los apuntes teóricos de Adriana Bauab sobre las tres fases o “tiempos” paradigmáticos del duelo: el nombramiento de la pérdida, el trabajo de rememoración simbólica, y la aceptación final y absoluta de la falta como condición subjetivante (2000: 1-3). A partir de este marco teórico clave, sostendré que la secuencia argumental de los capítulos de *Lo que no tiene nombre* transpone y replica las tres fases planteadas por Bauab. Cabe aclarar que esta lectura no se orientará a responder si el proceso de duelo de la autora ha culminado, conclusión parcial e insuficiente para los propósitos de mi investigación. Por el contrario, buscará demostrar cómo la simbolización del duelo bonnettiano, sobre todo del “primer tiempo”, emplea recurrentemente tópicos asociados a la corporalidad materna como estrategias de subjetivación autorial.

En el segundo capítulo, planteo que el discurso que articula *Lo que no tiene nombre* aprovecha el motivo de la *mater dolorosa* para constituirse como “político”. Para ello, me remitiré al concepto de “política” que, en términos del filósofo Jacques Rancière, se entiende como una fuerza de disenso que perturba y desplaza la distribución oficial de modos de ser y hacer considerados como válidos en una sociedad (1996: 45). Esta precisión teórica me servirá para plantear que *Lo que no tiene nombre* da cuenta de una “poética de la alteridad”, estructuralmente política. Bajo este supuesto, argumento que esta poética solicita la participación de un lector activo y cuestionador, así como destaca el deber inherente del artista de encontrar en lo anecdótico o circunstancial un *pathos* compartido, un nexo insoslayable y esencial entre la vivencia íntima, y la ajena o colectiva. Como sostendré, Bonnett buscaría establecer un discurso materno y artístico que se entretujan con la rememoración crítica de

dos experiencias del dolor ajeno: el adjudicado a su hijo Daniel, siempre desde su simbolización como artista, enfermo y suicida, y aquel que refiere a un dolor social endémico, vinculado con la estigmatización del enfermo mental, el tabú del suicidio y el rechazo del fracaso en una sociedad orientada hacia la autorrealización obligada.

Para terminar, si bien mi hipótesis de trabajo se sustenta sobre las ideas centrales de los autores ya aludidos (Julia Kristeva, Adriana Bauab, Jacques Rancière), cada capítulo de esta tesis recurre también a aproximaciones teóricas provenientes de diversas disciplinas académicas. Así, en el primer capítulo, dialogaré con otros autores centrales del psicoanálisis contemporáneo (Jacques Lacan, Jean Allouch), la antropología del cuerpo (Michelle Rosaldo, Thomas Csordas) y la teoría de los afectos (Sara Ahmed). Y, en el segundo, sostendré mi investigación sobre la base de estudios de la narración autobiográfica (Leonor Arfuch), la microsociología (Erving Goffman) y de la filosofía contemporánea (Friedrich Nietzsche, Byung Chul Han), principalmente.

En suma, junto con la revisión de estudios críticos sobre la obra poética y narrativa de Bonnett, y a partir de la recopilación de diversas declaraciones de la autora sobre su proceso de creación, el marco teórico anunciado me servirá para sustentar en la presente tesis que *Lo que no tiene nombre* se estructura en torno al motivo de la *mater dolorosa* como estrategia de autoafirmación, premisa de la cual parte Bonnett en beneficio de dos trabajos, el del duelo y el del lenguaje, ambos dirigidos hacia la reconfiguración de su subjetividad como madre y artista.

Capítulo 1

Poética del duelo: la recuperación del cuerpo sufriente de la *mater dolorosa*

Aunque la maternidad en duelo de Bonnett y su vocación artística son condiciones indivisibles para la creación de *Lo que no tiene nombre*, la escritora no suele referirse a la manera como su rol materno conjuga con su oficio literario. No obstante, cuando excepcionalmente abordó este asunto en una entrevista con Jairo Dueñas, afirmó: “maternidad y literatura, a veces, riñen” (2013: s/p). A pesar de que Bonnett evita ahondar en esta relación conflictiva, ante la pregunta sobre si ser madre implica una pérdida de tiempo para la escritura, prefiere no entenderlo de ese modo, y entre líneas, tal vez como un eufemismo, alude al factor del compromiso como condición compartida entre ambas funciones, cimiento de un arduo trabajo de conciliación:

Ser profesora de tiempo completo en la universidad exige una preparación de clases enorme. Soy y fui muy perfeccionista. Quería ser una profesora excelente. Fuera de eso, escribir era el sueño de toda mi vida y los niños, que fueron llegando, necesitaban mucha dedicación. Traté de hacerlo todo bien, pero puede que no haya salido así. O una cosa o la otra [...] con mi primera hija, fue duro; con mi segunda hija, ya fui encontrando el equilibrio; y con Daniel, que fue el último, supe conciliar las dos cosas (2013: s/p).

En efecto, esta declaración parece implicar cierto reproche o duda sobre su diligencia al intentar conciliar ambos roles, tema que no discutiré en esta tesis porque escapa a los objetivos del análisis literario que planteo. Sin embargo, interesa la conclusión sobre la que reflexiona Bonnett, en tanto se podría conjeturar sobre cómo la experiencia del duelo, claro está, indeseable, pero conscientemente tramitada, podría haber permitido la resolución del conflicto entre arte y maternidad al convocar la escritura de *Lo que no tiene nombre*. Sería la racionalidad formal que caracteriza a la poética de Bonnett, --y que, por ende, organiza el discurso, los símbolos y los afectos consignados por mi objeto de estudio--, uno de los factores clave para concebir a *Lo que no tiene nombre* como símbolo conciliador y de rememoración crítica de una maternidad en duelo, paralelamente contenida y potenciada por el lenguaje

literario. Precisa, así, en su ensayo “Literatura y duelo”:

Yo he repetido que las formas salvan: con su fuerza, que nace de la conciencia, de la racionalidad, de su vocación civilizadora. Durante el proceso de escritura de *Lo que no tiene nombre*, tuve que vivir oscilando entre la pena, que revivía cada vez que la inmersión en mi memoria traía a la mente detalles estremecedores, y la difícil tarea de escoger cada palabra, cada frase, cada recurso literario. Descubrí que esas búsquedas formales ponían mi cerebro a salvo momentáneamente, pero también me permitían el llanto, las caídas en la desolación (2018: 23).

Retratada también como una lucha simbólica, pero, esta vez, entre la inefabilidad del dolor materno y el insondable esfuerzo por transformarlo en literatura, la “vocación civilizadora” a la que refiere Bonnett en la cita previa se expresa, a mi juicio, tanto en el contenido de *Lo que no tiene nombre* como en su estructura. En otras palabras, la coincidencia entre la elaboración del duelo y la escritura que acentúa el carácter indivisible de los dos roles del yo narrativo, el de la madre y el de la artista, puede analizarse desde una lectura detallada de su trama y narración, pero también prestando atención a la secuencia argumental desarrollada a lo largo de sus cuatro capítulos y el epílogo. Como sostengo, esta estructura transpone y replica las tres fases o “tiempos” del duelo que plantea Adriana Bauab en su ensayo “El duelo: entre el dolor y el desafío” (2000); y en especial, al atender al primero de estos “tiempos” en el ámbito del contenido o trama, logra recuperar la corporalidad sufriente de la *mater dolorosa*, tema que analizaré en el presente capítulo.

De acuerdo con Bauab, el término “duelo” refiere a dos nociones clave que se encuentran implícitas en su origen etimológico: la de “dolor” (*dolus*) y la de “desafío” (*duellum*). Aprovechando esta precisión lingüística, la psicoanalista establece una relación análoga entre estas delimitaciones etimológicas, y las aproximaciones canónicas que Freud y Lacan han planteado sobre el duelo (2000: 1). Bauab las resume como sigue con el fin de plantear una tercera definición del duelo a partir de los aportes de sus antecesores.

En primer lugar, y a grandes rasgos, en “Duelo y melancolía” (1917), Freud concibe al duelo como una reacción ante la pérdida de un objeto amado, sea este de condición material o abstracta. Bajo esta definición básica, el ensayo desarrolla la relación entre el objeto amado, la pérdida y la recuperación del doliente, en la medida en que el duelo se presenta como un “trabajo”; es decir, un proceso psíquico que le permitiría al sujeto doliente investir libidinalmente a otro objeto en sustitución del perdido¹. Siendo esta la disposición correcta y usual ante una falta, según Freud, el duelo puede decantarse hacia una disposición enfermiza, conocida como melancolía, en el caso de que no se lograra aceptar la falta como absoluta e indefectible o si, por el contrario, el doliente quedara atado libidinalmente al objeto perdido. En esta instancia, aunque Bauab no establece esta precisión de manera explícita, se puede inferir que la aproximación freudiana se estructura rescatando la raíz del “dolor” en el duelo, según el apunte etimológico planteado, ya que la aceptación de la pérdida como irreversible, así como la disposición melancólica del duelo remiten a un sujeto afectado o vencido por el dolor (*dolus*) (2000: 1).

De otro lado, la propuesta lacaniana reconoce la relevancia de “Duelo y melancolía” al rescatar implícitamente la noción de objeto perdido para plantear la del “objeto *a*” (Cottrino 2011: 375). Aunque Lacan se refirió esporádicamente al duelo en sus seminarios VI y VII, se sirvió del trabajo freudiano para sugerir que la experiencia de la pérdida, y, en particular, de la falta, es constitutiva en la conformación de la subjetividad. De ahí que el denominado “objeto *a*”, pese a sus diversas reformulaciones conceptuales a lo largo de los primeros veinte seminarios, es definido primordialmente como aquel que moviliza el deseo alrededor de una falta constitutiva; aquella que, inaugurada por la castración simbólica, es de imposible

¹ La sustitución del objeto perdido como ideal del duelo para Freud ha sido cuestionada por diversos psicoanalistas contemporáneos, y principalmente por Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de muerte seca* (2011). Según el psicoanalista francés, la premisa de la sustitución es ingenua: imaginar que el objeto amado puede ser reemplazado por otro implica que asumamos su total inexistencia en la realidad, incluso como recuerdo o sueño, condición que, según la experiencia común, no es del todo precisa. Más bien, señala Allouch, el objeto perdido desaparece y reaparece en nuestra imaginación, en tanto el vínculo de amor que lo enlaza al sujeto en duelo pervive (2011: 71). Retomaré al debate entre estas dos propuestas en el segundo apartado del presente capítulo, cuando analice la manera en que Bonnett rememora y reconfigura el vínculo materno-filial a partir de la institución autónoma de ritos de duelo.

suplencia (Evans 2007: 141). Considerando este apunte, si la “castración” puede resumirse como la operación simbólica que radica en la renuncia irreversible del sujeto a posicionarse como el objeto del deseo de la madre (Evans 2007: 53), es también factible entender el proceso previo como una primera experiencia de pérdida y, con ello, de duelo².

Es así como, según Bauab, todo tipo de duelo, en la propuesta de Lacan, “ofrece la ocasión de una recomposición significativa en la estructura [simbólica], y, en consecuencia, de una redistribución de goce” (2000: 3). En otras palabras, el duelo lacaniano cumple una función no solo vinculada a una relación objetal real que se ha perdido y que podría ser reemplazada, como postula Freud, sino que recuerda y actualiza tanto el rol de la falta constitutiva que instaura el deseo como la presencia de un resto no simbolizable, resultado de la castración simbólica. Así, recordando la precisión etimológica que inspira el planteamiento de Bauab, el duelo en la obra de Lacan se vincula implícitamente con la noción de “desafío” (*duellum*) al permitir la recomposición de la estructura simbólica del doliente, perturbada por la pérdida (2000: 4).

Tomando en cuenta este bosquejo teórico, Bauab recoge tanto la propuesta freudiana como la lacaniana para entender al duelo como el dolor psíquico que, ante una pérdida material o abstracta, pone a prueba la estructura simbólica. Esta lectura permite vincular a cualquier tipo de duelo con una función subjetivante, más que con la simple sustitución del objeto perdido, en tanto se convoque el recuerdo activo de la falta constitutiva o, si se quiere, del duelo primigenio que instituye la subjetividad tras la castración simbólica. Solo así sería posible la reorganización de la subjetividad del doliente ya sea de su propia falta constitutiva como de la experiencia de una pérdida dolorosa (2000: 1). Como anuncié en la introducción, es precisamente bajo este concepto de duelo que propongo entender el uso de la figura de la *mater dolorosa* en *Lo que no tiene nombre*; es decir, como una decisión autorial que consigna

² Ahondaré sobre este argumento en el tercer apartado del primer capítulo, cuando establezca la relación estructural y codependiente entre el sujeto materno y el duelo, dos nociones centrales que constituyen la premisa central de uno de los poemas de Bonnett que decide insertar como parte fundamental de *Lo que no tiene nombre*.

una estrategia de subjetivación autobiográfica antes que un motivo circunstancial y de obligado tratamiento en una memoria de duelo.

Ahora bien, para llevar a cabo la resubjetivación aludida, Bauab considera tres fases o “tiempos” lógicos del duelo que, como anticipé y cotejaré a continuación, presentan coincidencias estructurales con la manera en que Bonnett divide los capítulos de *Lo que no tiene nombre* a manera de una “poética de duelo”. Esta comparación me servirá, además, para contextualizar y presentar cuáles son los temas y argumentos centrales de la obra, aquellos que retomaré y analizaré a lo largo de esta tesis con la intención de responder cómo y bajo qué finalidad artística Bonnett ocupa el rol de una *mater dolorosa* resignificada.

Para comenzar, de acuerdo con Bauab, el primero de los tiempos del duelo atañe a la respuesta inicial ante la muerte de un ser amado cuando el doliente debe realizar dos movimientos psíquicos continuos: primero, dejar de lado la inicial renuencia a aceptar la pérdida, también conocida como estado de renegación, y, segundo, orientarse a nombrar, en este caso, la muerte del hijo, como parte de una nueva realidad a partir de diversos recursos simbólicos (2000: 2). En *Lo que no tiene nombre*, esta fase corresponde con lo narrado en su primer capítulo, titulado “Lo irreparable”, cuando la autora ubica al lector en la escena del suicidio de Daniel y, luego, relata sus primeras reacciones ante la falta. De este modo, el capítulo que da inicio a la obra bosqueja los afectos y discursos que empleó Bonnett como recursos simbólicos para elaborar incipientemente la pérdida: por ejemplo, cuando rememora el momento en que autoriza, como madre, qué órganos donar del cuerpo de Daniel, posteriormente cremado, así como las disposiciones familiares para la celebración de diversas ceremonias en recuerdo del hijo.

El segundo tiempo del duelo atiende al “trabajo de simbolización”, es decir, a la rememoración del vínculo que une al doliente con lo que ha perdido. En palabras de Bauab: “[este proceso] implica un alto gasto de energía de investidura y de tiempo. Se ejecuta pieza por pieza y conlleva un displacer doliente” (2000: 2). En el caso de *Lo que no tiene nombre*,

si bien la rememoración del vínculo materno-filial se asocia con el propósito general de la obra, esta se enfatiza particularmente en el segundo capítulo, “Un precario equilibrio”, y en el tercero, “La cuarta pared”, secciones en las que Bonnett describe y reordena la experiencia de la esquizofrenia de su hijo desde el relato de su diagnóstico, las malas decisiones detrás de su tratamiento impreciso y los esfuerzos de Daniel por intentar sobrellevar la enfermedad. Del mismo modo, en estos capítulos, la madre y escritora reconstruye, a partir de conjeturas, los momentos previos al suicidio para intentar entender las razones y afectos que motivaron a su hijo a tomar dicha decisión.

Si se asume como válida la correspondencia entre la segunda fase del duelo según Bauab y los objetivos específicos de los capítulos señalados, es también posible sostener que la forma más narrativa de la segunda y tercera sección de la obra, a diferencia de la prosa fragmentaria que organiza a la primera y segunda, se orienta idealmente al ordenamiento claro y preciso de la múltiple subjetivación simbólica de Daniel como hijo, artista y esquizofrénico, modo en que Bonnett desea rememorarlos literariamente sin dejar de aludir a su propio dolor materno.

Para culminar, es también viable proponer una correspondencia entre el último “tiempo” del duelo y las secciones finales de *Lo que no tiene nombre*. En el tercer tiempo establecido por Bauab, en tanto fase final del duelo, el doliente acepta que la pérdida es absoluta e irreversible; y, desde este reconocimiento, recompone su subjetividad (2000: 3). Esta fase coincide con los temas que organizan el último capítulo de la obra, “El final”, y, sobre todo, con el epílogo titulado “Envío”, elaborado como una carta de despedida. En esta, el receptor explícito es Daniel; y su madre escritora, la emisora. Desde este lugar de la enunciación, Bonnett le otorga a *Lo que no tiene nombre* un final que da cuenta de la representación del vínculo materno-filial como motivo estructurador de la obra, así como de la función constitutiva de la literatura en su proceso de duelo. De allí que concluya: “Yo he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras, porque ellas, que son móviles, no petrifican, no hacen

las veces de tumba. Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme” (2015: 131).

En suma, el oficio literario en *Lo que no tiene nombre*, la búsqueda de la palabra depurada desde el dolor, le permite a Bonnett cribar el desborde afectivo de una maternidad en duelo y reconstituir su subjetividad quebrada tras la impronta de la dolorosa muerte filial.

Lo anteriormente expuesto podría llevarnos a pensar que el proceso de duelo de la autora ha culminado, por cuanto la narración parece coincidir estructuralmente con las características centrales de la tercera fase del proceso señalado por Bauab. Sin embargo, una conclusión como esta desatendería el objetivo de mi investigación; es decir, demostrar que *Lo que no tiene nombre* toma como eje estructural la figura de una *mater dolorosa* resignificada --en la medida en que Bonnett la representa-- no tan solo como un medio para convocar y transmitir simbólicamente el dolor del hijo, sino como un sujeto autónomo que se apropia de su propio dolor tanto corporal como discursivamente.

En tal sentido, a continuación, analizaré la manera como Bonnett destaca el carácter físico del duelo mediante el análisis de tópicos recurrentes que aluden al cuerpo materno afectado por el dolor ante dos pérdidas: la muerte del hijo y aquella que se asocia al vacío físico que el recién nacido deja tras el parto. Para ello, consideraré que la recuperación de la corporalidad materna en *Lo que no tiene nombre*, tema relegado en los estudios críticos de la obra, se enmarca, sobre todo, bajo el primer “tiempo” del duelo establecido por Bauab; es decir, en torno a la necesidad de localizar o nombrar la pérdida del ser amado como una primera respuesta ante su muerte (2000: 2). Este argumento parte de la constatación de que, si bien todo el libro corresponde a una simbolización del proceso de duelo de la escritora, la representación de su corporalidad sufriente como *mater dolorosa* se enfatiza en el primer capítulo, donde Bonnett narra minuciosamente sobre cómo intentó aprehender físicamente el dolor de la pérdida desde los primeros momentos de su duelo.

Para llevar a cabo este análisis, dividiré el presente capítulo en tres secciones. En la primera me referiré al signo del síntoma físico como una primera defensa ante la experiencia

traumática de la pérdida y como una “verdad” que comienza a dar cuenta del carácter corporal o “encarnado” de la subjetividad para Bonnett. En una segunda sección, abordaré la narración de la descorporeización real de Daniel y cómo su conversión en personaje literario representa simbólicamente un cambio en la relación entre madre e hijo, reformulación que faculta la institución de ritos de duelo. Finalmente, en el último apartado, destacaré que nombrar la pérdida del hijo implica la constatación de que su muerte actualiza una herida constitutiva de la maternidad, asociada al vacío físico que el recién nacido deja tras el parto. En este sentido, propongo que la analogía entre estas dos pérdidas, por su carácter corporal, también puede ser leída como una estrategia de subjetivación que reescribe la maternidad dolorosa de Bonnett a fin de nombrar la pérdida del hijo.

1.1. Dolor del alma, dolor del cuerpo: el pedido del síntoma como defensa ante la pérdida

Como mencioné, el reconocimiento del carácter físico del dolor de la *mater dolorosa* que promueve la demarcación de su corporalidad, así como la reescritura de este arquetipo materno, se destaca en el primer capítulo de *Lo que no tiene nombre*, el cual corresponde a la simbolización del “primer tiempo del duelo” (Bauab 2000: 2). Esta primera fase implica que el doliente responda, en un inicio, con una renuencia a aceptar la pérdida a partir de una reclusión en sí mismo, de una “posición privada”, que debería, ya en este primer tiempo, permitirle al doliente dar los primeros pasos que le validen nombrar la falta del ser amado en lo cotidiano; es decir, a localizar el vacío que el difunto ha fundado tras su muerte (Bauab citada en Elmiger 2016: 51). En *Lo que no tiene no tiene nombre*, como analizaré en este apartado, esta caracterización del “primer tiempo” se simboliza a través de la narración de las primeras respuestas de Bonnett ante la noticia del suicidio de Daniel, cuando se legitima al síntoma físico, primero, como una defensa inicial ante la pérdida; y, luego, como un “saber corporal” para la autora.

En primer lugar, la alusión del síntoma se presenta como una demanda de dolor físico

concebido no como una amenaza, sino como una necesidad imperiosa que intenta enfrentar aquella reclusión del doliente en sí mismo, ese “shock” o parálisis inicial que instituye la muerte del hijo amado. Escribe Bonnett:

Estás, como dicen los manuales sobre el duelo, en estado de shock o embotamiento. Tu dolor, el de los primeros minutos después de la noticia, se ha trocado en fría estupefacción, en pasmo [...] Tú tratas de pensar en medias, en pijamas, en medicinas y repites en tu cabeza, hacia adentro, las palabras que acabas de oír, deseando que algo físico te saque del estupor, un ataque de llanto, un repentino acceso de fiebre, una convulsión, algo que venga a destruir esa serenidad que se parece tanto a la mentira, a la muerte misma. *Te he empacado una bufanda*, dice la voz. Perfecto, gracias (2015: 19).

En un inicio, llama la atención cómo el deseo del síntoma implica la superación de un desdoblamiento en la subjetividad de Bonnett, que se refiere a sí misma desde un “tú”; es decir, la manera como el “yo” narrativo y en duelo se habla a sí mismo como si se tratara de un “otro”. De acuerdo con la cita anterior, la muerte del hijo, experiencia traumática, interrumpe el sentido vital de la narradora y desdibuja las fronteras de su singularidad; en consecuencia, la ata a la tipificación clínica e impersonal de “doliente en estado de shock”, rol que Bonnett asocia a la falsa serenidad de un muerto, a su incapacidad absoluta de conmovearse. El pedido urgente de una reacción corporal, involuntaria y agresiva en su aparición, expone una voluntad de resistencia que parte de la apropiación física del dolor originado por el suicidio de Daniel. A su vez, obedece al reconocimiento de que el síntoma toma la definición de una “verdad” corporal al ser presentado como antítesis de aquello “que se parece tanto a la mentira” (2015: 19), así como por su carácter inconsciente. De ahí que Bonnett establezca una diferencia radical entre el deseo de un “ataque de llanto, un repentino acceso de fiebre, una convulsión” (2015: 19), reacciones corporales descritas como involuntarias e, incluso, como excesos somatizados, y el discurso consciente, representado como “la voz” (2015: 19), unidad que, aunque de carácter corporal, se presenta tan solo como vía de una palabra vacía, tan distante y ajena como el “tú” desdoblado con el que inicia el fragmento analizado.

Esta aproximación sugiere que, para Bonnett, el dolor que causa la muerte del hijo es un “saber” que pasa por el cuerpo y que, como se dijo, posibilita la recomposición subjetiva de la *mater dolorosa*. En este sentido, la función del síntoma se acerca a la lectura inicial de Freud sobre la misma noción, aunque con una estructura, en parte, inversa. Mientras que, para el psicoanalista, los síntomas típicos deben ser interpretados a partir de las vivencias del que lo padece a fin de articularles una significación (1993a: 249, tomo XIV), para Bonnett, la experiencia de la muerte de su hijo ha anulado su capacidad de sentir y significarse como unidad subjetiva, razón por la cual solicita la aparición del síntoma como “saber” en sí mismo y para procurar que el duelo se afirme en el cuerpo. De este modo, en el capítulo final de la obra y a manera de reflexión sobre el duelo, Bonnett concluye:

Ahora sé que el dolor del alma se siente primero en el cuerpo. Que puede nacer de improvviso, en forma de un repentino desaliento, de un aleteo en el estómago, de náusea, de temblor en las rodillas, de una sensación de ahogo en la garganta. O simplemente de lágrimas calientes que acuden sin llamarlas. (Es sentimiento puro albergado en la amígdala— me dice mi terapeuta— que surge sin necesidad de pensamiento asociado) (2015: 123).

Si se atiende al final de esta cita, es posible señalar que la muerte del hijo se aprehende corporalmente, en la medida en que el afecto se ratifica como un conjunto de síntomas que articulan al “sentimiento puro” como otra forma de racionalidad, lo que, en términos de Michelle Rosaldo, conformaría un “pensamiento incorporizado”. Esta noción le permite a la antropóloga unificar las definiciones tradicionales del afecto y del pensamiento, comúnmente presentadas como contrarios, con el fin de cuestionar la validez de la división entre lo afectivo y lo racional, lo orgánico y lo cultural, entre otros binomios que, finalmente, se experimentan unificados en el cuerpo. Así, Rosaldo sostiene: “Las emociones son pensamientos que, de alguna manera, se ‘sienten’ en sofocos, pulsos, ‘movimientos’ de nuestros hígados, mentes, corazones, estómagos, piel. Son pensamientos encarnados, pensamientos filtrados con aprensión de que ‘estoy involucrado’” (1984: 143).

A mi juicio, esta última precisión de Rosaldo sobre el “estar involucrado” corresponde

al deseo implícito de recomposición subjetiva que Bonnett intenta lograr mediante el pedido del síntoma. Bajo la experiencia del duelo materno, ese “estar involucrado” remitiría, así, a la urgencia de esa “náusea” o ese “temblor en las rodillas” aludidos previamente (2015: 123), “pensamientos incorporizados” cuyo carácter súbito y físico remarca la certeza de la participación activa, aunque inconsciente del “yo” desde el “primer tiempo” del duelo. De ahí que, en tanto se sitúe a la imperiosa necesidad del síntoma físico en *Lo que no tiene nombre* como premisa clave de dicho “tiempo”, es posible concluir que Bonnett se apropia y significa afirmativamente al dolor como primera estrategia de resubjetivación autobiográfica.

En síntesis, los inicios del duelo en *Lo que no tiene nombre* muestran la utilidad del síntoma no tanto como una llamada de atención hacia lo que debe ser “curado”, sino como huella de que “el dolor del alma” (2015: 123), aprehendido en el cuerpo, va demarcando fronteras de aquella subjetividad que se ha desdoblado por la muerte del hijo. La experiencia del cuerpo afectado por el duelo articula, así, el recuerdo psíquico e indefectible de la unidad singular que antes conformaba y que se ha de lograr reconstruir solo tras la afirmación del síntoma físico como saber inherente al dolor.

1.2. “La vida es física”: la función de la descorporeización del hijo en la institución de ritos de duelo

Ahora bien, el desdoblamiento de la subjetividad materna ya aludido no debe confundirse con lo que Freud ha denominado como la “desinvertidura” de la libido que caracteriza todo proceso de duelo, es decir, la manera en la que el doliente, tras un “examen de la realidad”, corrobora que el difunto ya no existe y se exhorta a sí mismo a desprenderse de todo componente amoroso que lo vinculaba con el difunto (1993b: 242, tomo XIV). En relación con el “primer tiempo” de duelo señalado por Bauab, esta desinvertidura libidinal causaría la renegación del doliente a nombrar inicialmente la pérdida, si se atiende nuevamente a Freud cuando afirma: “el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, *ni aun cuando su sustituto ya asoma*. [...] Lo normal es que prevalezca el acatamiento

a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida” [cursivas mías] (1993b: 243, tomo XIV).

Considerando este bosquejo teórico, mientras que el desdoblamiento del “yo narrativo” en *Lo que no tiene nombre* podría simbolizar la renuencia a la que tanto Freud como Bauab aluden, sostengo que la desinvertidura libidinal, aún como parte del “primer tiempo” de duelo de Bonnett, encontraría un correlato narrativo en la representación de la falta física de Daniel en la experiencia cotidiana a partir de un movimiento de sustitución, tal como se resalta en la cita previa. Sin embargo, tal movimiento no implica el reemplazo del hijo amado por otro objeto que acoja simbólicamente la libido liberada, sino, más bien, la reformulación del vínculo amoroso que los une y que esta memoria de duelo actualiza.

Para desarrollar este argumento, he de precisar que la posibilidad de realizar un cambio en el vínculo amoroso que une al doliente con el difunto, y no una sustitución del sujeto amado, ha sido planteada por Jean Allouch desde el marco del psicoanálisis contemporáneo. A diferencia de la propuesta freudiana, Allouch anota que el duelo atiende a la manera en la que el doliente “sacrifica” un “trozo de sí”, que ha de superarse tras un cambio de relación con aquel que ha muerto (2011: 23). Desde esta propuesta, el principio freudiano de la sustitución objetal en el duelo se juzga ingenuo e, incluso, incongruente con la experiencia cotidiana. Para Allouch, asumir el reemplazo efectivo del ser amado involucra aceptar que dicho sujeto ha sido anulado absolutamente de la realidad, incluso como pensamiento. Esta premisa dista de la realidad del doliente, quien, sobre todo al inicio del duelo, concibe al difunto más como un “desaparecido”, una presencia que, en el recuerdo, puede reaparecer y cuyo vínculo de amor pervive en el espacio y tiempo que habita el doliente (2011: 71). Lograr el duelo, para Allouch, refiere al reconocimiento, en este caso, por parte de la madre, de que su hijo fue, es y seguirá siendo amado, pese a su ausencia, mediante la práctica de ciertos “ritos” autónomos de duelo, también aludidos por Bauab. Desde la propuesta de ambos autores, estos recursos simbólicos durante el “primer tiempo” del duelo sostendrían no solo la necesidad de reelaborar tal amor, sino también la reconfiguración subjetiva del doliente, solo así orientado a nombrar,

en este caso, la muerte de Daniel, como parte de una nueva e ineludible realidad (Allouch 2011: 99; Bauab 2000: 2).

Esta aproximación al duelo es pertinente para mi análisis, dado que, si bien el pedido del síntoma condiciona la demarcación corporal de Bonnett como *mater dolorosa*, la narración de la descorporeización real de Daniel y su conversión en personaje literario representa simbólicamente un cambio de los términos en los que, hasta entonces, se había planteado la relación madre-hijo. Esta reformulación del vínculo entre Bonnett y Daniel, como se verá en adelante, faculta la institución autónoma de ritos de duelo, los cuales también remiten al carácter físico, más que del dolor, de la experiencia vital.

Por ello, el presente apartado se divide en dos subsecciones: en la primera de ellas, a partir de un análisis intertextual, detallaré la manera en que Bonnett, citando un verso de José Watanabe y otro de Blanca Varela, debe postular la afirmación de que “la vida es física” (2015: 23) a fin de validar la descorporeización real de Daniel como requisito primordial para nombrar efectiva y tempranamente su pérdida. Solo tras este deslinde inicial, en un segundo momento, podré subrayar qué ritos de duelo se articulan en *Lo que no tiene nombre* bajo la condición de que la pérdida corporal del hijo ya haya sido nombrada, requisito central del “primer tiempo” del duelo simbolizado.

Para empezar, el proceso de descorporeización de Daniel va organizándose a la par del pedido del síntoma, cuando la memoria materna intenta aferrarse al vínculo amoroso que, precisamente, se sostenía en un cuidado físico. Así, tras solo algunas horas después de haber recibido la noticia de la muerte de su hijo, relata la autora:

A pocas horas de su muerte, lo que empieza a hacer falta hasta la desesperación son las manos de Daniel, las mejillas por las que pasaba el dorso de mi mano cuando lo veía triste, la frente que besé tantas veces cuando era niño, la espalda morena de tanto sol. Su singularidad. Su modo de reír, de caminar, de vestirse. Su olor. Una idea absurda me persigue: jamás el universo producirá otro Daniel. [...] Pero la verdadera vida es física, y lo que la muerte se lleva es un

cuerpo y un rostro irrepetibles: el alma que es el cuerpo (2015: 23).

Así, se evoca un recuerdo táctil de la relación materna signada por lo sensorial, pero también por la percepción y experiencia compartidas de lo cotidiano, donde madre e hijo revelaban, con sus sentidos y conductas, sus propias singularidades subjetivas. De ahí que, además de contraponerse al concepto ontológico del alma, entidad más que espiritual, incorpórea e imperceptible, la memoria de la cotidianeidad corrobora que la subjetividad no trasciende hacia un “más allá” luego de la muerte, aquella que Bonnett juzga “no como la culminación y un tránsito hacia otro lugar, sino esa forma tan descarnada y sin consuelo a la que la ha reducido la historia moderna: un hecho simple, natural, tan aleatorio como la vida misma” (2015: 26). En otras palabras, la experiencia vital no sobrevive al cuerpo o, mejor dicho, pervive solo en los archivos materiales de la memoria, porque su esencia depende de un correlato físico, de una “subjetividad encarnada” que, en términos de Thomas Csordas, demuestra que la manera en la que habitamos el mundo, se estructura bajo la confluencia de la materia física del cuerpo y la especificidad situacional desde la que no cesa de producirse (1994: 5). Bonnett denomina “singularidad” a esta confluencia que, en el caso del recuerdo del hijo perdido, concierne a aquellos signos y actos físicos en los que Daniel y, por ende, todos los afectos que lo enlazan a su madre han quedado “encarnados” en la cotidianidad que aún se habita. En este sentido, no sorprende que, en el momento en que Bonnett debe decidir qué pertenencias de su hijo conservará, no solo elige aquellas que aún registran la huella de su cuerpo, “las que huelan a él”, sino también “las más conocidas, las más viejas, las más usadas” (2015: 32), aquellas que recuerdan su presencia cotidiana y que ahora reciben una carga afectiva distinta a la original tras convertirse en objetos de la memoria materna.

Del mismo modo, el fragmento analizado anteriormente se estructura a partir de una relación intertextual con los versos “la vida es física”, de José Watanabe, y “[...] es la gana del alma / que es el cuerpo”, de Blanca Varela (2015: 23). Mientras que el primero cumple una función anafórica y se reitera tres veces a lo largo del primer capítulo del libro, el segundo es renombrado a partir de una paráfrasis. Desde sus propios hipotextos, ambos versos ratifican

el carácter corporal de la “singularidad” bonnettiana, en tanto los tres poetas comparten una premisa poética, si se quiere, fenomenológica, donde lo trascendente puede existir solo en cuanto sea corporizado. Dicho de otro modo, como analizaré enseguida, la noción de cuerpo tanto en la poesía de Watanabe como en la de Varela, --en coincidencia con la propuesta bonnettiana descrita, aunque en distintos grados--, elude la separación cartesiana entre alma y cuerpo, de lo físico y lo metafísico; y, por el contrario, incide en la posibilidad de entender lo carnal o material como vía clave y exclusiva hacia la trascendencia. A continuación, ahondaré, sobre todo, en el análisis del primer verso señalado, debido a la relevancia que implica su función anafórica en la demarcación del carácter encarnado de la experiencia vital, asunto central de este segundo apartado.

Como se señaló, “la vida es física” es un verso acuñado por el poeta peruano José Watanabe, que corresponde a “La cura”, poema publicado en *Historia natural* (1994). En este texto, a partir del recuento de una memoria infantil, el sujeto lírico describe el ritual doméstico-popular conocido como “limpia con huevo” a una receptora interna aparentemente ajena al contexto sociocultural del emisor-testigo. Cito en extenso el poema:

El cascarón liso del huevo 1
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada por el cuerpo del hijo, allá en el norte.

Eso vi:

una mujer más elemental que tú 5
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando
con un huevo en la mano, sacerdotisa
más modesta no he visto.

Yo la miraba desgranar sobre su regazo
los maíces de la comida 10
mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol
lamiendo
el dolor arrojado a la tierra

junto con el huevo del milagro.

Así era. La vida pasaba sin aspavientos 15

entre gente parca, padre y madre

que me preguntaban por mi alivio. El único valor

era vivir.

Las nubes pasaban por la claraboya

y las gallinas alineaban en su vientre sus santas ovas 20

y mi madre esperaba nuevamente el más fresco huevo

con un convencimiento:

la vida es física.

Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo

y así podía vencer. 25

En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre.

En mí se harán todos los milagros. Eso vi,

qué no habré visto (1994: 30-40).

Desde una lectura general, el poema retrata tanto un vínculo materno-filial como una relación heterodoxa, en tanto sacralizada, de un acto constitutivamente “médico” entre la madre “curandera” y el hijo que recibe la limpia. Bajo un escenario de rememoración, Watanabe articula a la madre como símbolo mítico, como una “sacerdotisa” que “espanta” a la muerte no solo gracias al carácter sagrado de su cuidado, sino también del medio que convoca una protección perpetua, más que una cura perecedera y accesoria. Esta premisa aborda, además, un sincretismo cultural entre una cosmología andina, donde la dualidad de la vida y la muerte coexisten cíclicamente como unidad complementaria, y la tradición cristiana, si se atiende a los adjetivos empleados para calificar o referir al medio de curación (“santas ovas”/“huevo del milagro”). Sea cual fuera la tradición detrás del rito, es el acto friccional que lo sostiene el que logra exponer la relevancia de la materia física como vía para la trascendencia de la curación rememorada. En otras palabras, si bien Watanabe adjudica una sacralidad insustancial tanto al agente como al medio de curación, son actos enteramente corporales los que efectivizan dicha potencia, en tanto se establezca la siguiente unidad y

secuencia de retorno entre naturaleza y hombre: empollamiento y puesta del huevo, selección del mismo por la mano materna, consumación friccional del rito, eliminación del huevo “cargado” con los dolores extraídos del “paciente”, ingesta del residuo por parte del perro callejero y futuro retorno a la tierra. De ahí que los versos intermedios y concluyentes del poema reiteren que la potencia “milagrosa” de la naturaleza solo transita a través de las corporalidades vivas que testifican dicho discurso mítico, como sigue: “Así era/ *La vida pasaba sin aspavientos/ entre gente parca, padre y madre/* que me preguntaban por mi alivio. *El único valor/ era vivir [...]* En ese mundo quieto y seguro *fui curado para siempre/ En mí se harán todos los milagros. Eso vi/ qué no habré visto*” [cursivas mías] (1994: vv. 15-18, 26-28).

Al igual que en *Lo que no tiene nombre*, la existencia únicamente gana sentido y trascendencia en “La cura” tras aceptar a la materialidad de lo cotidiano y la fisicalidad de la vida como principios de una ontología fenomenológica. Sin embargo, la diferencia entre ambas aproximaciones literarias al mismo principio estriba en los contextos socioculturales a los que refiere la materialidad de la memoria para Bonnett y para Watanabe. Mientras que, en el primer caso, se alude a un habitar doméstico y urbano, vinculado a las huellas objetales o corporales de la singularidad del hijo perdido, Watanabe convoca recuerdos de su infancia asociados a la cosmovisión andina heredada de su tierra natal a partir de “una especie de materialismo instintivo y básico [...] profundamente enraizado en la experiencia física con el mundo natural” (Vich 2010: 127).

Del mismo modo, si bien ambos autores constatan la premisa de que “la vida es física”, logran tal aseveración tras dos experiencias directamente ligadas a la de muerte, pero desde enfoques disímiles. En el caso de Watanabe, “La cura” articula una ferviente creencia en la recuperación del cuerpo enfermo por incidencia de una madre y rito sacralizados, cuyo recuerdo detalla, encarna y actualiza la potencia curativa en la voz poética que lo testifica. El ánimo afirmativo que sustenta al poema parece ligarse a las condiciones autobiográficas alrededor de su creación. Según el investigador José Luis Li Ning, las referencias al cuerpo y a la enfermedad, entre otros temas ligados a la muerte y el duelo, se intensifican desde el

segundo poemario de Watanabe en adelante, debido a la propia y doble experiencia del cáncer por parte del poeta. Entre estas obras, *Historia natural* (1994), que incluye a “La cura”, fue concebida después de la primera superación del cáncer, bajo una impronta, si se quiere, esperanzadora: “sus versos transmiten la tranquilidad confiada del sobreviviente, no la tensión de quien espera ser tratado o el resultado final de esa intervención médica [como sucede en *El huso de la palabra*]” (Li Ning 2016: 201). En ese sentido, es la batalla ganada contra la muerte el acontecimiento que promueve no solo la rememoración y actualización del rito curativo en Watanabe, sino también la afirmación de la singularidad “curada” de la voz poética.

En el caso de *Lo que no tiene nombre*, por el contrario, la noción encarnada de “singularidad” implica nombrar la pérdida del hijo y, por ende, su descorporeización como parte inicial del duelo materno. Es esta la condición que, paradójicamente, refuerza la demarcación corporal de la escritora y, con ello, su resubjetivación. En otras palabras, pareciera que la “singularidad” que se pretende recuperar exclusivamente a través del uso anafórico del verso de Watanabe es la que corresponde a la voz autobiográfica de *Lo que no tiene nombre*, no la adjudicada a Daniel. Por esta razón, Bonnett comprende a la noción de recuerdo, incluso siendo asociado a una huella corporal, como expresión limitada de la singularidad humana. Afirma así: “Siempre vendrá quien me diga que nos queda la memoria, que nuestro hijo vive de una manera distinta dentro de nosotros, que nos consolamos con los recuerdos felices, que dejó una obra... Pero la verdadera vida es física, y lo que la muerte se lleva es un cuerpo y un rostro irrepetibles: el alma que es el cuerpo” (2015: 23).

Por su parte, el final de esta cita parafrasea uno de los versos de Blanca Varela con los que Bonnet asume una relación intertextual en *Lo que no tiene nombre*: “es la gana del alma/que es el cuerpo”³. Correspondiente a *Canto villano* (1986), libro donde Varela recopiló

³ La otra cita a Varela toma el rol de tercer epígrafe de la memoria de duelo: “[...] hurgo mis sentimientos/ estoy viva”. Leído como parte del poema intitulado “Incorpóreo paseo del sol a lo umbrío...”, de *Concierto animal* (1999), este verso también acoge una noción de lo carnal como vía hacia una posible trascendencia; sin embargo, lo analizaré en adelante, dado que guarda una mayor coincidencia temática con uno de los poemas autobiográficos que Bonnett incluye en *Lo que no tiene nombre*, “Desgarradura”.

su obra poética desde 1949 a 1983, el poema homónimo que atiende a este verso refiere a la misma revelación fenomenológica de Watanabe, con la salvedad de que la noción de lo sagrado, aún patente en “La cura”, se asocia, más bien, a la degradación del cuerpo, materia que, solo vaciada de sentido y fatigada por el tiempo, paradójicamente podría remitirse a cierta trascendencia. Cito algunos extractos del poema:

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo celeste cerdo
aquí en mi plato

[...]

tantas historias
negros indigeribles milagros
y la estrella de oriente
emparedada
y el hueso del amor
tan roído y tan duro
brillando en otro plato

[...]

este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo
es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

[...]

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo

devorando mis ojos y los tuyos (1996: 154-55).

En sintonía con la lectura planteada, Jean Franco señala: “[en “Canto villano”], la trascendencia es involucrada en lo carnal, lo sagrado en lo perecedero. La ‘rosa’, símbolo mariano, es de ‘grasa’ e indefectiblemente carnal, algo que no resiste al tiempo. El cielo del poema también es de ‘carne’ y, por lo tanto, efímero y no eterno” (2007: 238-239). A diferencia de “La cura”, donde el acto de comer promueve el devenir cíclico del milagro de la curación, potencia que aseguraría el estado inquebrantable del cuerpo “limpiado” y simbólicamente “inmortal”, en el poema de Varela, la materia carnal es recinto de un vacío que, aunque con hambre de eternidad, de ser uno con ese “magro trozo celeste”, encuentra el límite de su degradación en el mismo proceso de búsqueda. La “gana del alma”, entonces, nace y muere en un cuerpo desengañado y en perenne ruina, que, aunque con hambre de trascendencia, no logra saciarla. Subraya, así, Gonzalo Portocarrero:

[en “Canto villano”] los milagros son “negros e indigeribles”. Y la estrella de oriente, la que anuncia a los reyes magos el nacimiento de Jesús, está “emparedada”, oculta, castigada. Finalmente, el hueso del amor “tan roído y tan duro” está brillando en otro plato. Pero, tanto los milagros como la estrella de oriente y el hueso del amor, existen. Lo que sucede es que no son accesibles. De pronto, la voz poética constata que todo aquello que permitiría hacer la luz está allí, pero fuera de su alcance (2007: 310-311).

Precisamente, aunque Bonnett cita a Varela a fin de complementar y ratificar el discurso detrás del verso de Watanabe, una coincidencia temática adicional entre “Canto villano” y *Lo que no tiene nombre* implica la constatación sobre la impotencia de la carne por su carácter corruptible, finalmente mortal. Si la trascendencia puede concebirse solo en tanto sea encarnada, el cuerpo como materia en descomposición se revela como cascarón descartable de la singularidad, incluso si aquello a resguardar concuerda con un vacío, como sucede en Varela.

Esta premisa no solo extrema aquella sobre la fisicalidad de la vida, sino ocupa un rol

sumamente importante en la memoria de duelo para entender cómo la rememoración de la descorporeización real de Daniel permite un reconocimiento temprano de la pérdida. Este acontecimiento clave en el “primer tiempo” de duelo simbolizado se presenta cuando Bonnett enumera los órganos de su hijo que, como madre, autoriza a donar. Solo habiendo afirmado la premisa de que “la vida es física” y, por tanto, precedera como recinto de la singularidad, la decisión detrás de la donación de los órganos de Daniel y su rememoración narrativa dan luces sobre la indefectible corroboración de que la pérdida es definitiva y que, por tanto, el cuerpo puede ser aniquilado. Así, se lee: “La piel de la espalda. Sí. Los huesos de las piernas. Sí. Y Daniel, mi hijo entrañable, el muchacho de labios carnosos y piel bronceada, se fue deshaciendo con cada palabra mía” (2015: 24). Sea atendida como el testimonio de la donación real o como la fragmentación simbólica del hijo, la decisión de Bonnett puede ser leída como una paradoja: afirma cómo “deshace con sus palabras” la corporalidad real de Daniel desde su rol de madre doliente; y, a su vez, como escritora, valida tal condición que le permite dar sentido a la vida y muerte de su hijo para convertirlo en personaje de su memoria de duelo gracias a la palabra. En suma, Bonnett requiere representar, desde el primer capítulo, la aludida descorporeización para permitirse responder, en los siguientes apartados, “¿quién era Daniel?” (2015: 51) y, así, configurar su versión de la historia como ejercicio literario. Por ello, cuando comenta sobre la decisión de escribir *Lo que no tiene nombre*, precisa una secuencia semejante:

Escribir sobre la pérdida de un ser querido obliga a plantearse, también, una serie de problemas éticos. En mi caso, yo estaba develando el secreto que mi hijo había guardado celosamente durante años para no exponerse al estigma. Me pregunté, con dolor, si eso no era un irrespeto a su memoria. Y debí contestarme, duramente, que ya nada puede afectar a aquel que ha muerto. [...] Y entonces, ya resuelta a plasmar lo único que podía plasmar, mi versión de los hechos, puse manos a la obra (2018: 23).

Por todo lo dicho, en la medida en que el vínculo amoroso entre Bonnett y su hijo en vida obedece a un anclaje en la materialidad del cuerpo y de la experiencia cotidiana, es

posible pensar la escritura de *Lo que no tiene nombre* como un intento por mantener la singularidad de dicho amor, pero apostando por la materialidad de la letra, de las palabras “que son móviles, hablan siempre de manera distinta, no petrifican, ni hacen las veces de tumba” (Bonnett 2015: 131). En este sentido, de acuerdo con los planteamientos de Allouch señalados al principio de este apartado, más que una sustitución de Daniel como objeto perdido, el acto de escribir tomaría el rol de rito autónomo de duelo que aprovecha, reformula y actualiza el amor entre madre e hijo fundado desde la gestación. De ahí que, cinco años después de la publicación de *Lo que no tiene nombre*, Bonnett declare sobre los límites y facultades de la escritura de duelo:

Quando escribo sobre mi hijo, que es ya muy poco, y cuando escribí *Lo que no tiene nombre*, la sensación atroz ha sido siempre la de que las palabras realmente no pueden rescatarlo de la muerte. La “recuperación” es afectiva, pero también ficticia. Pero la escritura me permite volver a vivir el dolor: no solo el mío, sino el de él, pues logro encarnar en su pena y en su impotencia. Me permite, pues, una breve consustanciación, similar a la que alguna vez tuvimos cuando estuvo dentro de mí (2016: s/p).

Si bien la noción de consustanciación radica en un origen cristiano, discurso religioso que, como se verá en adelante, critica parcialmente Bonnett, su elección como par análogo de la gestación subraya el carácter ritual y corporal que ambas nociones comparten, y que, en cierto modo, ostenta la escritura del duelo. Es decir, del mismo modo como el “cuerpo” de Cristo coexiste con las sustancias del pan y del vino durante la consustanciación eucarística, y como el cuerpo gestante acoge sin perder su singularidad la presencia de un nuevo ser, *Lo que no tiene nombre* lograría, entonces, “encarnar” dos subjetividades a partir de la materialidad de las palabras: aquella de Daniel, que se ha perdido indefectiblemente, y la de Bonnett, desarticulada por la muerte del hijo, pero orientada hacia su resubjetivación por medio del lenguaje⁴.

⁴ Cabe subrayar que aquí la confianza en el lenguaje únicamente se piensa en tanto discurso literario, no en correspondencia a las frases hechas de consuelo, “petrificadas, [e] inertes” (Bonnett 2015: 40),

Por lo dicho, aunque la elaboración de la pérdida en *Lo que no tiene nombre* destaca la función estructural del dolor que pasa por el cuerpo, este puede movilizarse a través de otros vínculos afectivos, los cuales respetan la misma premisa sobre la condición física del existir y activan otro rito de duelo aparte de la escritura. Este se expresa en la afirmación del placer que envuelve la ritualidad doméstica y familiar, ejemplificada en el acto de comer como parte de las ceremonias posteriores a la cremación del cuerpo del hijo. Precisa la autora:

Siguiendo una vieja costumbre norteamericana, los amigos de Renata han traído comida hecha por ellos en sus casas [...] Velan con esta ofrenda por nuestra supervivencia, para que las tareas domésticas no agobien más nuestros cuerpos, apaleados ya por la tristeza. Y de pronto nos vemos paladeando un helado de chocolate, elogiando una salsa, un pan tierno, un pescado. Estamos vivos (2015: 26).

Señalada como una ofrenda, la comida estructura la creación de un rito de acompañamiento transitorio pero efectivo, a diferencia del rito religioso. Si bien se relata cómo se llevó a cabo una misa para los familiares creyentes, la autora recalca la pérdida del carácter sagrado de la religión católica y su impotencia para proveer la sensación de unidad espiritual al creyente en duelo, tal como se deduce de la siguiente cita: “el sacerdote, un hombre joven que queriendo parecer simpático y desenvuelto me ha hecho bromas insulsas y extemporáneas antes del oficio, repite vaguedades y lugares comunes sobre Daniel, y a la hora de la homilía cuenta anécdotas triviales que aspiran a parecer sabias” (2015: 37). Por el contrario, el acto de comer instituye al otro querido como agente que “nutre”, más que a la madre en duelo, al núcleo familiar mediante la “pequeña anécdota”, tal como se lee:

Con el placer tratamos a menudo de conjurar la muerte. Después de la ceremonia vamos a un restaurante pedimos un coctel de entrada y múltiples platos para compartir. Hablamos de

que, luego de la muerte de Daniel, amigos de la familia usan como recursos tradicionales de condolencia. Por ello, Bonnett sopesa el vaciamiento de afecto de los ritos de duelo tradicionales cuando afirma: “Ya no creemos en las fórmulas [para el acompañamiento del deudo], pero no hemos creado un lenguaje que las reemplace. Los hechos, como siempre, acorralan las palabras” (2015: 40). Como analizaré, se realiza una crítica semejante respecto del rito religioso, ineficaz por la decadencia de su carácter sagrado, así como por su falta de correlato con la fisicalidad del cuerpo.

Daniel, revisamos su vida, traemos a la memoria pequeñas anécdotas, algunas de las cuales nos divierten mientras otras nos producen un sereno dolor. [...] De nuevo la lluvia cae afuera, esta vez con fuerza, pero esta vez nos sentimos protegidos y momentáneamente aliviados en aquel lugar acogedor (2015: 29).

El rito doméstico funciona, entonces, tanto como vía de rememoración de Daniel, así como medio para recobrar la singularidad del vínculo amoroso; o, si cabe la comparación, del “cuerpo” familiar. Así, resulta coherente la institución gozosa de un archivo afectivo en paralelo al síntoma físico demandado: ambos factores coinciden al ser incommunicables más allá de las fronteras del colectivo o individuo que los encarnan. De este modo, Bonnett refiere a la fisicalidad de la vida de dos maneras: emplea la primera persona singular en la afirmación “estoy viva” (2015: 9) cuando, demandando el síntoma físico, intenta recomponer las fronteras subjetivas de su “yo” narrativo, mientras que cambia a la primera persona plural a partir de un “estamos vivos” (2015: 26) cuando el vínculo amoroso insta al acto de comer y compartir en familia como rito autónomo de duelo. Por consiguiente, en ambos casos, se sosiega la pérdida al intentar rescatar la singularidad de Daniel en el espacio cotidiano, escenario para la recomposición subjetiva del cuerpo doliente, sea materno o familiar.

1.3. La metáfora del parto en “Desgarradura”: el recuerdo del vientre vacío como estrategia de subjetivación de la *mater dolorosa*

Hasta el momento, he argumentado cómo Bonnett destaca el carácter físico del duelo a partir de dos estrategias: recuperando al síntoma como saber corporal que inaugura dicho proceso, y articulando la descorporeización de Daniel como requisito para modificar la relación afectiva entre madre e hijo. Ambas estrategias dan cuenta del intento por demarcar la conciencia corporal y vital de Bonnett como madre a fin de lograr el objetivo central del primer tiempo del duelo: nombrar simbólicamente la pérdida del hijo. En *Lo que no tiene nombre*, como analizaré a continuación, cumplir con esta finalidad implica la constatación de que la muerte de Daniel actualiza una herida constitutiva de la maternidad, asociada al vacío físico que el recién nacido deja tras el parto. En este sentido, considero que la analogía planteada

entre estas dos pérdidas, por su carácter corporal, también puede ser leída como una estrategia de subjetivación que reescribe la maternidad dolorosa de Bonnett. Para llevar a cabo este argumento, me centraré en el análisis del poema “Desgarradura”, originalmente publicado en *Explicaciones no pedidas* (2011) y transcrito en *Lo que no tiene nombre*.

Conviene explicar que, además de la función intertextual que explícitamente se le concede al poema, su motivo de creación se precisa en el tercer capítulo del libro. En líneas generales, busca comprender, narrando los momentos previos al suicidio de Daniel, las razones por las que podría haber tomado esta decisión. Así, se subrayan los esfuerzos del hijo por realizar una maestría fuera de Bogotá, pese a las dificultades que le confería su esquizofrenia y el haber intentado suicidarse durante una de sus crisis. También se narran su posterior mudanza a Nueva York, sus dificultades académicas y desbalances afectivos, en parte causados por su abandono de la terapia psiquiátrica y de la medicación; y, finalmente, los días previos al suicidio, en los que, mientras el hijo sufre un fracaso académico, la madre recibe el Premio Casa de las Américas de Poesía Americana por *Explicaciones no pedidas*, premio que representa su éxito como poeta reconocida por la crítica⁵.

Como lo ha advertido Federico Díaz Granados, este poemario forma parte de una “maravillosa trilogía” poética, conformada por *Las Herencias* (2008), *Explicaciones no pedidas* (2011) y *Los habitados* (2017), obras que convergen en el ingreso explícito de lo autobiográfico en la voz lírica y que dan cuenta de un giro en la poética de Bonnett. Este cambio habría sido causado, como en el caso de *Lo que no tiene nombre*, por la experiencia íntima de una maternidad dolorosa⁶. Reconocido, entonces, como punto de inflexión en su

⁵ Retomaré el análisis del éxito profesional de Bonnett en el siguiente capítulo, cuando contraste las expresiones artísticas de madre e hijo como dos modos de contención afectiva, ambos signados por un sentimiento trágico.

⁶ En una entrevista del 2015 realizada por Claudia Posadas, Bonnett afirma: “[aunque] desde sus orígenes, mi poesía se enuncia desde un yo que está cargado de experiencia autobiográfica y que no le teme a la exposición frente al lector [...], tengo la intuición de que *Tretas del débil* es un libro que encierra lo fundamental de mi primera época como poeta y la culmina. Y que después de ese libro mi escritura es distinta, también porque mi circunstancia vital cambió: una cruel enfermedad se apoderó de mi hijo y lo llevó al suicidio. Mis dos últimos libros, *Las herencias* y *Explicaciones no pedidas*, tienen necesariamente otro tono, nacen de otra mirada y otra manera de estar en el mundo” (2015: 18).

obra poética, el punto de partida de la creación de este poemario se narra en *Lo que no tiene nombre*, cuando Bonnett alude a la mudanza de Daniel a Nueva York tras su decisión de estudiar allí su maestría. Ante la certeza de que su hijo se ha convertido “en un vacío en el estómago, en desasosiego, en nostalgia” (2015: 104), la madre-poeta convierte esta ausencia en el motivo literario central de “Desgarradura”, tal como se lee:

Otra vez sales de mí, pequeño, mi sufriente.
Otra vez miras todo con mirada reciente,
y llenas tus pulmones con el aire gozoso.
Ya no lloras. El mundo, de momento, no te duele.
Todo es tibio esta vez, caricia pura,
como una prolongada primavera.
Ignoras mi útero vacío, mi sangrado.
Desconoces que el grito de dolor de parturienta
va hacia adentro y se asfixia, sofocado,
para que no trastorne
el silencio que ronda por la casa
como una mosca azul resplandeciente.
Mis manos ya no pueden cobijarte.
Solo decirte adiós como en los días
en que al girar, ansioso, tu cabeza,
mi sonrisa se abría detrás de la ventana
para encender la tuya. Cuando todo
era sencillo transcurrir, no herida,
ni entraña expuesta, ni desgarradura (2015: 104-105).

Leído en el funeral de Daniel y calificado como “premonitorio” por la autora (2015: 104), “Desgarradura” emplea la metáfora del parto para aludir a los sentimientos ambivalentes frente a la separación del hijo tras su viaje. Este cambio de locación se simboliza como la posibilidad de una nueva vida, como la salida del vientre materno desde el que Daniel, con la

curiosidad y el desconocimiento del recién nacido, aguarda con ilusión descubrir, aunque sea “de momento”, un mundo ajeno al dolor, la anticipación de una “prolongada primavera”, previamente vetada. Sin embargo, el recién nacido ignora la otra cara de la historia, un saber exclusivamente materno que, a la par de un grito, se aprehende: dar a luz es nacer como madre desde un dolor que se marca en el cuerpo como un desgarramiento. En este sentido, la maternidad se funda alrededor de un vacío latente que significa al dolor desde dos aristas: lo reconoce como constitutivo para sí y, a su vez, como un intruso en el orden cotidiano. Frente a esta dualidad, se resuelve encarnar al dolor, llevarlo hacia adentro y sofocarlo en el cuerpo, gesto que puede simbolizar tanto resistencia como impotencia. La maternidad se instituye, entonces, a partir de una desgarradura que no puede ser cicatrizada, que pasa desapercibida por el otro que no nace de la pérdida; y, sin embargo, no se toma como núcleo de identificación para el sujeto materno que intenta silenciar al dolor aun cuando lo sabe irreductible, aun cuando lo único que puede hacer es “decir adiós”⁷.

Dicho esto, la alusión a la herida gestante en la experiencia del duelo también resulta en un intento de demarcación corporal de Bonnett. Entendida por Sara Ahmed como la “huella del lugar en que la superficie de otro ente (aunque sea imaginario) se ha impreso en el cuerpo” (2015: 58), la herida vuelve sobre la sensación de que la frontera de la corporalidad ha sido transgredida. Sea causada por el parto, por la separación o por la pérdida irreversible del otro querido, destaca la materialidad que vulnera para movilizar el reconocimiento de que aquello que ha dañado al sujeto no forma parte de sí mismo. En esta instancia, si se retoma el análisis del poema, la maternidad que se organiza inicialmente tras una “desgarradura” no se identifica a sí misma como tal. Más bien, se rememora el momento de su constitución para subrayar el

⁷ En “*Stabat mater*”, Kristeva también reconoce el carácter constitutivo del dolor en la maternidad en alusión a su propia experiencia de parto, aquella que, por su carácter corporal, se mantiene como un saber incommunicable, cercana a la experiencia del goce. Señala: “No se pare con dolor, se pare el dolor: el niño lo representa y el dolor se instala permanentemente desde entonces. Por supuesto, pueden ustedes cerrar los ojos, taparse los oídos, hacer cursos, carreras, arreglar la casa, pensar en los objetos, en los sujetos. Pero una madre siempre está marcada por el dolor, sucumbe a él” (1987: 214-125). Si bien escapa de los propósitos de mi tesis realizar un análisis intertextual entre ambas propuestas, me parece interesante anotar cómo Kristeva y Bonnett recuperan el arquetipo de la *mater dolorosa* como el significante central de la experiencia materna desde su constitución, más allá del contexto de duelo.

carácter ambivalente del dolor, motivo de vínculo como de separación afectiva, que se encarna para sobrevivirlo.

Por todo lo dicho, la maternidad en *Lo que no tiene nombre* escapa de una “fetichización de la herida” por cuanto no se identifica con ella ni la alaba (Ahmed 2015: 66). Por el contrario, es empleada como estrategia de reconfiguración subjetiva. Esta función simbólica de la herida materna, sostengo, se articula a través del vínculo que establece la metáfora del parto en “Desgarradura” entre el duelo definitivo por la muerte del hijo y aquello que, desde el concepto psicoanalítico de la falta, remite a los tiempos instituyentes de la subjetivación, en este caso, femenina⁸.

Al respecto, Jacques Lacan localiza las fórmulas de subjetivación sexuadas para el hombre y para la mujer en proporción con el “tener” o “no tener” falo como resultado de la castración simbólica⁹. En el caso femenino, habría dos alternativas para suplir su falta: ser madre para recuperar el falo a través del hijo, o afirmarse como objeto de deseo y de amor del hombre (Soler 2008: 136). Sin embargo, en la medida que se trata de una falta constitutiva que también funda al sujeto amado, como hijo o como amante, ambos intentos fallan y, como primera respuesta, actualizan la angustia de la castración. Específicamente en el caso de la maternidad, el parto inaugura una primera pérdida materna y, posteriormente, una renuncia voluntaria para autorizar el propio proceso de subjetivación sexuada del hijo. En otras palabras, señala Eduardo Sullivan: “la madre deberá realizar el duelo que permita la liberación

⁸ Lacan plantea la estructura originaria a partir de la que los sujetos establecen una imagen organizada de su propio cuerpo, la realidad que los rodea y su relación con otros objetos deseados considerando respectivamente tres tipos de faltas: la privación (falta en el orden de lo Real), la castración (falta en el orden simbólico) y la frustración (falta en el orden imaginario). Estas son consideradas como constitutivas, en la medida que ocupan el rol de “motor de la relación del sujeto con el mundo” (Lacan citado en Costantini 2018: 91).

⁹ Define Dylan Evans: “la castración del sujeto niega el verbo ‘ser’ (el sujeto debe renunciar a su intento de ser el falo de la madre). Al renunciar a tratar de ser su objeto del deseo, el sujeto renuncia también a un cierto goce que nunca se supera, a pesar de todos los intentos de hacerlo. [...] En un nivel más cercano a la base, el término ‘castración’ puede también referirse no a una ‘operación’ (el resultado de una intervención por el padre imaginaria o real), sino a un estado de falta que ya existía en la madre antes del nacimiento del sujeto. [...] Este comprende en una etapa muy temprana que la madre no es completa y autosuficiente en sí misma, ni está totalmente satisfecha con su niño, sino que desea alguna otra cosa (en inicio, al padre)” (2007: 53).

del hijo como falo y evitará, así, ‘tragar’ al niño para que tenga una oportunidad de amarradura a lo simbólico” (2011: 60). Como tal, si la vivencia femenina de toda pérdida simbólica, como mujer o como madre, reactiva la angustia de la castración y de un “duelo vital”¹⁰, es posible señalar que Bonnett aprovecha dicho escenario mediante la metáfora del parto en *Lo que no tiene nombre*. De esta manera, se emplea la analogía entre la renuncia originaria al hijo y su muerte para nombrar la pérdida, así como se recupera la noción de la falta constitutiva, representada ahora como desgarradura, a fin de comenzar un nuevo proceso de subjetivación desde la experiencia de su maternidad dolorosa¹¹.

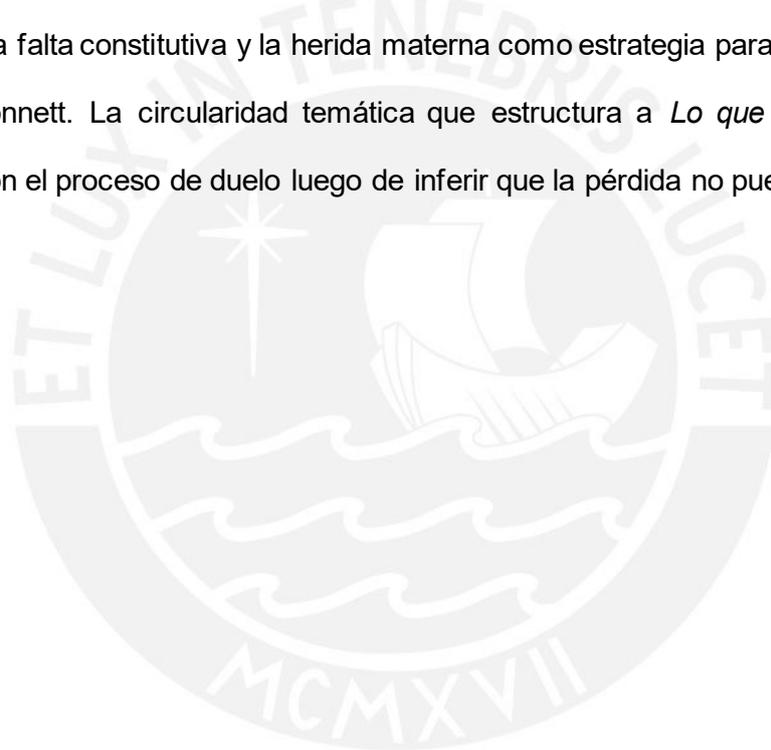
Considerando este análisis, y a manera de síntesis, es relevante anotar un paralelismo final que se establece entre el símbolo de la “desgarradura” y el modo en que la autora califica a Daniel, tras su muerte, como un “paréntesis vacío” en su memoria autobiográfica (2015: 31). En líneas generales, esta expresión sugiere cómo la ausencia dota de significado a un orden mayor; es el comentario mínimo que da forma, tal como el síntoma o la herida materna hacen presente al cuerpo. En este sentido, son dos los vacíos incorporados que se intentan menguar con la escritura que los ronda insistentemente: el que refiere a la herida materna constitutiva

¹⁰ En términos de María Romero, el motivo de la maternidad en la obra poética bonnettiana se vincula con un “duelo vital”. Este es entendido como la necesidad del hijo de separarse de la madre, condición para el advenimiento de su subjetividad o de su autodeterminación, que, de no realizarse, da como resultado “una tristeza o melancolía permanente por un sentimiento de pérdida y abandono, propio de la poesía de Piedad Bonnett” (2019: 8). Como se observa, esta idea coincide con la precisión de Sullivan sobre la renuncia materna al falo imaginario, con la única diferencia de que Romero no analiza las implicancias de dicho duelo inicial en la madre. Por el contrario, le da mayor peso al hijo en su proceso de autodeterminación. Empleo, sin embargo, la misma expresión en tanto aludo al mismo proceso subjetivo.

¹¹ La metáfora del parto se encuentra anunciada indirectamente desde el inicio de la obra cuando Bonnett emplea el verso de Varela “hurgo mis sentimientos/estoy viva” como tercer epígrafe. Aunque parece emplearse bajo una función catafórica, es decir, para anticipar o enmarcar la lectura de *Lo que no tiene nombre* como una confesión encarnada en el ejercicio literario, el poema vareliano que acoge este verso, “Incorpóreo paseo de sol a lo sombrío...”, y “Desgarradura” guardan una relación intertextual estrecha. En ambos, se alude al parto como herida constitutiva del yo poético; en el caso del poema vareliano, a partir del verso “atraveso la afilada vagina/ que me guía de la ceguera a la luz” (Varela 2001: 231), premisa que condensa los pares antitéticos de “muerte-vida”, “oscuridad-luz” y “dolor-placer”. Señala José Mori: “en el momento en que el hablante lírico atraviesa ‘la afilada vagina’, se constata la plurivalencia del parto en tanto que carnicería y vida. En este sentido, la identidad del hablante lírico se nos muestra como despellejada a causa de la cualidad de la vagina que hierde mortalmente al procrearla, lo cual nos lleva a considerar que la vida es una herida que nos permite existir” (2019: 7). Es precisamente la rememoración del carácter paradójico de la maternidad, destacado tanto por Varela como por Bonnett, lo que le permitiría a esta última reinscribir su singularidad tras el nombramiento de la pérdida definitiva del hijo como una actualización de la herida materna originaria.

y el correspondiente a la ausencia de la singularidad corporizada de Daniel, ambos condensados bajo la imagen poética del vientre vacío en “Desgarradura”.

Como he analizado en este capítulo, la *mater dolorosa* de Bonnett encuentra en su identidad artística un intento de rondar la “desgarradura” materna sin cicatrizarla. Esta recurrencia se expresa en la repetición de tópicos corporales que aluden al carácter físico del duelo, sobre todo de su “primer tiempo”, y de la experiencia vital: la demanda del síntoma como verdad corporal; la función de la descorporeización del hijo en el reconocimiento del carácter encarnado de la singularidad y para la institución de nuevos ritos de duelo; y la analogía entre la falta constitutiva y la herida materna como estrategia para la recomposición subjetiva de Bonnett. La circularidad temática que estructura a *Lo que no tiene nombre* coincide, así, con el proceso de duelo luego de inferir que la pérdida no puede ser sustituida, solo reescrita.



Capítulo 2

Poética de la alteridad: la construcción del discurso de la *mater dolorosa*

En el 2019, en una de sus habituales columnas semanales que publica en el diario colombiano *El Espectador*, Piedad Bonnett elaboró una reflexión sobre la escritura de *Lo que no tiene nombre*. Titulada “Transformar el dolor”, la columna indagaba en su duelo desde la confidencia artística. Es decir, Bonnett volvía nuevamente sobre su dolor para validar su transfiguración en arte como una imperiosa necesidad de su profesión literaria, tal como se lee:

Ya que era imposible encontrarle un sentido a la tragedia de Daniel, vino en auxilio de mi dolor en carne viva el recurso de la escritura, que me permitió darle sentido a mi pena. Fue así como me dispuse a compartir un hecho privado, íntimo, pero haciéndolo representativo de un dolor más amplio: el de los muchos que han sufrido dolores del alma, depresión, locura, y han optado por la muerte como una salida. [...] Al mismo tiempo me entregué a la tarea de clasificar su obra artística, que me permitió comunicarme con el Daniel vivo, con su imaginación, sus inquietudes, su trazo, que me hacía adivinar su mano. Hacer fue mi camino. Vino, entonces, una conmovedora compensación: después de publicar *Lo que no tiene nombre*, la reacción de mis lectores me permitió constatar que la literatura es una vía de comunicación profunda entre la soledad del autor y la soledad del lector. Su solidaria respuesta justificó mi esfuerzo (2019: s/p).

Al retornar a sí misma como artista, pero desde la voz narrativa de una madre en duelo, Bonnett transgredió las fronteras que separaban lo íntimo de lo público con tres objetivos: encauzar el dolor propio para responder a la pérdida; recuperar, en ese camino, el prisma de rostros de Daniel; y, a través de la conversión de su hijo en personaje, representar el dolor ajeno¹². Aunque anotados como motivos independientes, se puede inferir que tanto el

¹² La intención de “recuperar a Daniel” no ha de interpretarse como una retención melancólica del hijo amado. En diversas ocasiones, Bonnett se deslinda rápidamente de esa posible lectura. Por ejemplo, comentando sobre el “Envío”, único momento en el que elige a Daniel como su interlocutor, identifica ese final como una “licencia poética” y agrega: “Yo no creo que Daniel me esté oyendo en ninguna parte” (Arcadia 2013). La aceptación de la muerte, mas no la resignación a comprenderla, es una

segundo como el tercer objetivo permitieron lograr el primero; es decir, la resubjetivación autorial que estructura a *Lo que no tiene nombre* y que corresponde al tema que abordé en el primer capítulo.

Para propósitos de mi tesis, la premisa anterior resulta sugerente si se atiende, además, la presencia de una “identidad tercera”, individual o colectiva, en estas pautas de escritura y de duelo narrativo. Específicamente, esta intención autorial se exhibe en la cita anterior cuando Bonnett decide incorporar en su discurso materno y artístico a otras subjetividades y experiencias afectivas, explícita o implícitamente, al simbolizar el dolor del hijo y el de aquellos que padecen “dolores del alma” (2019: s/p), sobre todo por su condición de enfermos o cualquier otra distinta a la del patrón ideal. Por lo dicho, en relación con la hipótesis central de mi tesis, responder a la manera en que se le devuelve el discurso a la *mater dolorosa* en *Lo que no tiene nombre* implica considerar que las intenciones autoriales de Bonnett conforman una “poética de la alteridad”, tema que analizaré en el presente capítulo a fin de destacar dos principios de creación discursiva: como primer punto, la atadura insoslayable entre la experiencia íntima y la colectiva desde la posición materna y la artística; y en segundo lugar, la voluntad de atender las urgencias de otras subjetividades a partir de una finalidad múltiple, sea política, ética o social, como un deber constitutivo del oficio literario.

Antes de proceder con el desarrollo del capítulo, considero preciso dar una mirada general a cómo la categoría analítica de la alteridad, tal como también sostengo, se ha articulado íntegramente en el proyecto escritural bonnettiano, al margen de las circunstancias autobiográficas que motivaron la publicación de *Lo que no tiene nombre*. En otras palabras, con el propósito de sentar las bases de mi hipótesis, abordaré cómo las nociones de literatura

premisas que no se discute en *Lo que no tiene nombre*. Antes bien, si es que gira en torno a la pregunta sobre “¿quién fue Daniel?” (2015: 51), se debe, nuevamente, a la inclinación intelectual de la autora, a una “pulsión investigativa” (2015: 51) que rastrea la pieza que reúne la tramitación literaria de tres dolores: el del hijo, quien por 8 años intentó lidiar la esquizofrenia desde el secreto, el estigma y la perseverancia; el de otras familias afectadas por el desamparo y prejuicio que demarca a la enfermedad mental y al suicidio como experiencias aberrantes; y el propio dolor de la autora, que, aunque admite que “los hechos, como siempre, acorralan las palabras” (2015: 40), bordea lo innombrable aferrándose a su oficio literario.

y de artista refieren, para Bonnett, a la gestión íntima de los afectos, pero entendiendo que la representación de lo privado no implica una experiencia aislada, sino una inevitable obligación social, ética e intelectual inherente al ejercicio de su profesión. Sobre esta codependencia entre lo propio y lo alterno como condición creativa, la escritora explica:

Yo escribo este libro porque soy una intelectual, no solo una escritora. Yo creo que tengo un deber con la sociedad. Y si tuve, digamos, esta experiencia tremenda, tengo el deber de sacarla a la luz para que muchos compartan conmigo esto. Porque para eso está la literatura, para decir verdades, para hablar de realidades dolorosísimas que, de otra manera, no podríamos compartir con los demás. [...] Y cuando yo estaba escribiendo este libro, no estaba escribiendo un desahogo curativo, aunque sabía de la función terapéutica de lo que estaba haciendo; [...] yo sabía que estaba escribiendo para otro, lo cual también, a su manera, es sanador. Yo creo que esa es la función de los que hacemos literatura (Arcadia 2013).

Estas afirmaciones discurren sobre el compromiso insoslayable que tiene Bonnett con la literatura: atender las complejidades y urgencias de su tiempo sin olvidar las particulares del autor; lidiar con el lenguaje para hacer del discurso un medio que “sana” tanto al que escribe como, si se pudiera, al que lee, en tanto sea interpelado por la palabra. Dicho de otro modo, aunque Bonnett reconoce la utilidad de la literatura en la catarsis afectiva, y particularmente para la conformación de un duelo narrativo, la literatura es en sí misma terapéutica porque espulga de lo anecdótico la potencia de un *pathos* compartido. En ese sentido, el oficio literario se sostiene en el afecto íntimo que, como se deduce de la cita, origina la necesidad de crear arte, pero más allá de lo testimonial. Así pues, da cuenta de lo que compete y es esencial a la experiencia humana, si se quiere, en tanto “verdad”, del mismo modo como el artista, en términos de Bonnett, no desaparece detrás de su voz ni de la circunstancia que retrata, sea autobiográfica o ficcional. Ha de ser, por el contrario, eco de otras voces y realidades a través de la ya denominada “poética de la alteridad”.

Aunque estas reflexiones refieren a la publicación de *Lo que no tiene nombre*, en realidad, afirmaciones sobre la potencia comunicativa y social del discurso literario ya habían

sido declaradas desde muy temprano por Bonnett. Tan solo siete años después del inicio de su producción literaria, en la ponencia “El quehacer poético y la ética de la autenticidad” (1996), Bonnet caracteriza la figura del poeta, proyectable a la del artista, como aquel que trabaja conscientemente, aunque evocando lo irracional, bajo cuatro presupuestos: la tradición literaria en la que se inscribe; las características del presente en el que forja la palabra desde un sentido crítico; los tejidos de su memoria, sus afectos y sus credos; y el porvenir sintetizado en temas como “el amor, la muerte y la belleza, vivencias que nos corresponden a todos” (2000: s/p). Es decir, ya en esa ponencia, afirmaba que el discurso literario, además de reparar en la dinámica de fuerzas del campo artístico, se crea sobre la base de la temporalidad de los afectos que reclaman la atención del escritor, sean propios o ajenos. En esa responsabilidad radica la “autenticidad” del artista para Bonnett, tal como se lee:

La responsabilidad del poeta nace de esta confluencia de miradas y consiste, usurpando un término del poeta Charles Taylor, en poseer una ‘ética de la autenticidad’. [...] Tenerla equivale a ser fiel a sus propios fantasmas, a escribir, no ‘de lo que toca y como toca’, sino sobre y como resulte ineludible. [...] Significa estar comprometido ante todo con su propia verdad [la del artista]: la suya es una búsqueda de palabras, pues las palabras son para él la realidad, o mejor, su tarea es la de penetrar esa realidad al convertirla en palabras (2000: s/p).

A la luz del contexto de *Lo que no tiene nombre*, se corrobora su inclusión en el proyecto artístico de Bonnett y se niega, así, cualquier lectura que la posiciona exclusivamente como una propuesta supeditada a la catarsis autobiográfica del duelo materno, aislada de una agenda estética e intelectual. Por el contrario, considerando la poética descrita, el carácter indivisible del yo narrativo en *Lo que no tiene nombre*, el de la madre en duelo y el de la artista, además de implicar una coincidencia real que condiciona el proceso creativo, responde a una estrategia autorial que, desde el motivo cultural de la *mater dolorosa*, como se planteó en el primer capítulo, debate no ‘de lo que toca’, sino de lo ha tomado el carácter de “ineludible” porque incomoda, porque resuena en la vivencia diaria.

Ahora bien, aunque la autora se inició como poeta, eligió la narrativa de carácter autobiográfico para elaborar su memoria de duelo, del mismo modo como, tres años antes, había resuelto rescatar, por primera vez, un hilo autobiográfico como motivo de escritura en *El prestigio de la belleza*, relato calificado por Bonnett como una “autobiografía falsa” (2010: 14). A partir de una fusión de verdades e invenciones, esta obra del 2010 surge de los recuerdos infantiles de la autora, autorepresentada como una niña que opta por el enriquecimiento intelectual tras percibir que su madre la considera como físicamente fea. Siendo esta su premisa inicial de creación, *El prestigio de la belleza*, sin embargo, recoge lo autobiográfico bajo el anhelo de configurar literariamente una especie de *bildungsroman* que respeta los primeros lineamientos de la poética bonnettiana ya precisados; es decir, recurrió a la anécdota en la medida en que le ofrecía, rebasándola, alguna manifestación de lo “ineludible” de la experiencia humana y, específicamente, del encuentro con las primeras instituciones disciplinarias. Según Bonnett, hacer una ficción de su propia historia le permitía, entonces, no solo ahondar en el fenómeno social de la belleza, aún ligado a condiciones raciales y culturales, sino también “mostrar el proceso de construcción de una personalidad en contravía de un aparato represor que comienza en el padre y termina en los colegios, pasando por la religión y su manejo de la culpa y el castigo; hablar sobre las grandes experiencias de la infancia y la adolescencia: los primeros contactos con la enfermedad, la muerte, el miedo, el amor, Dios” (2010: 13). Y agrega: “Lo que definitivamente me atraía era enfrentarme a la experiencia de lo autobiográfico. Y no precisamente como oportunidad de bucear en mi propio pasado y saldar cuentas pendientes-que también pasó- sino de darle un manejo literario atractivo, hondo, y original hasta donde se pudiera” (2010: 13).

En esta instancia, trabajar por primera vez con la narrativa autobiográfica, aunque también fabulando, se distinguía para Bonnett como un reto artístico, tanto menos por la rememoración y simbolización de sus primeras batallas infantiles y adolescentes con la escritura, tema central de *El prestigio de la belleza*, que por la necesidad de moldear las promesas de una historia íntima, pero reveladora de síntomas sociales desde la riqueza del

lenguaje, tal como sucede en *Lo que no tiene nombre*. De ahí que, salvando las distancias contextuales y estructurales de ambas narraciones autobiográficas, ambos proyectos develan la supeditación de la rememoración, si se quiere, confesional, en provecho de la exposición crítica de diversos sentidos comunes constitutivos de la experiencia humana, no necesariamente femenina, pese a que las voces narrativas que guían dichos relatos corresponden a figuras o nociones ligadas a la mujer autobiografiada, como niña, madre o artista. Esta precisión es importante para entender el manejo de lo autobiográfico en la poética de Bonnett, en tanto se comprenda que, en las narraciones aludidas, se articulan “subjetividades situadas” que buscan la “universalización” de la experiencia íntima, tal como declara en su ensayo “Mujer y literatura”:

A la hora de escribir, e independientemente del género, yo creo que lo que un escritor debe exigirse es que su palabra sea consecuente con una adhesión a lo más hondo de su conciencia, de su yo. Si esa palabra creadora se desapega de todo discurso previo, exterior, de cualquier intención programática, pero también de lo anecdótico y de lo baladí, el resultado será una universalización de su experiencia que permitirá que otros se reconozcan en ella. [...] Lo que debe buscar es una voz que exprese una conciencia en situación, una experiencia en contexto, y una palabra que ajuste sus ritmos, su sintaxis, su imaginería, a una visión del mundo a la que se le pide ante todo honestidad. (2011a: 19).

Resaltando, entonces, el carácter intersubjetivo de la experiencia que ha de convocarse y sublimarse en la literatura, la “honestidad” artística a la que refiere Bonnett alude al manejo preciso y pertinente del lenguaje, en el sentido de la elección de ciertas coordenadas de creación para simbolizar “lo ineludible” según la subjetividad o conciencia situada que lo narre o poetice. En ese sentido, sin escapar del marco autobiográfico, mientras que *El prestigio de la belleza* se articula mediante una estructura episódica con tono irónico, en sintonía con la perspectiva de una mujer adulta que recuerda y falsea a la vez su infancia oprimida, *Lo que no tiene nombre* se distancia de estos parámetros de estilo debido a las condiciones de su escritura. La primera a considerar es la potencia dramática de una historia

tan propia como ajena para Bonnett, --si se repara en la simbolización del dolor materno y del hijo respectivamente--, tal como detalla en su ensayo “Literatura y duelo”:

Si bien por mi cabeza había pasado el pensamiento fugaz de que sería la poesía el lenguaje que haría posible la trasposición de mi pena a la literatura, lo que se me impuso fue narrar, contar, articular una historia. [...] Sería un libro de literatura testimonial, no de ficción, pues me sentía incapaz de fabular esta historia, tan triste y entrañable [...] Decidí también que fuera breve; en primer lugar, para no agobiar al lector, y también porque una historia de tal naturaleza, para que tenga una intensidad concentrada, no puede extenderse ni caer en detalles innecesarios. [...] usaría un lenguaje seco, sobrio, no caería en florituras, pues cualquier retorcimiento literario me parecía impropio tratándose de esta dura historia; y me limitaría a narrar los diez últimos años de Daniel, y dentro de ellos solo aquellos episodios que iluminaran su camino de dolor hacia la muerte (2018: 22-23).

Forjando un primer conjunto de decisiones autoriales, las coordinadas previas parecen anteponer la contención del afecto a fin de eludir cualquier exceso confesional o exaltaciones maternas que remitieran a un discurso sentimentalista o, incluso, copado de idealizaciones simbólicas, que habrían desvirtuado el carácter literario de *Lo que no tiene nombre* a partir de un lenguaje preponderantemente descriptivo y prosaico.

De otro lado, las decisiones escriturales antes referidas, sobre todo aquellas que aluden a una modalidad del lenguaje semánticamente interpelante, aunque formalmente parco, van distinguiendo la segunda condición de creación de *Lo que no tiene nombre*, es decir, la búsqueda estética de lo que la autora ha concebido, en diversas entrevistas y ensayos, como la construcción de una narrativa con “vuelo poético”¹³ o también como la

¹³ Aunque desde una interpretación libre podría emplearse la expresión de “prosa poética” para resaltar la pervivencia de un efecto lírico en la narración bonnettiana, incluso en la de carácter ficcional, he preferido eludir esta noción, imprecisa y de usos diversos, tanto para evitar confusiones respecto del análisis literario que propongo, un análisis más semántico que formal, como para desligarme de la lectura, en cierto grado, demeritoria o laxa que la propia Bonnett parece otorgarle a la “prosa poética”, principalmente, cuando se le ha cuestionado sobre cómo su narrativa tiene un “regusto a poema” (Aramburú 2019). De este modo, ha respondido en más de una ocasión: “no quise hacer prosa poética [al escribir su primera novela, *Después de todo*], porque eso hubiera sido algo tramposo. Quise crear un mundo que alcanzara los niveles de intensidad de mi poesía” (Serras 2002); “la novela que más amo es la que tiene cierto vuelo poético: Proust, Isak Dinesen, Bohumil Hrabal, algunos japoneses, John Banville, Cartarescu. Y sin duda por eso la mía puede estar impregnada del lenguaje poético. Aunque a mi favor debo decir que detesto que me metan gato por liebre, es decir prosa poética en vez

“naturaleza poética del lenguaje”, es decir, aquel en el que predomina “la elegancia de la prosa, la delicadeza de los matices, la capacidad de detenerse en lo pequeño, y hacerlo irradiar y significar”¹⁴ (2011b: 56).

En este sentido, considerando las coordenadas de escritura de *Lo que no tiene nombre*, no es mi objetivo analizar los aspectos formales del texto, entiéndase con ello a la interpretación detallada de las figuras literarias que configuran su memoria de duelo. Mi propuesta es analizar cómo Bonnett le da forma a “lo ineludible” en su narración autobiográfica, en principio, desde una subjetividad situada, y sobre todo política, la correspondiente a una *mater dolorosa* resignificada, pero siempre en dirección hacia la universalización de la experiencia del dolor como “sentido trágico”, tal como ahondaré en adelante.

El análisis de una prosa con notas de lirismo presta atención, a mi juicio, a los ideogramas que estructuran la memoria de duelo, es decir, los elementos ideológicos, históricos y sociales que, como objetos o tópicos de representación, conforman su visión de mundo (Bajtín citado en González 2019: 18), considerando, sobre todo, la lectura bonettiana sobre la enfermedad mental y el suicidio, que apunta a cuestionar dichos tabúes sociales. Por ello, es preciso apuntar brevemente lo que, según Bonnett, ha de entenderse como los tres errores convencionales en la escritura del dolor, y que, como planteo, se evaden en *Lo que no tiene nombre*: “hacer inteligible el fenómeno llevado por un deseo de interpretación moral; optar por el lenguaje del melodrama; y caer en estereotipos, maniqueísmos, ‘simpleza

de novela. Y que batallo cada vez más para encontrar, tanto en mi prosa como en mi poesía, un lenguaje despojado, seco, sin falsos lirismos ni deliberaciones poéticas” (Aramburú 2019). Es, entonces, esta última caracterización de la narrativa ansiada por Bonnett la que describiría la noción de “vuelo poético” a la que aludo.

¹⁴ A diferencia de la definición del “vuelo poético” bonettiano, la correspondiente a la expresión “la naturaleza poética del lenguaje” la he recuperado de dos fuentes diferentes, a partir de la descripción que la autora otorga sobre el estilo de aquellos narradores que han forjado su herencia artística, principalmente Marcel Proust e Isak Dinesen (Karen Blixen), cuyas narrativas describe Bonnett en la cita a la que responde esta nota al pie, y que pertenece a su ensayo “El tesoro de Aladino” (2011). Es, sin embargo, en la entrevista a cargo de Óscar Alfonso que, al aludir a los mismos autores, se emplea la expresión rescatada: “Hay una gran influencia de Proust, por su capacidad de sugerencia, su contención, su exquisitez, su finura. Cuando leí *Lejos del África*, me enamoré de la prosa de Isak Dinesen. Muy rápido entendí que, en narrativa, me interesan los escritores algo morosos, con poder de ambigüedad, con sensibilidades muy finas, dirigidas hacia la naturaleza poética del lenguaje” (2008: 321).

argumentativa' y aburridas moralejas" (2008: s/p). Como parte de su "poética de la alteridad", lo que la autora cuestiona de este tipo de literatura es la aproximación moralista a estos temas descuidando la construcción del lenguaje, otorgando respuestas unívocas y clausurando la posibilidad de un ejercicio mental compartido con el lector. Esta literatura "comprometida", criticada por Bonnett, construye un lector pasivo en tanto se le presenta un discurso sin tensiones que no lo cuestiona ni interpela.

Frente a este panorama de pobreza intelectual, Bonnett contrapone su propio hacer como novelista, cuando anota:

He dedicado media vida a escribir novelas, un género que intenta dar cuenta de la realidad mostrando lo que hay en ella de complejo, de contradictorio y muchas veces de inexplicable. Son los grises lo que le interesa al escritor, no la rotundidad del blanco y el negro. Y la ambigüedad como un valor. [...] No significa esto que un escritor crea que la verdad no existe, ni que no tenga una ideología o unas creencias. Pero aspira a comprender. Y por tanto hace el ejercicio de meterse en el mundo del otro, del distinto (2020b: s/p).

Como se lee, la autora reconoce la relevancia de la ambigüedad en la elaboración de un discurso crítico, en tanto permite hilar la experiencia problemática desde dos certezas de oficio: que todo aquello que se torna en materia de escritura debe reconstruirse en palabra desde diversas capas de interpretación; y, sobre todo, que el lenguaje, aunque pueda resultar a primera vista impotente ante el "exceso de realidad", debe seguir siendo el arma desde la que se le da cabida a aquellas subjetividades que, tal vez, en dicha desmesura, se pierden como otredades irreconocibles o silenciadas¹⁵. En ese sentido, Bonnett presupone y

¹⁵ En "Colombia y el 'exceso de realidad'", columna de opinión publicada en el 2009, Bonnett emplea la expresión acuñada por la escritora francesa Annie Le Brun, "exceso de realidad", para dar cuenta de cómo la narrativa de la violencia en Colombia, sobre todo a partir de la publicación de testimonios literarios, se ha tornado en una agencia comercial y ruido mediático, aunque bajo un deseo de representación que ella comparte. En sintonía con la crítica a la literatura moralista, previamente descrita, Bonnett comenta sobre los testimonios de la violencia: "las que podrían ser expresiones hondas del espíritu humano, búsquedas de sentido a través de la palabra, se convierten, por falta de guía o de hondura, en relatos superficiales abigarrados de lugares comunes o de insidias, mero alimento del morbo de los lectores" (2009b: s/p). Esta anotación es pertinente, en tanto permite concebir a *Lo que no tiene nombre* como contraejemplo de la impronta testimonial que Bonnett critica, al dar cuenta del "exceso de realidad" donde la enfermedad mental y el suicidio se gestan como tabúes, pero

promueve una recepción activa y juiciosa que sea eco, no tanto de sus afirmaciones, siempre fragmentarias sobre la realidad, sino de las voces y angustias que se vayan descifrando a través de la palabra artística que los interpela, sea propia o ajena¹⁶.

Sin embargo, en el caso de *Lo que no tiene nombre*, no es solo la palabra la que busca el cuestionamiento del lector frente al “exceso de realidad”; también los paratextos gráficos, que corresponden a pinturas o dibujos creados por Daniel, y que se ubican al inicio de cada uno de los apartados del libro como marcos de lectura o anticipos temáticos de las narraciones que preceden, cumplen dicha función. Bonnett va construyendo nexos, desde su propia narración, entre la obra plástica de su hijo y su estado emocional producto de la enfermedad. Esta decisión autorial atiende el propósito de recuperar a Daniel a través de su trazo, una de las vías del duelo materno ya señaladas, pero también con la confianza de que el arte, desde todos sus lenguajes, puede comunicar una verdad íntima del artista, tal como lo señala en el primer capítulo de su memoria de duelo: “encuentro el dossier de dibujos y pinturas que Daniel hizo con meticulosidad durante toda su carrera y lo ojeo ahora de una manera distinta, buscando revelaciones [...]. Me impresionan su contención, su fuerza comunicativa, el filoso límite entre la emotividad de los temas y el rigor de la técnica” (2015: 22). Y, en adelante, añade: “En las pinturas y dibujos, [...] es fácil ver no solo la naturaleza hipersensible de Daniel, sino también la plasmación simbólica de su angustia, un sentido trágico del mundo” (2015: 54).

Estas afirmaciones, que no son todas las que la autora dedica a la recuperación

siempre con el predominio del lenguaje o, como culmina la cita, a partir de una “búsqueda de sentido a través de la palabra” e, implícitamente, del ejercicio intelectual del lector.

¹⁶ Aunque escapa de los objetivos de mi investigación detallar y analizar cada cita o referencia intertextual en *Lo que no tiene nombre*, estrategia narrativa recurrente en el proyecto escritural de Bonnett, he recuperado algunos intertextos cuando estos se orientan hacia la intención discursiva determinada de la reconstrucción del cuerpo materno o de su discurso, subtemas independientes de cada uno de mis capítulos. En esta instancia, del mismo modo como, en el primer capítulo, anoté la intertextualidad de Bonnett con Varela y Watanabe para analizar el carácter corporizado de la subjetividad, en el presente capítulo, atenderé a la inclusión de ciertas escrituras del dolor que han sido “apropiadas” por Bonnett, y desde su “poética de la alteridad”, para “nombrar lo innombrable” de la muerte, la enfermedad y el suicidio desde el carácter intersubjetivo de lo autobiográfico.

artística de Daniel, pueden aplicarse a la perfección en la propia lectura de la obra bonnettiana caracterizada, como sus estudiosos lo han apuntado, por la contención afectiva, y que, tal como lo ha afirmado Bonnett, está marcada por un “sentido trágico de la existencia” (Arcadia 2013)¹⁷. En esta instancia, la autora describe el arte de su hijo de manera similar a como la crítica ha caracterizado su propia escritura y que ella misma reconoce que es resultado de una intención consciente. En virtud de esta coincidencia, además de lo dicho sobre la “poética de la alteridad” bonnettiana, conviene relacionar estas dos expresiones artísticas, --la de la madre y la del hijo, en la medida que conforman el discurso de *Lo que no tiene nombre*--, no solo recuperando la crítica que realiza Bonnett sobre la obra de Daniel, sino también analizando las funciones de cada paratexto gráfico que acompaña su narración, y atendiendo a las expresiones que, recuperadas por la escritora, dan cuenta de qué significaba el arte para su hijo.

Enmarcados los lineamientos generales de la poética bonnettiana, en el presente capítulo, plantearé que el discurso de *Lo que no tiene nombre* se articula en función de dos aspectos que, aunados al proceso de duelo de la autora, dan cuenta de lo que ya he denominado y explicado como una “poética de la alteridad”. Con esto me refiero a que la propuesta de Bonnett en esta narración, además de solicitar la participación de un lector activo y cuestionador, lleva a cabo el deber inherente del artista de encontrar en lo anecdótico o circunstancial un *pathos* compartido, un nexo insoslayable y esencial entre la vivencia íntima, y la ajena o colectiva, como señalé al inicio de esta introducción, para cumplir con tres objetivos codependientes: darle un sentido a su propio duelo, representar el dolor de su hijo y, con ello, incorporar un dolor más amplio, correspondiente a otras subjetividades enfermas,

¹⁷ En el conversatorio organizado por *Revista Arcadia* sobre *Lo que no tiene nombre*, ante la pregunta de Héctor Abad Faciolince sobre la relevancia del motivo del suicidio en la obra de Bonnett, incluso antes de la muerte de su hijo, la autora responde: “desde que yo era una adolescente, tenía una especial sensibilidad por el suicidio. De alguna manera, el suicidio mitifica, sobre todo a los escritores. Y entonces yo tenía un interés especial por aquella gente que se había quitado la vida, tal vez porque yo tengo un sentido trágico de la existencia” (2013: s/p). Del mismo modo, al comentar sobre su rol de profesora de escritura creativa, señala: “algo que le digo a mis estudiantes es ‘contención emotiva, no caigan en lo sentimentaloides, no le den paso al *kitsch*, a la cursilería, la peor literatura es la literatura cursi’. Hay que tener las riendas del sentimiento, ser capaz de expresarlo, pero sin pasar un límite. [...] La pulsión del sentimiento es importante [en la literatura] porque se puede refrenar” (2013: s/p).

suicidas o simplemente distintas a las “normales”.

Considerando esta triple finalidad, los dos aspectos que demuestran la atención de la “poética de la alteridad” en *Lo que no tiene nombre* coinciden con los modos en que el discurso materno y artístico de Bonnett se entreteje con la presencia de dos experiencias del dolor ajeno: el adjudicado a su hijo, siempre desde su simbolización como artista, enfermo y suicida; y aquel que refiere a un dolor social endémico, motivo que merece atención si se recuerda cómo la “ética de la autenticidad” que respeta Bonnett, reitero, la insta a “escribir, no ‘de lo que toca y como toca’, sino sobre y como resulte ineludible” (2000).

Dicho esto, en el primer subcapítulo, a fin de analizar el vínculo entre el discurso bonnettiano y el dolor de Daniel, abordaré las semejanzas y diferencias entre las expresiones artísticas del hijo y de la madre, para finalmente proponer que *Lo que no tiene nombre*, a partir del uso recurrente de la intertextualidad literaria y la paratextualidad gráfica, plantea una síntesis de ambas artes en la conformación del discurso materno. Así, calificaré este resultado final bajo la noción de “espacio biográfico contemporáneo” (Arfuch), articulación continua, no necesariamente jerárquica, pero sí simultánea, de múltiples formas de comunicación, géneros artísticos y horizontes de expectativas en la conformación de lo biográfico (2007: 49)¹⁸.

Finalmente, en el segundo subcapítulo, precisaré el aspecto restante a partir del que se demuestra la impronta de la alteridad en el discurso bonnettiano. Es decir, la presencia de un cuestionamiento constante, desde el hecho íntimo del duelo materno, de dos núcleos de

¹⁸ Si bien estoy de acuerdo con la lectura de Victoria Díaz sobre entender a *Lo que no tiene nombre* como una memoria de duelo (2019: 132), clasificación que he empleado y seguiré empleando en el capítulo, considero pertinente y sugerente partir de la noción de Leonor Arfuch para reconocer la recuperación de las obras de Daniel no solo como la urgencia materna de inmortalizar su arte inédito, sino también como una decisión autorial, que solo el crítico Asdrúbal Valencia (2015) ha intentado analizar en *Lo que no tiene nombre: manifestaciones del arte en la novela de Piedad Bonnett*. Este autor sistematiza y clasifica todas las écfrasis que encuentra en la obra y que entiende como huellas del estado emocional de Daniel. Sin embargo, mi objetivo implica más que el reconocimiento de un vacío analítico, en tanto también se inspira, aunque como conjetura, en una precisión que otorga Bonnett en la misma obra y que concierne al deseo irresuelto de la publicación de un poemario a su cargo e ilustrado por su hijo (2015: 57). Plantear a *Lo que no tiene nombre* como un “espacio biográfico contemporáneo”, entonces, resarciría la inconclusión de dicho anhelo al ser una suerte de proyecto artístico conjunto.

pathos colectivo: la incomprensión y el silenciamiento de la enfermedad mental, y la denuncia del fracaso en una sociedad gobernada por la autoexigencia y el éxito. Como argumentaré, la crítica a estos dos problemas sociales implica un discurso político a la *mater dolorosa* en tanto se entienda como “política” a la “redistribución de los espacios y tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, [es decir] del reparto de lo sensible” (Rancière 2011: 16).

2.1. La herencia del sentimiento trágico: *Lo que no tiene nombre* como “espacio biográfico contemporáneo”

Como se anticipó, una de las características que comparte el arte de Bonnett con el de su hijo atañe a la expresión del sentimiento trágico. Considerando esta coincidencia, así como las anotaciones artísticas sobre la obra de Daniel que aparecen en la narración y la recuperación de sus creaciones para la elección de los paratextos gráficos, analizaré cómo ambos artistas retoman este sentimiento trágico, aunque desde posturas antagónicas: en el caso de Daniel, desde un pesimismo frente a la situación del arte contemporáneo; y, en el caso de Bonnett, a partir de un vitalismo que apuesta por la palabra para lidiar con el dolor. Posteriormente, analizaré la inclusión de las obras de Daniel como una decisión autorial para dar cuenta de otro modo de representarlo simbólicamente. Para ello, compararé el contenido de los cuatro paratextos gráficos agregados con lo narrado en torno a la experiencia vital y suicidio del hijo. Finalmente, en relación con lo que propuse en el primer capítulo, demostraré que el uso de estos paratextos refuerza la autoridad autobiográfica de Bonnett, siempre desde el doble rol de madre en duelo y artista. Solo a partir de esta secuencia de análisis, podré argumentar que, como producto estético, *Lo que no tiene nombre* puede también ser catalogado como un “espacio biográfico contemporáneo” (Arfuch 2007: 49), predominantemente, por la inclusión del discurso gráfico, pero también por la recurrencia de la intertextualidad con otras escrituras del dolor en la construcción de lo autobiográfico.

2.1.1. El vitalismo de la letra bonnettiana y el pesimismo pulsional de Daniel: dos estéticas del sentimiento trágico

Para comenzar, es necesario precisar que el sentido trágico condiciona la creación de *Lo que no tiene nombre*. Interrogada sobre por qué la historia de Daniel, con sus encrucijadas y embates, merecía ser contada, Bonnett respondió: “[porque] hay una fuerza tremenda que se asemeja a la fuerza del destino. El destino que los griegos llamaban así y que hoy tiene nombres muy distintos. Por ejemplo, la genética. [...] Me pareció tan terrible esto de que todos luchemos para que eso no sucediera [el suicidio], incluido el mismo Daniel y, sin embargo, eso sucede. Las cosas son y, cuando son, son irreversibles” (Arcadia 2013). Como se puede inferir, para Bonnett, la existencia se constituye a sí misma a partir del *pathos* del destino que, entendido tal como se concebía en la tragedia griega, supedita la experiencia vital a un guion sufriente, aunque no por ello sin voluntad de lucha. Por lo tanto, lo trágico en la intención escrituraria de *Lo que no tiene nombre*, si bien se ancla en la representación del dolor propio, ajeno y compartido, alude, sobre todo, a la irreversibilidad del destino. Este motivo literario garantiza el dramatismo de la narración al convocar al sentido trágico de la existencia tanto desde su complejidad como desde su contradicción; es decir, desde la constatación de que, aun reconociendo el fatalismo como marco vital, en el caso de Daniel, por la enfermedad mental, predomina el deseo de vivir, como dice Salman Rushdie, citado con suma pertinencia en la obra, porque “la vida debe vivirse hasta que no pueda vivirse más” (2015: 119).

Para Bonnett, el destino es una condición ontológica “trágica”, como lo es la herencia genética, uno de los temas clave de su proyecto artístico¹⁹. En el caso de *Lo que no tiene*

¹⁹ En la entrevista a cargo de Ana Solanes sobre el poemario *Las Herencias* (2008), Bonnett comenta: “[la herencia] es uno de mis temas entrañables, pero que se ha ido llenando de profundidad. No sé si eso le pasa a todo el mundo, pero yo viví siempre de manera perturbadora las señales de mis antepasados en mi sangre. [...] Tuve una adolescencia llena de ansiedades y depresiones y mi madre me contó que a ella también le daban. Así que empecé a atar cabos y a tener una conciencia de cosas más hondas que venían de la sangre. [...] Es otra forma que el destino se encarna. Si a ti te dieron depresiones, y a tu madre y a tu abuela también, más allá de los misterios médicos o genéticos, existe un dolor compartido. Entonces, esa cadena me parece como una especie de condena *a priori*, una condena muy dolorosa, aunque no creo que sea tampoco para siempre” (2008: 141). Si bien no es objetivo de esta tesis conjeturar sobre la herencia de la enfermedad mental en Daniel, tema que Bonnett, al ahondar sobre la genética en *Lo que no tiene nombre*, de algún modo, considera como un

nombre, este tema, como manifestación contemporánea del destino, se evidencia cuando la autora, tras incluir una cita del doctor James Dewey Watson sobre la mutación genética como posible origen de la esquizofrenia, concluye:

El diseño de la mente de Daniel, pues, y por consiguiente su muerte, son el resultado del cambio de una letra en su código genético. Lo atroz —y también lo maravilloso— de nuestras vidas es que están parapetadas sobre lo aleatorio, lo gratuito, lo caprichoso. ‘Somos como moscas en las manos de los dioses’, escribió Shakespeare. Solo que no hay dioses, o que los dioses, los que construyeron, como en ‘El inmortal’ de Borges, esta ciudad absurda y monstruosa en que nos movemos, con pasadizos que no llevan a ninguna parte, hace tiempo, siglos, que están muertos (2015: 64).

Se entiende, así, que la historia de Daniel es tan solo un modelo de fatalidad, de una suma de azares inaugurada por una enfermedad que aún no cuenta con otra validación científica mayor que la de un juego de probabilidades entre los genes y una combinación desdichada. En este sentido, es interesante la alusión a “El inmortal”, de Borges, considerando, en primer lugar, la comparación entre el signo del laberinto que, aunque interminable, logra superar el protagonista, y la ciudad caótica a la que refiere Bonnett; y, en segundo lugar, cómo es que, incluso tras aparentemente ganarle al destino al obtener la inmortalidad negada a los hombres, “el inmortal”, con una memoria tan falible como la de todos, es, al fin y al cabo, igual a los demás mortales. En ese sentido, su destino, incluso con las específicas coordenadas que logra atribuirse por su propia voluntad, es equivalente al de cualquier otra existencia. Respecto del primer punto, Bonnett aprovecha la intertextualidad con Borges para rescatar la contraposición entre los dos espacios señalados del cuento, laberinto y ciudad caótica; y, así, escenifica el sinsentido de la existencia *per sé*, no únicamente la dificultad de vivirla bajo el aval de una meta final o de una verdad última a la que se es posible acceder esforzadamente. En el segundo caso, la finalidad intertextual es

factor posible, esta cita expone con claridad el lugar de la herencia como motivo literario en la obra bonnettiana y cómo la autora, si bien reconoce la existencia de un destino aunado al dolor irremediable, también da luces sobre la conversión de esta “condena *a priori*” en arte. Llegado el momento, abordaré esta idea en relación con el vitalismo nietzscheano.

semejante y potencia la elección de Daniel como un modelo de fatalidad trágica tanto menos por el desenlace de su vida como por la premisa de que la verdadera tragedia del existir radica en que estamos supeditados por un destino, sea feliz o desventurado, inclusive desde la ficción de la inmortalidad.

Por su parte, si se retoma el final de la cita, hay una alusión evidente a la fórmula hegeliana, popularizada por Friedrich Nietzsche, sobre “la muerte de Dios”. Esta expresión, tardía en su propuesta filosófica, refiere al desenmascaramiento de la moral, falso fundamento incondicionado, imperecedero y sobrehumano que, si bien toma el nombre de “Dios” en el cristianismo, también puede entenderse como “Idea” o “Razón” para Nietzsche. En cualquier caso, “Dios” ha de entenderse como una lucha entre voluntades e intereses que identifican a una humanidad esclava. En líneas generales, como explica Dolores Castrillo sobre la connotación positiva de la expresión nietzscheana, la verdadera aceptación del sinsentido de la existencia se realizaría cuando el hombre recupere una “voluntad de poder” creadora sin olvidar que, y de ahí su relación con la tragedia, únicamente cumple el rol de artífice dentro de un “eterno retorno”, es decir, un ciclo interminable de creación y destrucción desde el que la voluntad, aun bajo esas coordenadas, desea ser fiel a sí misma (1998: 22-23). La relación de esta parte de la doctrina nietzscheana implica un *continuum* con su propuesta inicial sobre la noción de la tragedia griega, dado que se puede sentar una analogía entre la idea de destino griego y la del eterno retorno, así como entre la figura del héroe trágico y la “voluntad de poder”. En ambos casos, el carácter agonal de la tragedia o del sentido trágico del mundo que se infiere de la filosofía nietzscheana, como precisa Carolina Llanos, se vincula

con el juego irresoluble que se da entre lo apolíneo y dionisiaco en una perspectiva estética, pero también entendidos como fuerzas constituyentes de la realidad. [...] En este sentido, hay una constitución trágica de la existencia humana en cuanto ella siempre se enfrenta a una superioridad que limita su libertad y evidencia su debilidad, que es representada estéticamente por los griegos y que se eleva a cosmovisión cuando se considera el mundo en su totalidad como una especie de voluntad de vida que es sufriente, porque contiene en sí, como elemento

constituyente, esa contradicción que se desenvuelve en un juego eterno (2018: s/p).

Considerando esta contextualización, tal como los griegos transfiguraban la tragedia del destino en arte desde un enfoque que puede ser calificado como “vitalismo trágico”, Bonnett también batalla con la palabra literaria, pese a que reconoce que su “lengua jamás podrá dar testimonio de lo que está más allá del lenguaje” (2015: 18)²⁰. Solo así va configurando su memoria de duelo desde la aceptación del sentimiento trágico del mundo y, específicamente, del embate azaroso de la enfermedad y del suicidio de Daniel. Sobre todo, al final, la escritora expone esta confianza sensata en la literatura para volver a sí misma, después del trauma de la muerte filial, y recuperar simbólicamente a Daniel como hijo, artista y esquizofrénico. De este modo, lo recupera para hacer de él, además de un modelo de fatalidad, un representante del dolor causado principalmente por la enfermedad mental que también demarca el destino de otros. Así, precisa:

[escribo] Quizá porque un libro se escribe sobre todo para hacerse preguntas.

Porque narrar equivale a distanciar, a dar perspectiva y sentido.

Porque contando mi historia tal vez cuento muchas otras.

Porque a pesar de todo, de mi confusión y mi desaliento, todavía tengo fe en las palabras.

Porque, aunque envidio a los que pueden hacer literatura con dramas ajenos, yo solo puedo alimentarme de mis propias entrañas.

Pero sobre todo porque, como escribe Millás, ‘la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las

²⁰ En “La tragedia como defensa de la vida”, texto que Bernardita Bolumburu prepara para la presentación de *Lo que no tiene nombre* en la Universidad Diego Portales de Chile, Bolumburu califica la obra como una “tragedia contemporánea”. Más que por una coincidencia estructural con el género clásico, la autora rescata la lectura que otorga Nietzsche sobre la capacidad de los griegos de convertir el terror en belleza sublime, así como el rol central de las mujeres griegas de la antigüedad en la preparación de los duelos. Concluye así: “Solo elaborando una ‘sabiduría del sufrimiento’ es que los griegos pudieron soportar y sobrellevar su existencia. Con la tragedia, glorificaron el dolor transformándolo en un motivo, una herramienta para sobrellevar y anestesiar el propio dolor, a través de la identificación del espectador con el personaje. La novela de Bonnett nos conduce por un camino de dolor y al mismo tiempo de reflexión crítica; es capaz de convertir el dolor en arte, en literatura” (2018: 21). En este sentido, si bien Bolumburu no desarrolla ampliamente esta lectura considero que es posible inferir que la ‘sabiduría del sufrimiento’ dialoga con la disposición estructural de un sentido trágico del mundo en la obra bonnettiana. Ese sería el motivo por el que se lograría, si no la “identificación entre el espectador y el personaje” a la refiere Bolumburu, por lo menos, una interpelación afectiva del lector, no por la coincidencia entre dos experiencias íntimas semejantes, sino por la recuperación artística de la tragedia humana.

heridas' (2015: 126).

Por lo dicho, Bonnett escribe hurgando en la fatalidad vital, en la tragedia, si se quiere, de una herida constitutiva, pero siempre desde ese talante autobiográfico que se esconde en toda su obra poética y, en este caso, en torno al combate de Daniel con la enfermedad mental²¹. La exposición de la experiencia íntima se somete al orden del lenguaje y, así, en ese proceso de distanciamiento, se encuentra el vitalismo de Bonnett. A través de esta estética, recupera el dolor sin la implicancia de un estancamiento melancólico, un regodeo en la llaga; y admite, por el contrario, la voluntad de rondar insistentemente en la palabra precisa para recordar al hijo, y posibilitar reconstruirse a sí misma desde la pérdida y desde un ejercicio intelectual. De este modo, señala la autora en el primer capítulo de la obra: "Daniel se mató, repito una y otra vez en mi cabeza, y aunque sé que mi lengua jamás podrá dar testimonio de lo que está más allá del lenguaje, hoy vuelvo tercamente a lidiar con las palabras para tratar de bucear en el fondo de su muerte, de sacudir el agua empozada, buscando, no la verdad, que no existe, sino que los rostros que tuvo en vida aparezcan en los reflejos vacilantes de la oscura superficie" (2015: 18-19). En consecuencia, en sintonía con la cita a Millás, *Lo que no tiene nombre* es tanto una herida como una cicatriz, pero, sobre todo, la confirmación de que, ante la tragedia vital, el arte se presenta como una imperiosa necesidad no para enmendar el pasado, sino para intentar comprenderlo desde lo agonal de la creación.

Ahora bien, en cuanto al arte de Daniel, este es también agonal, pero, sobre todo, "agónico". En otras palabras, además de mostrar un esfuerzo consciente por la creación

²¹ En la ya citada entrevista de Claudia Posadas a Bonnett, ante la pregunta sobre cómo trasmuta lo confesional en su poesía, la escritora anota: "Desde siempre, desde sus orígenes, mi poesía se enuncia desde un yo que está cargado de experiencia autobiográfica y que no le teme a la exposición frente al lector; pero es verdad también que ese yo siempre tiene una frontera, un límite, porque le temo al impudor confesional. Para evitarlo, recorro al puro hecho del lenguaje: transmutó o transfiguro, o, más bien, parto del yo, pero me disuelvo en lenguaje, si es que así puede decirse" (2015: 18). En este sentido, la poesía de Bonnett se orienta a la elaboración artística del afecto y no a la mimesis confesional que, si bien puede ser condición para la creación, busca despojarse de la anécdota y únicamente contener lo que la hace esencial a la experiencia compartida. Evidentemente, en el caso de *Lo que no tiene nombre*, por las circunstancias y finalidades de su escritura, la memoria materna, pese a que obligatoriamente debe retomarse para estructurar la trama, también se encausa hacia la esencialidad de lo trágico. Así, en paralelo, aprovecha la capacidad de distancia que le ofrece el lenguaje tanto para configurar su duelo desde una exposición mediada al lector como para crear una narrativa con "vuelo lírico" que potencia el dramatismo de la historia.

precisa a manera de lucha con el lenguaje plástico, descubre la huella de aquello que inexorablemente precede a su muerte. El sentimiento trágico que Bonnett encuentra en la obra de su hijo “más allá de las búsquedas estéticas”, --del uso de técnicas pictóricas, contrastes de color, luces y sombras, entre otros--, exhibe “una línea coherente trazada a partir de sus obsesiones y sus conflictos” (2015: 54). Nuevamente, se trata de una transmutación artística del dolor y de la autodestrucción: es la representación de la soledad, de la úlcera, del deterioro del cuerpo, de su fuerza erótica y tanática, como apunta la autora (2015: 65), aunada también a un ejercicio intelectual que se testimonia en los cuadernos de reflexiones académicas que guardaba Daniel con recelo, así como en los sustentos teóricos que en algunos casos acompañaban sus obras. Para Bonnett, estas anotaciones respaldan, desde la racionalidad de la técnica, lo que se develaba con la urgencia del grito. Comenta la autora:

Daniel camufla sus pesares, los transfigura: sus hombres y perros con mordaza, de miradas penetrantes. Imágenes que causan en el espectador un inevitable estremecimiento porque aluden con una fuerza monstruosa a rabias sofocadas, a un secreto guardado, a la amenaza del miedo [...] Y es que la fuerza de su racionalidad dio siempre una dura batalla contra la fuerza de sus emociones. Una de las dos iba a crecer como una hidra que terminaría devorándolo (2015: 55).

Es posible afirmar, entonces, que razón y afecto lidian entre sí en el arte de madre e hijo. En el caso de Daniel, la contención afectiva es más una intención estética que una poética lograda, un ejercicio intelectual orientado al refrenamiento de su destino, al advenimiento y declive de la enfermedad mental que, más de una vez, Bonnett caracteriza como “monstruosa”. De ahí que, aunque madre e hijo rechacen el impudor confesional, las creaciones de Daniel finalmente demuestran la exaltación de aquello que lo torna un “monstruo perfeccionista” (2015: 58): la encarnación de la lucha entre cordura y exceso, que convertía sus obras en “fuerza volcánica, desmesura, raptó, verdad y crudeza. [...] En] secreta y desnuda confesión” (2015: 66). En este sentido, el arte, para Daniel, está supeditado por la

enfermedad, tanto menos porque sea un motivo artístico como porque la pintura es una de sus manifestaciones catárticas.

Por el contrario, el arte de Bonnett, como ya se ha precisado, emplea el lenguaje para distanciarse de la experiencia íntima, aunque aprovechando la esencialidad trágica. En esta línea, se podría decir que la autora recurre a una “intelectualización” del afecto; es decir, articula un discurso que propone una reconstrucción coherente de los conflictos íntimos, así como el modelamiento consciente de un análisis introspectivo a fin de evitar las irrupciones de un desborde emocional (Laplanche y Pontalis 1996: 198-199). Esta estrategia autorial podría explicar el empleo explícito y recurrente de la intertextualidad en *Lo que no tiene nombre* como un catalizador afectivo, como un recurso literario que retiene la desmesura del dolor autobiográfico, pero que, a su vez, la evoca. Dicho de otro modo, se conmueve, pero con destreza poética y mesura, desde la propia voz y desde otras ajenas²².

En esta instancia, por ejemplo, Bonnett acude a varios fragmentos del cuento “Signos y símbolos”, de Vladimir Nabokov, inmediatamente después de haber narrado el momento en el que internan a Daniel por primera vez en una clínica para enfermos mentales. Bonnett dialoga con el relato de Nabokov que, como se sabe, narra el arrepentimiento e impotencia de los padres de un hijo enfermo al que han internado y que, pesarosos por creer haber tomado una mala decisión, deciden cuidar en casa, pese a los esfuerzos que esto implica. Tomando en cuenta la ubicación del intertexto, sin interrupción o comentario posterior de la voz narrativa, esta presentación muestra el uso de la intertextualidad a modo de cita de

²² En una entrevista a cargo de Augusto Escobar, Bonnett explica sobre su relación con la intertextualidad implícita o explícita: “Yo siempre trabajo con una colección de fichas y libretas de distinto formato, con diversos diseños y allí escribo citas de los libros que estoy leyendo en el momento, hago viñetas, dibujos de ideas, y voy poniendo en ellas todo lo que se me ocurre. [...] Si estoy leyendo a Borges para mis clases, por ejemplo, se me van ocurriendo cosas para mi literatura. Seleccione algo me que llama la atención e inmediatamente escribo todo lo que se me ocurre, luego reviso y entonces me digo: ‘esto me sirve para tal cosa o para la otra’, o no. Trabajo así, con ese entramado de cosas. Cada vez más se ha convertido esta forma de trabajo en una necesidad” (2013). Se podría señalar, entonces, que el diálogo intertextual que atraviesa la obra de Bonnett es también una manifestación de su “poética de la alteridad”, que, en el caso de *Lo que no tiene nombre*, como se verá en adelante, se sustenta, sobre todo, en el aprovechamiento del sentimiento trágico compartido con otras escrituras del dolor.

desarrollo, como reemplazo y no solo apoyo de la trama, aprovechando su efectividad y rigurosidad comunicativa de los afectos, probablemente coincidentes con los experimentados por Bonnett, pero distantes de lo confesional. Dicho de otro modo, este intertexto en específico, como “palabra ajena”, se torna “palabra propia”, siempre dialógica o intersubjetiva (Bajtín 1999: 22), en tanto lo fabulado por Nabokov, bajo una función metonímica, sublima aquella posibilidad dramática que guarda el contexto que condiciona su inclusión en la obra. Precisamente, la narración que la antecede configura el marco que motiva el conflicto afectivo y autobiográfico que el cuento “Signos y símbolos” sustituye: llegado el tercer día de internamiento de Daniel en una clínica para enfermos mentales, a pesar de que se le habría autorizado a Bonnett visitar a su hijo tras una primera negativa, la promesa del encuentro se ve frustrada. Tanto la autora como su esposo piden en vano reunirse con el director de la clínica para que autorice su visita; sin embargo, solo se les permite el pase de una pequeña maleta que Bonnett habría preparado un día antes con objetos que alivianen la permanencia de su hijo en un espacio extraño. Concluye así la narración previa al intertexto:

Pero yo no voy a soltar esa maleta que amorosamente quiero abrir allí dentro, cuando esté con mi hijo, cuando pueda preguntarle cómo durmió anoche y cómo se siente hoy, y cuando pueda explicarle que todo fue un malentendido, o le proponga que se venga con nosotros, o a otra clínica, o a nuestra casa, donde lo cuidaremos con cariño. La enfermera jefe nos dice con voz tensa que ese es el reglamento, que el único que podría romper las reglas y autorizar visitas antes de quince días es el médico, y que él está con Daniel en ese preciso momento. Yo hablo de secuestro, de derechos, de leyes. Finalmente, vencidos, nos sentamos a esperar (2015: 86).

Mediante una prosa atiborrada, con una estructura excesiva en subordinaciones como representación de la impotencia que Bonnett podría haber sentido por las restricciones burocráticas descritas, el final de la cita refiere a una espera obligada, que también se representa, aunque desde la inclusión del intertexto de Nabokov. Este recurso, por un lado, parece poetizar el juicio introspectivo que Bonnett y su esposo habrían llevado a cabo durante dicha espera, y, por su parte, al cambiar el tono y estilo de escritura, pone coto al previo

desborde afectivo en la queja de Bonnett. Este símil entre ficción y realidad se simboliza, precisamente, cuando Nabokov relata un diálogo íntimo entre los dos padres que, tras su visita al hijo enfermo, sopesan lo erróneo de su decisión:

—No puedo dormir —se quejó [el esposo].

—¿Por qué— le preguntó ella— ¿Por qué no puedes dormir? Estabas cansado.

—No puedo dormir porque me estoy muriendo— dijo, y se recostó en el sofá.

—¿Es el estómago? ¿Quieres que llame al doctor Solov?

—Nada de doctores, nada de doctores— gimió ¡Al diablo con los doctores! Tenemos que sacarlo de allá de inmediato. De otra manera, seremos responsables de lo que le pase. ¡Responsables! —repitió, y se sentó de repente, con ambos pies sobre el suelo, mientras se golpeaba la frente con el puño apretado.

—Está bien— dio ella con suavidad—mañana por la mañana lo traeremos a casa.

[...]

—Lo tengo todo planeado. Le cederemos el dormitorio. Cada uno de nosotros pasará media noche con él y la otra media en este sofá. Por turnos. Haremos que el doctor lo vea al menos dos veces por semana. [...] (2015: 86-87).

Dejando de lado las particularidades del contexto autobiográfico, por ejemplo, en torno a si Bonnett o su esposo habrían expresamente actuado los roles correspondientes en el intertexto que reemplazaría su discusión, la referencia no solo cuenta con una capacidad alusiva sobre lo anecdótico ficcionalizado, sino que lo protege y sobrepasa al convocar con una intensidad condensada, más que detalles testimoniales de *Lo que no tiene nombre*, una manifestación de “lo ineludible”, en tanto devela y critica tanto la impávida reserva de la institución clínica, en este caso, psiquiátrica, como la falta de empatía de la misma para con aquellos que confían en ella, tema central de la memoria de duelo que posteriormente retomaré. De ahí que la narración que sigue al intertexto supone una continuidad cronológica

a manera de desplazamiento entre la trama citada y la autobiográfica, cuando se remarca inmediatamente: “El mismo día de nuestra visita a la clínica, Daniel regresa con nosotros a la casa. No lo hemos tenido que retirar a la fuerza, *ofendidos y enojados, como en algún momento fantaseé*, sino que el médico, después de una hora de entrevista con él, ha decidido que su estado le permite reincorporarse al mundo de un manera relativamente normal” [cursivas mías] (2015: 88). De este modo, como he planteado, la cita intertextual expresa tanto la “intelectualización” de la angustia materna en la memoria de duelo como la “universalización” de dicha experiencia afectiva al mostrarla, desde una apuesta vitalista, doblemente transmutada en arte, y en contraposición al intimismo prosaico y catártico que Bonnett rechaza.

Ahora bien, si la estética de Bonnett corre a cuenta de un vitalismo, ya descrito desde la propuesta nietzscheana, la manera en que Daniel concibe al arte implica una posición pesimista, sobre todo en relación a la desconfianza que le despierta el arte contemporáneo. Este recelo se infiere en más de una ocasión en la narración, bajo una premisa recurrente en la voz de Daniel: “la pintura ha muerto” (2015: 23, 59, 66). La afirmación señalada atiende a una crisis respecto de su vocación artística relacionada tanto con su preocupación por el aspecto económico como con la distancia entre su arte, que considera “clásico”, y el que, por ejemplo, encuentra en la Bienal de Venecia, que juzga “errático, mediocre, insultante” (2015: 59). El abandono de la Facultad de Artes y su traslado a la especialidad de Arquitectura corroboran su pesimismo y su crisis artística:

Ante mi cara triste, Daniel me confesó que la crisis en relación con su vocación de pintor y dibujante había llegado a su más alto punto de agobio. No tenía talento. No iba jamás a poder vivir de la pintura. *Pero, además, mamá, ya nadie la valora, es una expresión del pasado*. En vano lo rebato, le digo que estamos ante un momento de incompreensión histórica, ante una simplificación amplificada por la estupidez de la provincia. La pintura no morirá nunca, simplemente se transformará como ha hecho siempre. *Yo soy muy clásico*, se lamenta, como un leproso de sus heridas (2015: 66).

De la cita, se podría deducir que para Daniel “la pintura ha muerto” porque no coincide con su posición de “pintor clásico”. En efecto, hacia el 2004, cuando ocurre este diálogo, el arte conceptual y las consideraciones del *arte pop* en Colombia dominaban la escena cultural desde por lo menos tres décadas; y con un énfasis cada vez más orientado al activismo político (Peñuela 2013: 120). En ese sentido, la obra de Daniel, tanto como arte exclusivamente figurativo como por ser la manifestación simbólica de su enfermedad mental, no encuentra un espacio para su desarrollo y validación social. De ahí que tema elegir dedicarse a la pintura como un oficio, aunque posea el talento para ello. Comenta la autora: “Sé que tenía miedo: de su futuro, del alcance de su enfermedad, de la escasez. Miedo a su propia potencia y al reconocimiento, que lo comprometía con un talento que no estaba seguro de poseer. Que tendía a castigarse, a demeritarse, a minimizar el reconocimiento que otros le hacían” (2015: 52).

Como se observa, y para concluir, la justificación previa que otorga Bonnett sobre la constante lucha vocacional de su hijo y la crítica explícita, aunque ingenua, que la autora articula sobre el subdesarrollo del arte local manifiestan el intento de evitar que Daniel abandone su vocación. Asimismo, resaltan la premisa sobre la necesaria transformación de la pintura y, por ende, de la mirada del artista, puesto que sigue dando cabida a su apuesta vitalista, a su confianza por el lenguaje como oficio, sea este literario o plástico. Esta lectura bonnettiana no se sustenta en una afirmación ciega ni únicamente se enlaza a la sensibilidad trágica a la que ya he aludido. Por el contrario, toma en cuenta un punto clave de su poética y de su carrera literaria. Para Bonnett, la vocación artística es inseparable de un quehacer responsable, de una perspectiva crítica sobre el contexto que ha de condicionar la “criba” del lenguaje artístico elegido para crear, más que imitar, lo esencial de la realidad convocada, rasgo central de su obra que la ha ubicado como una poeta consagrada del contexto latinoamericano. En suma, la afirmación de Bonnett desde su posición de artista se funda no solo en su poética, sino también en el reconocimiento de lectores y críticos, lo cual la distancia nuevamente de los miedos iniciales de Daniel, potenciados por la impronta de la enfermedad

mental.

2.1.2. Paratextualidad gráfica e intertextualidad literaria: el “espacio biográfico contemporáneo” de Piedad Bonnett y Daniel Segura

Si se recuerda que uno de los objetivos de la memoria de duelo se enlaza con la recuperación simbólica del hijo, la inserción paratextual de sus pinturas y dibujos en *Lo que no tiene nombre* le devuelve a Daniel la posición de artista que él mismo intentó negar. Tras esta validación, Bonnett le otorga otro horizonte de lectura a su memoria de duelo desde la incidencia del discurso gráfico gracias al diálogo que se establece entre cada uno de los paratextos empleados y los capítulos de la obra que las imágenes anticipan. En algunos casos, además, la elección de ciertos paratextos refuerza la autoridad autobiográfica de la autora, como argumentaré a continuación.



Figura 1. Serie *Embozados* (2008). Óleo sobre lienzo (Segura 2012)

En el primer caso (ver figura 1), el óleo que abre el primer capítulo representa a un perro embozalado y herido, tendido sobre un charco de sangre y sujeto a un collar de sometimiento. La imagen destaca un cuerpo torturado hasta la muerte, símbolo del suicidio también violento de Daniel al que se alude en el primer capítulo sin una descripción explícita²³.

²³ En *Lo que no tiene nombre: manifestaciones del arte en la novela de Piedad Bonnett*, Asdrúbal Valencia desarrolla sobre la función catafórica y analógica de estos paratextos. Lo primero alude a cómo anticipan una idea eje del capítulo que acompañan, mientras lo segundo destaca la relación intersemiótica e intertextual entre el objeto gráfico y el estado emocional de Daniel (2015: 8). En la

Cabe señalar que esta omisión, si bien puede hacer referencia a una estrategia de distanciamiento afectivo por parte de la autora, previamente asociada al empleo intertextual, responde, sobre todo, a una imposibilidad autobiográfica: ningún miembro de la familia nuclear de Daniel reconoció su cadáver. El paratexto, por lo tanto, no solo simboliza al hijo muerto, sino que lo reemplaza en la memoria familiar y en el discurso materno.

Esta función se corrobora cuando, en una de las ceremonias en recuerdo de Daniel, se le identifica empleando dos imágenes: “una obra suya, de formato pequeño, que muestra la cabeza de un perro semiembozalado que pareciera gemir [...] y el autorretrato en carboncillo que [Daniel] hizo cuando tenía veinte años y el sufrimiento comenzaba a arrasarlo” (Bonnett 2015: 39). En la medida que las imágenes mostradas en este tipo de ceremonia denotan la manera en la que se desea recordar al muerto, la elección de una de sus obras para cumplir tal función refuerza nuevamente la posición de Daniel como artista desde una sensibilidad creadora inseparable de su enfermedad, del mismo modo como se eleva al arte a una condición de verdad autobiográfica. Esta decisión familiar se sustenta en la consideración del recurso fotográfico, usualmente empleado en velorios o ceremonias semejantes, como un medio “petrificante”, que “condena” a Daniel a una unívoca y estática realidad (Bonnett 2015: 16). En esta línea, mientras que la pintura, vuelvo a citar, se plantea como “fuerza volcánica, desmesura, raptó, verdad y crudeza. Como secreta y desnuda confesión” (2015: 66), la imagen fotográfica simula ser auténtica y parte de una paradoja en términos de Bonnett: “Recupera y mata” (2015: 35-36). Sin embargo, como después apunta la autora, es el saber materno el que puede encontrarle un sentido más allá de lo representado al identificar detalles que escapan a la pose fotografiada: “Es verdad que a veces esa sonrisa me resulta forzada. Y que la mirada en ciertas fotografías, solo yo podría verlo, tiene un brillo exaltado que me produce malestar” (2015: 35). La petrificación de la imagen, por lo tanto, se supera en la memoria materna. Esta traduce lo imitado en huella afectiva al complementar lo

medida que Valencia describe todos los paralelos entre imagen y trama, considero innecesario seguir ahondando en este argumento.

que la imagen omite, proceso opuesto al que realiza Bonnett para interpretar lo que la pintura del hijo expresa con atributo de verdad.



Figura 2. *Hombre con mordaza* (2002). Lápiz sobre papel (Segura 2012)

El segundo paratexto (ver figura 2) muestra un cuaderno de dibujo abierto en el retrato de un hombre amordazado. En tanto que no se sabe si este acallamiento es voluntario o involuntario, la función paratextual se duplica: aunque puede expresar la autocensura del hijo respecto de su enfermedad, tema central del segundo capítulo, también reafirma que lo narrado por Bonnett son certezas que solo le pertenecen a la autora. De ahí que el epígrafe de Rafael Cadenas que acompaña al dibujo declara: “no he de proferir falsedad ni poner tinta dudosa ni añadir brillos a lo que es. Esto me obliga a oírme. Pero estamos aquí para decir verdad. Seamos reales. Quiero exactitudes aterradoras” (2015: 43). En otras palabras, la carga simbólica del amordazamiento también puede implicar la exaltación autobiográfica de la voz materna. Es ella la que demanda una escucha y a quien pertenece dicha verdad narrada. De manera implícita, esta indica una decisión ética como justificación de la memoria escrita. Así, la autora apunta:

La vida nos escamotea el espectáculo de nuestro funeral. ¿Qué habría sentido Daniel si hubiera presenciado la multitud conmovida que convocó su muerte? ¿Cuánta rabia se habría acumulado en él al ver que su secreto había sido descubierto? [...] Pero esa lucubración no pasa de ser una reflexión sensiblera, pues la conjugación verbal *habría* resulta baladí referida

a los muertos (2015: 41).

En consecuencia, se puede juzgar a quien escribe su memoria de duelo, pero no al que ya no está; la muerte le pertenece al que la nombra. Para bien o para mal, gana la posibilidad de aprehenderla a partir del otro, de transfigurarla en arte y, de ser posible, de combatirla a través del carácter agonal de la creación. Se trata, entonces, de una compensación del dolor, tal como se narra:

Un gran duelo nos vuelve momentáneamente libres, o al menos así me lo parece mientras veo a los demás detenerse en el umbral de mi pena, poseídos por el miedo o el sobrecogimiento o el pudor. Mi propio gesto, mi espacio, mi silencio, mi voluntad me pertenecen ahora como nunca. También soy dueña absoluta de mi palabra. Es como si la muerte de Daniel me concediera vivir por unos días rodeada por un círculo de impunidad. Pero ese poder es irrisorio, es falso, inútil. Para tenerlo he tenido que pagar demasiado caro (2015: 37).

Como se infiere, esta compensación del dolor ante la pérdida se sostiene sobre dos “poderes”: el de la muerte como significante que interrumpe el sentido de los que aún quedan en pie; y el que, consecuentemente, adquiere la persona en duelo a manera de falsa libertad. En el primer caso, la disrupción ocasionada por la muerte, y mucho más por un suicidio, aún considerado como tema tabú, da como resultado aquella actitud paralizante que encuentra Bonnett en aquellos que admiten el dolor de la escritora sin ataduras ni cuestionamientos tanto menos por un respeto a su duelo que como defensa ante un exceso afectivo propio. Esta disposición de los “sobrevivientes”, como los llama Bonnett en otro momento de la narración (2015: 42), trasluce, en paralelo, la opresión afectiva con que la muerte los estremece, así como una resistencia ante dicho sobrecogimiento. En breve, la distancia que le permite a Bonnett ser dueña de su dolor al inicio de su duelo implica también el rechazo a la inevitabilidad de la muerte y a todo aquello que la recuerde por parte de los que deciden respetar su intimidad, situación que concibe la creación de un “círculo de impunidad” alrededor de la escritora, una frontera que, en este caso, la faculta a pensar, actuar y sentir sin el examen de un tercero y con la potencia afectiva que se requiera. Este consentimiento de los

“sobrevivientes” instaura, en consecuencia, el “poder” de la persona en duelo, dada la sensación de independencia que la falta de mediación ajena provoca.

Pese a lo señalado, el “poder” obtenido “es irrisorio, es falso e inútil” (2015: 17), considerando las condiciones indeseables que promovieron su omnipotencia de palabra, acción y afecto; y, sin embargo, es también la desafortunada compensación de la que se vale Bonnett, como madre y artista, pero, sobre todo, como una “sobreviviente” más, para enfrentar la pérdida desde el discurso, recordar a Daniel y concebir literariamente la herida trágica. Aunque falaz, se trata de un “poder” que opera razonadamente bajo las coordenadas del arte aprovechando esa permitida libertad de juicio y de afecto, sea de dolor o también de amor, para privilegiar, así, la reconfiguración subjetiva de la escritora. Por todo lo dicho, tanto el dibujo del hombre embozalado, leído desde el marco del epígrafe de Cadenas, como la cita analizada pueden interpretarse como un símbolo de la legitimación de su voz autobiográfica, que, sin embargo, se reconoce impotente ante el exceso de realidad que supone la muerte del hijo. La escritura, nuevamente, “abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (Millás citado en Bonnett 2015: 126).



Figura 3. Estudio sobre *Lección de Anatomía del Doctor Tulp*, de Rembrandt. Serie *Pierre Menard autor del Quijote* (2001-2002). Óleo sobre lienzo (Segura 2012)

Llegado a este punto, del mismo modo como el segundo paratexto presenta una doble interpretación si es que se significa como obra independiente o desde una suerte de intertextualidad con *Lo que no tiene nombre*, es posible reconocer que el tercer paratexto (ver figura 3) también responde a dos horizontes de lectura a partir de la misma condición interpretativa. Como se observa, Daniel reproduce parte de la pintura de Rembrandt, *La*

Lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp (1632), al enfatizar solo el cuerpo diseccionado y las pinzas que levantan uno de los tejidos del cadáver. Deja de lado la reproducción del público que conforma el retrato grupal de Rembrandt y destaca, por el contrario, tanto las tonalidades como las texturas *post mortem* del cuerpo tendido. Esta diferencia entre ambas obras es sumamente importante si se toman en cuenta los contextos y finalidades de creación de Rembrandt y los de Daniel, variables que deben considerarse para entender las relaciones intertextuales que el título *Pierre Menard, autor del Quijote* anticipa²⁴.

En principio, la finalidad central del óleo del pintor neerlandés depende, sobre todo, de la jerarquía de poder establecida entre todos los retratados de la *Lección*, incluido el cadáver. Como anotan Roberto Rosler y Pablo Young, el retrato de grupo en el siglo XVII, sobre todo en los Países Bajos, implicaba una institución social, un símbolo de la clase media que ascendía socioeconómicamente y que, para demostrarlo, encargaba un retrato que la inmortalizaría en compañía de otros personajes poderosos del momento (2011: 535). Este es el caso de Nicolaes Tulp, primer anatomista del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam, quien, en 1632, le solicita al joven Rembrandt la pintura aludida para conmemorar una de sus lecciones públicas. Como se sabe, esta solicitud no era extraña para la época. Incluso, existía un estilo pictórico específico para dicho fin, previo a Rembrandt, que obras como *La Lección de Osteología del Doctor Sebastian Egbertsz*, de Thomas de Keyzer (1616), o *La lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer*, de Michiel Van Mierevelt (1617) ejemplifican. Consideradas como modelos empleados por Rembrandt para su *Lección* (Castellano y Delgado 2010: 38; Rosler y Young 2011: 537), ambas obras guardan una diferencia central

²⁴ En "Pierre Menard, autor del Quijote", Borges discute la imposibilidad de la interpretación unívoca de un texto literario, así como el principio de autoría. Para cuestionar ambas premisas, el autor argentino imagina cómo Pierre Menard, protagonista del relato en cuestión y simbolista francés de finales del siglo XIX, reescribe *El Quijote*, de Cervantes, desde una perspectiva propia, pero sin alterar el texto ni la puntuación de la obra cervantina. En este sentido, tal como sucede con la reproducción parcial de Daniel de la obra de Rembrandt, la creación de Menard es formalmente idéntica a la de Cervantes; sin embargo, es también una obra, en absoluto, disímil, si se lee bajo sus propios contextos de creación y de recepción. En consecuencia, tal como el reseñador del segundo *Quijote*, narrador del relato, realiza un ejercicio interpretativo y comparativo para pautar las diferentes lecturas de ambas obras, precisaré un análisis semejante para entender las posibles decisiones autoriales detrás del óleo de Daniel y su función en *Lo que no tiene nombre*, en relación con el contexto original de la obra rembrandtiana que reproduce parcialmente.

con la propuesta rembrandtiana por la composición e iluminación elegidas.



Figura 4. *La Lección de Osteología del Doctor Sebastian Egbertsz*. Óleo (Keyzer en Castellano y Delgado 2010: 38)



Figura 5. *La Lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. Óleo (Rembrandt en Castellano y Delgado 2010: 37)

A manera de ejemplo, y en líneas generales, mientras que la pintura de Keyzer emplea como centro de composición a un esqueleto y agrupa al público de la lección de modo equidistante, en forma de triángulos invertidos (ver figura 4), Rembrandt rompe esa simetría estática al ubicar a Tulp y al cadáver como figuras centrales del retrato, aunque con una jerarquía de poder inversa. Esta se remarca por dos elecciones autoriales: en primer lugar, el contraste entre la forma piramidal con la que se dispone a Tulp, cuyo sombrero negro simboliza su estatus social privilegiado, y la posición del cadáver como Cristo tendido; y en segundo, el contrapunto entre la luz que cubre al cadáver y la oscuridad de la vestimenta de Tulp y de uno de los participantes de la lección, efecto que se compone en línea diagonal (ver figura 5). Este último punto ha llamado la atención de la crítica rembrandtiana al considerar la paradoja de que la luz provenga del cadáver a fin de elevar el poder simbólico de Tulp. Así pues, agregan Rosler y Young: “este doble contraste lumínico genera un *degradé* de vida (muerto-vivo, inferior-superior) y un *degradé* de poder psicológico (el que tiene el saber y los que no lo tienen, derecha-izquierda)” (2011: 537). Esta jerarquización se refuerza, además, si se anota que el cadáver a diseccionar solo podía corresponder al cuerpo de un criminal ejecutado, de un suicidado o de un hijo ilegítimo, dado que la lección pública, no menos violenta por su justificación médica y pedagógica, era un castigo adicional *post mortem* para

aquellas identidades que no merecían un descanso pleno (De Paz 2018: 47).

Habiendo señalado el contexto de creación del óleo de Rembrandt, así como la finalidad específica de cada uno de sus elementos, ya es posible analizar la reproducción fragmentaria de la *Lección* trabajada por Daniel. En principio, el énfasis que presta a la lividez cadavérica, al motivo de la disección y a la denominada “sombra de la muerte”, o *umbra mortis*, parece remitir a sus condiciones de creación, enmarcadas temporalmente entre el 2001 y el 2002, cuando Daniel comenzaba a mostrar, y deseaba entender, los primeros signos de la esquizofrenia, diagnosticada un año después. Ya por entonces había iniciado sus terapias sin aparente éxito: “se veía, por esos días, triste, inestable, enojado, desconcertado. [...] *Me está volviendo loco, decía, no quiero volver*” (2015: 49), anota Bonnett. La terapia, la “disección” mental a la que era expuesto, en lugar de contribuir a una mejoría, le causaba inestabilidad anímica. De ahí que se puede conjeturar que su *Pierre Menard*, al eliminar el retrato grupal de la *Lección* rembrandtiana, expresa su crítica a la práctica médica, específicamente a la psiquiátrica. Así, rechaza la valorización privilegiada del saber médico y recalca, por el contrario, la función de la “disección”, tal vez en alusión al examen interno de sí mismo, y desde el arte, como única vía de conocimiento y comprensión de su subjetividad ya enferma. En esta línea, la atención prestada exclusivamente al cuerpo diseccionado puede también referir a cómo el desconcierto de la enfermedad se proyectaba simbólicamente en la condena perpetua del cadáver de la *Lección* rembrandtiana.

Tomando en cuenta esta lectura, es consecuente que el *Pierre Menard* de Daniel haya sido elegido como paratexto previo del tercer capítulo de la narración, parte dedicada al recuento de los pasos finales del hijo, cuando la posibilidad del suicidio aparecía con contundencia tras una serie de crisis desencadenadas por la enfermedad y otros fracasos académicos. En este sentido, mientras que Daniel pudo haber imaginado su obra como un autorretrato introspectivo, y a la pintura como medio de lucha contra la incertidumbre del mal aún no diagnosticado, es ahora Bonnett quien, desde la literatura, aprovecha la verdad que el arte de su hijo trasluce, actualizándola o, más bien, rememorándola desde su propia

interpretación. De este modo, tal como Daniel podía haberse proyectado en la figura del cadáver, considerando el significado detrás de dicho castigo *post mortem* en el contexto de Rembrandt, la escritora reestablece dicha analogía para relatar cómo su hijo se concebía a sí mismo como “habitado por otro”²⁵ (2015: 116). Precisamente, es esta premisa tanto el motivo central del tercer capítulo de la narración como el hilo conductor que encuentra Bonnett para justificar el suicidio de Daniel. Narra así:

¿De qué tamaño es el dolor del que se despide de sí mismo? Daniel amaba su cuerpo, lo cuidaba, lo llenaba de mimos, lo vestía con esmero. ¿Sintió dolor al saber que lo abandonaba, que se abandonaba para siempre? Pero Daniel también debía odiar aquel cuerpo que lo traicionaba, que lo agredía, que lo exponía el miedo, a la confusión, al delirio, y que de forma solapada lo hacía diferente a los otros, frente a los que se veía forzado a representar serenidad y cordura (2015: 117).

Entonces, si la cita retoma el subtema sobre el carácter encarnado de la subjetividad, analizado en el capítulo anterior, el motivo de la disección, ya bajo el contexto de *Lo que no tiene nombre*, podría referirse al intento de Daniel de encontrar y erradicar esa otredad que era sí mismo, pero que censuraba en su vivencia diaria. Y hacerlo, como enfatiza la cita, era abandonarse. De ahí que, ante el objetivo contrario, Bonnett realiza simbólicamente un proceso inverso al rescatar las obras de Daniel: recopila sus fragmentos materiales, sus “tejidos” artísticos, para recomponer su memoria.



Figura 6. Bitácora (2008). Lápiz sobre papel (Segura 2012)

²⁵ Ahondaré sobre la subjetividad del “habitado” en el siguiente subcapítulo.

Finalmente, el paratexto que enmarca el capítulo final muestra un boceto incompleto, encontrado en la carpeta donde Daniel guardaba sus trabajos infantiles y adolescentes. A partir de esta imagen, se comenta sobre la repartición de su legado artístico, inventario que se entrega en la conmemoración del primer aniversario de su muerte y que la escritora replica mediante las entradas paratextuales. Asimismo, este modo de conservar a Daniel en una memoria espacial podría conjeturarse como la resolución de una promesa pendiente mencionada en la narración, la de la publicación de un poemario ilustrado, a cargo de madre e hijo (2015: 57). De este modo, *Lo que no tiene nombre* resarce esta inconclusión si se piensa como una suerte de proyecto artístico conjunto, que, además, tras reparar en el uso recurrente de la paratextualidad gráfica e intertextualidad literaria, tal como sostengo, suma un horizonte de lectura distinto sobre su calificación genérica, ya no considerado exclusivamente como una memoria de duelo, en alusión a su trama, sino como un “espacio biográfico contemporáneo” (Arfuch 2007: 49).

Según Leonor Arfuch, este tipo de discurso se comprende como la articulación continua, no necesariamente jerárquica, pero sí simultánea, de múltiples formas de comunicación, géneros artísticos y horizontes de expectativas en la conformación de lo biográfico (2007: 49). A diferencia de la noción homónima propuesta por Philippe Lejeune para el análisis de los discursos autobiográficos canónicos (memorias, correspondencias o diarios íntimos de aquellos que, con un poder simbólico de por medio, revisitaban y corregían narrativamente su vida tal como querían autorizarla), la categoría teórica de Arfuch reconoce dos valores o funciones, así como dos procesos de configuración de lo autobiográfico para resaltar que la subjetividad a construir narrativamente implica una confluencia de voces en diálogo.

Para plantear este giro conceptual, Arfuch recupera de la noción de “valor biográfico” bajtiniano su cualidad intersubjetiva, “la posibilidad de alentar una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia—la ‘vida propia’— como de la ‘vivencia de la vida misma’”, y su cualidad estética-ideológica, aquella que concibe a la

autobiografía contemporánea como “una puesta en forma —narrativa o expresiva— que es también una puesta en sentido, una ‘forma de comprensión’ [del mundo]” (2013: 23). Arfuch, además, agrega un segundo valor, el denominado “memorial”, a partir del que se “trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva” (2013: 24). Desde su propuesta, ambos valores permiten una articulación singular del “espacio biográfico contemporáneo” frente a su versión clásica, la de Lejeune, en la medida que activa dos procesos intersubjetivos tanto en su narrador como en sus lectores: una “espacialización” de la memoria, “donde confluyen, en un momento dado, formas disímiles, susceptibles de ser consideradas en una interdiscursividad sintomática, de por sí significativa”; y su “temporalización”, es decir, una “búsqueda de herencias y genealogías, a postular diversas relaciones en presencia y en ausencia” (2007: 22).

Considerando este bosquejo teórico, como anticipé, el uso recurrente de la paratextualidad gráfica y de la intertextualidad literaria en *Lo que no tiene nombre* me permiten calificarlo como un “espacio biográfico contemporáneo”, en tanto se reconozcan como estrategias que “espacializan” y “temporalizan” lo autobiográfico. A mi juicio, estas remarcan una interdiscursividad entre artistas y, con ello, consolidan a la memoria de duelo como parte del proyecto escritural de Bonnett, más allá de su potencialidad catártica o sanadora, así como reafirman la función del arte en la manera en que la autora estructura su pensamiento, afecto y discurso.

En el caso de la primera estrategia, la inclusión de las obras de Daniel a *Lo que no tiene nombre* deja de limitarse a su rememoración simbólica como finalidad de duelo, si se atiende a que dichos paratextos, tan solo 4 de las casi 200 pinturas y dibujos que dejó en vida, correspondían a la esfera académica o privada antes de ser reproducidas en el texto; es decir, no formaron parte de exposiciones independientes y, en ese sentido, no eran reconocidas de manera pública como la propuesta artística de Daniel. Solo luego de su suicidio, gran parte de su obra gráfica fue organizada bajo la curaduría de Bonnett y de sus hijas principalmente

para la conformación de un libro conmemorativo, un blog aún vigente, una exposición de homenaje y la edición final de *Lo que no tiene nombre*. Tomando en cuenta estas circunstancias, la inclusión de los paratextos gráficos como estrategia de “especialización” autobiográfica dan cuenta de cómo Bonnett se vale de la inmediatez referencial de ciertos objetos de la memoria familiar para devolverles estrictamente el estatus de “producto estético” al posibilitar su recepción y valoración por parte de un público. Del mismo modo, en la medida de que también comenta la estética del hijo en la narración, la autora se posiciona como la primera “crítica” del arte de Daniel, que, como he citado previamente, destaca el carácter trágico de sus creaciones. Así, si se recuerda que esta caracterización conforma también un principio autodeclarado de la poética bonnettiana, es posible concluir que es la propia autora quien establece las primeras coordenadas para interpretar ambas estéticas tanto desde una poética compartida como desde una herencia artística entre madre e hijo.

En segundo lugar, aunque ya he abordado la función de la intertextualidad como “intelectualización” del afecto, es también posible analizarla para responder a una pregunta central en la consideración del valor “biográfico” y “memorial” de *Lo que no tiene nombre*, y que plantea Arfuch: “Si el descubrimiento del principio dialógico bajtiniano pone en cuestión la unicidad de la voz narrativa, ¿cómo plantearse el *quién* del espacio biográfico?” (2007: 95). Efectivamente, a diferencia de la primera obra autobiográfica de Bonnett, la autobiografía falsa *El prestigio de la belleza*, el lector de *Lo que no tiene nombre* no juzga la veracidad o autenticidad de la voz narrativa; se sabe que es Piedad Bonnett, como madre, artista e intelectual, la garante de la “verdad” articulada en su memoria de duelo. No obstante, esta “voz” no siempre coincide con la “palabra” de Bonnett. Esta es sustituida reiteradas veces por un intertexto con sus propias coordenadas narrativas o poéticas, encargado de suplir la representación de algún detalle testimonial de la trama, sea porque se desea frenar algún intimismo confesional o porque, sencillamente, el discurso ajeno y, sobre todo, literario logra representar eficazmente el “valor memorial” detrás de *Lo que no tiene nombre*, aquellas realidades afectivas que parecen imposibles de describir tal como fueron experimentadas.

Ante esta impotencia del lenguaje, es la estética vitalista de Bonnett la que le permite confiar el “quién” de su “espacio biográfico” a otras escrituras que asimila como propias en tanto lectora e intelectual: en el primer caso, porque los intertextos elegidos conforman la genealogía de sensibilidades y modalidades literarias desde la que ha ido hilando su poética; y en el segundo caso, porque es esa selección intertextual símbolo de la tradición artística en la que Bonnett decide anclarse y reafirmarse como escritora. En tal sentido, aunque sigue siendo artífice y testigo de su propia trama autobiográfica, Bonnett obtiene la cualidad de “ser hablado y hablar, a su vez, en otras voces” (Arfuch 2007: 99), tal como señala en su artículo “Con un lápiz en la mano” (2011): “Soy, como todo lector, resultado de la interacción viva de mis lecturas con mis experiencias vitales. De modo que si vuelvo atrás mis ojos, puedo fácilmente recuperar los nombres de algunos autores que transformaron mi sensibilidad y mis inclinaciones. No siempre fueron estos autores de primera, pero aun a obras mediocres puedo agradecer hoy mi vocación literaria” (2011c: 45).

Planteada, entonces, una indivisibilidad entre literatura y vida, es interesante notar cómo *Lo que no tiene nombre* se inicia y finaliza con referencias intertextuales cuyas imágenes poéticas primordiales metaforizan el inicio y final del duelo simbolizado, y subrayan, así, el carácter inherentemente dual del yo narrativo, como madre doliente y escritora. La primera cita intertextual de la obra, una transcripción completa del poema “La habitación del suicida”, de Wislawa Szymborska, aparece tan solo en el quinto párrafo del primer capítulo, cuando se rememora el momento en que Bonnett, acompañada por su esposo e hijas, llega a la escena del suicidio para recoger las pertenencias de Daniel. En concordancia con el título del poema citado, el libro se inicia con la descripción detallada, pero sobria, de la examinación del cuarto del hijo, último lugar que ocupó en vida tras correr por la escalera de incendios que daba para su ventana y suicidarse al llegar al último piso de su edificio. Apunta Bonnett:

Examino todo, brevemente, de un vistazo: la cama, tendida con pulcritud, el escritorio, abarrotado de libros, los cuadernos apoderados de la mesa de noche, la chaqueta de cuadros colgada con cuidado en la silla. [...] Es la habitación de alguien pulcro, riguroso, aseado.

Confusos, intercambiando frases cortas que quieren ser eficientes, nos dividimos los espacios a fin de poder hacer la tarea que nos trajo hasta aquí. Nadie llora: si uno de nosotros se rindiera al llanto arrastraría con su dolor a los demás.

Siento, por un instante, que profanamos con nuestra presencia un espacio íntimo, ajeno; pero también, atrozmente, que estamos en un *escenario*. Me pregunto qué sucedió aquí en los últimos veinte minutos de vida de Daniel. ¿Acaso sostuvo consigo mismo un último diálogo ansioso, desesperado, dolorido? ¿O tal vez su lucidez fue oscurecida por un ejército de sombras? (2015: 16)

Esta primera descripción contrapone la desestabilidad psíquica y afectiva que habría motivado el suicidio de Daniel, como se plantea en los demás capítulos de la obra, con el aparente orden que exhibe uno de sus espacios íntimos. Significado como un “escenario”, y recordando el carácter situado y encarnado de lo subjetivo para Bonnett, la habitación del hijo se torna el primer símbolo metonímico de su propia subjetividad o, por lo menos, de una parte de ella que ha de ser espulgada e interpretada para intentar entender su muerte. De ahí que, aunque esta presentación podría pensarse como una primera desestabilización de los sentidos comunes sobre el enfermo mental y suicida, tema que abordaré en el siguiente apartado, Bonnett no solo expone indirectamente un cuestionamiento al lector, sino que refleja su propia incertidumbre y, también, prejuicios en torna a la “muerte por mano propia”, si se atiende a las preguntas con las que finaliza la cita y que implican una noción exclusivamente negativa del suicidio como primera reacción ante la tragedia. Inmediatamente después de esta narración, se inserta la cita intertextual:

Mirando este cuarto austero, donde cada cosa cumplía su función, tenía un sentido, recuerdo los versos de Wislawa Szymborska que durante años leí con mis alumnos y que parecen haber sido escritos para este momento:

No parecía que de esta habitación
[no hubiera salida,
al menos por la puerta,
o que no tuviera alguna perspectiva, al menos

[desde la ventana.

Las gafas para ver a lo lejos estaban en el

[alféizar.

Zumbaba una mosca, o sea que aún vivía.

Seguramente creéis que cuando menos la carta

[algo aclaraba.

Y si yo os dijera que no había ninguna carta.

Tantos de nosotros, amigos, y todos cupimos

en un sobre vacío apoyado en un vaso (2015: 16-17).

Si se repara que, en la narración previa al intertexto, Bonnett y su familia eligen callar ante la ineficacia del lenguaje común de convocar la potencia de su dolor, solo simbolizable por la desmesura del llanto, el poema de Szymborska viene a intentar describir, resolver y acompañar el desconcierto de los dolientes. Desde una voz poética que coincide con la experiencia vital de la voz autobiográfica, el poema citado metaforiza la interpelación de Bonnett, más que al escenario de la muerte, a la mente de un Daniel que, aunque creía conocer como un muchacho lúcido a juzgar por las pocas pistas de su habitación, eligió como única ruta de escape, y paradójicamente de sentido vital, al suicidio. Es, entonces, este “no saber” sobre su hijo lo que condiciona el deseo de encontrar alguna carta que explicara las razones de dicha decisión; sin embargo, tal como Szymborska anticipa, esta no existe. Continúa Bonnett luego del intertexto: “Reviso uno a uno los libros y los cuadernos. En el fondo de mi corazón suplico por que aparezca un diario, una nota de carácter personal. Pero solo hay trabajos críticos o notas de clase, escritas con letra pequeña, apretada, minuciosa” (2015: 17). La búsqueda fallida de la carta de suicidio, imagen central del poema, inaugura la avidez investigativa de Bonnett a partir de lo que, a su juicio y desde su poética de indivisibilidad entre el arte y la vida, reemplaza ese vacío: las obras y notas artísticas de Daniel, que, como se sabe, conforman la materia prima para rememorarlos en la narración. En esta instancia, si *Lo que no tiene nombre* se presenta como la resolución, aunque solo a partir de conjeturas, sobre el enigma por la vida y muerte del hijo, el poema de Szymborska subraya

el punto de partida de tal búsqueda de sentido y de duelo, como si la narrativa autobiográfica de Bonnett, a partir de varias licencias poéticas, pudiera suplir la inexistencia de lo que la ansiada e imposible carta hubiera implicado.

Por su parte, el intertexto que cierra el último capítulo de *Lo que no tiene nombre* es incluido con una función semejante. Nuevamente, el texto referido es un cuento de Nabokov, "Navidad". Este trata sobre un padre que, "sobrecogido por un arrebató de intensa tristeza" (2015: 129), entra a la habitación de su hijo muerto para recoger sus pertenencias en una gran caja que ha de guardar en su propio cuarto. Ya en este, descubre un chasquido agudo, proveniente de una lata de galletas que halla entre las pertenencias reunidas; se trataba de un capullo cuyo habitante, comparado con una "criatura negra y arrugada, del tamaño de un ratón", había nacido bajo curiosas circunstancias (2015: 130). Apunta el intertexto: "Había emergido de la crisálida porque un hombre abrumado por la pena había llevado una caja de lata a su habitación tibia, y la tibieza había penetrado su tensa envoltura de hojas y de seda" (2015: 130). Para aquel padre, el resultado no podía ser más sorprendente: lo que había sido juzgado como un espantoso ratón era una magnífica polilla *Attacus*. Concluye Bonnett volviendo a citar a Nabokov:

El final no puede ser más hermoso:

Y entonces, aquellas gruesas algas negras, con un vidrioso ojo dibujado en cada una y vello púrpura espolvoreado sobre sus puntas encorvadas, tomaron una bocanada de aire bajo el impulso de una felicidad tierna, devoradora, casi humana.

Lo primero que se debe apuntar sobre el intertexto es que, a diferencia de la cita de "Signos y símbolos", del mismo autor, la trama de "Navidad" no sustituye ningún hecho autobiográfico; por el contrario, subraya la carga simbólica de un recuerdo materno que se narra párrafos antes y que alude al momento en que Bonnett decide pedirle a un maestro de obra que pinte la habitación de su hijo, no aquella donde ocurrió su muerte, sino la que ocupaba en su casa familiar. Relata la autora:

Bajamos los cuadros, la colección de máscaras. Las envuelvo en plástico, las acomodo delicadamente en su clóset. Ahora el cuarto luce unas paredes despojadas, brutalmente blancas, y su clóset está ya sin su ropa.

Mi hermano ha venido por unos zapatos que le he prometido.

Y un día descubro, con tristeza infinita, que mi marido ha borrado la voz de Dani del contestador del teléfono. *La gente se impresionaba*, me dice (2015: 128).

Si se reitera la relación metonímica entre el espacio íntimo y la subjetividad que se ha de anclar en él, premisa planteada desde el uso del intertexto a Szymborska, el pintado y vaciado de la habitación del hijo por decisión de su madre implica la desaparición simbólica de Daniel en la cotidianidad familiar y, en este sentido, podría representar la fase final del duelo materno en la que se tramita la pérdida como absoluta e indefectible. Esta interpretación puede explayarse tras prestar atención no solo a la semejanza entre la trama del “Navidad” y lo recordado por Bonnett, sino también a cómo la imagen poética del vuelo del *Attacus* y su condición final de metamorfosis se tornan en metáforas de dos saberes maternos, únicamente constatados tras su proceso de duelo y de escritura.

En primer lugar, la criatura encarcelada en sí misma, juzgada erróneamente como repugnante, pero luego como magnífica tras su liberación del capullo, podría simbolizar tanto la vida como el suicidio de Daniel, un muchacho “habitado” por sus propios temores y expectativas, cuya vida representó una permanente batalla contra el estigma de la enfermedad mental y su muerte, como apunta Bonnett, “una opción legítima” (2015: 120). En efecto, si se recuerda el poema de Szymborska, la noción de suicidio al inicio de *Lo que no tiene nombre* dista de ser afirmativa como una reacción esperable ante la violencia súbita de lo trágico; no obstante, como ahondaré en el siguiente apartado, desde el discurso político de Bonnett se privilegia una lectura ética del suicidio como acto de libertad. Esa premisa sostiene la licencia poética de imaginar la muerte del hijo como un “vuelo”, cuyo punto de partida, tal como la metamorfosis del *Attacus*, no puede más que implicar una serie de esfuerzos, pero también una absoluta liberación final de sí mismo y del mundo donde adolece, como se

precisa: "Ya no tendría que enfrentar responsabilidades agobiantes. Ya no tendría que guardar un secreto, ni sonreír de manera forzada, ni tendría que ser exitoso, a pesar de sentirse lejos de todo o temeroso de todo, cansado, confundido, abatido por saber que estaba condenado para siempre. Ya no tendría... [...]; quiero pensar, con Renata [su hija], que Daniel no saltó sino que voló en busca de su última posible libertad" (2015: 118).

En segundo lugar, las condiciones a las que Nabokov refiere para la metamorfosis final del *Attacus* también guardan relación con la poética vitalista de Bonnett. Tal como el padre de "Navidad", es a partir del inmenso dolor e incertidumbre de la autora que lo trágico, simbolizado en la oscuridad y espanto de la rata, transmuta acuciosamente en arte. De este modo, se puede concluir que el proceso del duelo y el ejercicio literario de Bonnett rememorados en los capítulos centrales de *Lo que no tiene nombre* se anticipan y culminan a partir del uso complementario de los dos intertextos analizados previamente: mediante el poema de Szymborska, se poetiza el desconcierto materno ante la vida y muerte de Daniel que condiciona la imperiosa necesidad de la escritura, mientras que se aprovecha el cuento de Nabokov para plantear aquellas "verdades" autobiográficas concebidas durante tal acto creativo de rememoración, donde la intertextualidad literaria y la paratextualidad gráfica rodean y dan sentido a la pérdida como estrategias de autorepresentación.

Así, la construcción de lo autobiográfico en *Lo que no tiene nombre*, aunque bajo las circunstancias de un duelo narrativo, asiste a la constatación de la "poética de la alteridad" bonnettiana, primero, al inscribir y perpetuar la herencia artística entre madre e hijo, y finalmente, afiliando la palabra de Bonnett a una tradición de escritores que, al igual que ella, han convocado lo "ineludible" del sentido trágico.

2.2. El discurso político de la *mater dolorosa*: el "no lugar" de la enfermedad mental

Como señalé en la introducción del capítulo, la construcción del discurso materno en *Lo que no tiene nombre* no solo parte de la función estructural de la herencia del sentimiento trágico en la "poética de la alteridad" de Bonnett, sino también involucra la representación y

escucha activa de un dolor social endémico. A partir de un ánimo cuestionador, el doble rol de Bonnett como madre y escritora se distancia de lo exclusivamente catártico y circunstancial a fin de privilegiar la búsqueda de la palabra exacta para convocar un *pathos* compartido. Esta es la consigna central de la ya referida “ética de la autenticidad del artista” que la propia autora reconoce como fundamento de su poética. Bajo esta premisa, en el presente subcapítulo, argumentaré que Bonnett emplea estratégicamente el motivo cultural de la *mater dolorosa* con el objetivo de rebatir dos sentidos comunes o síntomas de la sociedad contemporánea: el silenciamiento y la incompreensión de la enfermedad mental y, segundo, la medida del fracaso en una sociedad gobernada por la autoexigencia. Sostengo, así, que este doble cuestionamiento en *Lo que no tiene nombre* le otorga un discurso político a la *mater dolorosa* que modela Bonnett.

Para llevar a cabo esta lectura, parto del concepto de “política” de Jacques Rancière, quien plantea tanto una teorización general del término como su vinculación directa o aplicación en el campo artístico, siempre en contraposición con su noción de “policía”. Mientras que esta última categoría alude al régimen divisorio del “reparto de lo sensible”, es decir, de la distribución de los modos de ser y hacer, de lo reconocido como oíble y visible, y de lo que escapa a dicha partición, el fundamento de lo político propone un disenso que perturba y desplaza los acuerdos policiales. De este modo, revela y redistribuye los roles y velos asignados al “hacer escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (1996: 45). En líneas generales, si la existencia de la política requiere del encuentro entre dos dinámicas heterogéneas en recomposición permanente, sean estas entendidas como el acuerdo policial y la denuncia de un vacío en el reparto de lo sensible, es precisamente este reclamo lo que aparece de modo inherente en el arte, según Rancière. Como afirma, esta potencia no se demuestra en el compromiso social de un artista ni en la representación mimética de una estructura policial dada; más bien, se exhibe a través de la distancia que establece estéticamente respecto de la voluntad policial de medir y restringir los cuerpos y sus funcionalidades desde fronteras unívocas que, en este caso, la literatura

cuestiona (2005: 13).

Considerando estos apuntes teóricos, propongo que *Lo que no tiene nombre* es un discurso político que se desplaza de lo policial bajo dos denuncias que se tensionan entre sí: en primer lugar, la enfermedad mental como zona velada del reparto de lo sensible, sobre todo, instituido por la maquinaria clínica y social; y en segundo, la manera como la estigmatización anterior se complejiza, paradójicamente, cuando el enfermo y posterior suicida intenta con persistencia formar parte de una maquinaria policial que, en paralelo, avala y niega su pertenencia, no solo por simbolizar una otredad amenazante en tanto enfermo mental, sino por la recurrencia de sus fracasos, máxima falta en una sociedad que se mide por la búsqueda incansable de la autorrealización.

Por todo lo dicho, de acuerdo con la propuesta de Rancière, sostengo que la lectura conjunta de estas dos demandas configura el discurso político de mi objeto de estudio tras exhibir el reparto de lo sensible de la sociedad contemporánea, principalmente en su dimensión social y ética, así como por la configuración simbólica del “habitado”, subjetividad que nombra Bonnett como una nueva manera de investirla representación al enfermo mental. Esta noción será transversal al análisis de ambas demandas.

Es importante conocer cómo Bonnett entiende el tratamiento clínico y social de la enfermedad mental a fin de plantear, posteriormente, cómo se desliga de dicha lectura. Narra así:

No voy a pronunciar el nombre de esa enfermedad, piensa el médico, porque no quiero rotularlo, no quiero condenarlo, ni voy a hacerle perder las esperanzas y sumergirlo en la desesperación. Porque no hay enfermedades sino pacientes.

No voy a pronunciar ese nombre, dice el enfermo, porque van a huir de mí, porque me abandonarán, porque me recluirán, porque no me amarán ni se casarán conmigo. Porque me mirarán con miedo.

No voy a pronunciar ese nombre, dice el padre, dice la madre, porque no puede ser, no puede

ser, no puede ser (2015: 47-48).

En la cita previa, queda claramente expresada la manera como la autora retrata la dinámica de silenciamiento que emplean los médicos, pacientes y familiares para ocultar la enfermedad, uno de los tantos agentes que perturban la estabilidad del registro de lo sensible. Como se infiere, el lugar de la enfermedad es un “no lugar” en el régimen policial descrito, tal como lo entiendo, no porque no exista, sino porque se intenta velar para poder mantener la funcionalidad de las subjetividades legitimadas. Esta gestión extendida de la enfermedad convierte al lenguaje o, más bien, a la clausura de la palabra, en un arma simbólica contra lo negado. De este modo, sobre todo en el caso de los médicos y del enfermo, como analizaré en adelante, no nombrar la enfermedad es renunciar absolutamente a su comprensión y a la búsqueda de respuestas en torno a la compleja subjetividad de aquellos que la padecen, mientras que, en el caso de los familiares del paciente, el silencio es tanto una estrategia de protección ante el desborde de la enfermedad como la propia y honesta falta del lenguaje ante dicha experiencia disruptiva.

Contrariamente a tales silenciamientos, detrás de la estructura anafórica que emplea Bonnett en la cita previa se destaca la urgencia de problematizar esa implícita legitimación del silencio ante lo estigmatizado a partir de la perseverancia en el lenguaje, principio de creación de *Lo que no tiene nombre*. En este sentido, aun sin emplear el término “esquizofrenia”, la estructura tripartita y reiterativa de la cita anterior ubica la necesidad apremiante de nombrar la enfermedad desde el espacio del arte, ya como una primera estrategia política de representación.

Me referiré ahora a los dos primeros silenciamientos por cuanto son los más desarrollados en la narración y los que se asocian directamente a las dos demandas políticas que precisé previamente²⁶. Así, en un primer momento, analizaré los modos en que la entidad

²⁶ El tercer tipo de silenciamiento bosqueja, sobre todo, el escenario inicial de la obra cuando se alude a la primera reacción de Bonnett ante el diagnóstico de su hijo y también ante su muerte, ese momento en el que se vuelve a repetir la dificultad de aceptar la enfermedad por el grado de ruptura que implicó en las expectativas familiares. Narra así: “no puede ser que, a los veinte años, cuando empieza a dejar atrás el adolescente de rasgos desproporcionados, cuando se afina su quijada y los hombros empiezan

médica y social, encarnada en la figura del médico, concibe a la enfermedad mental como zona velada del reparto de lo sensible; y, luego, sobre cómo el paciente, representado por Daniel, si bien calla su enfermedad, intenta con persistencia formar parte de la maquinaria policial que, finalmente, agudiza su identidad de “habitado”²⁷.

2.2.1 “Aquella extraña terapia bicéfala”: la autoridad del saber médico en el reparto de lo sensible

Este primer silenciamiento estratégico se anota en el primer párrafo de la cita tripartita ya descrita: “No voy a pronunciar el nombre de esa enfermedad, piensa el médico, porque no quiero rotularlo, no quiero condenarlo, ni voy a hacerle perder las esperanzas y sumergirlo en la desesperación. Porque no hay enfermedades sino pacientes” (2015: 47). A primera vista, Bonnett exhibe cómo los médicos parecen justificar el ocultamiento de la enfermedad como una muestra de empatía y preocupación por el paciente. Aparentemente, la renuencia a pronunciar el diagnóstico “esquizofrenia” se percibe como una manera de proteger al enfermo de la exclusión social. Sin embargo, convertir en innombrable a la enfermedad implica negar la existencia de aquel cuya identidad es afectada por este padecimiento y, con ello, su

a ensancharse, cuando los ojos se le notaban brillantes porque había hecho el tránsito a un mundo que creía más espacioso y libre, ahora que se ha enamorado, que tiene la pasión de la pintura, que sueña con dejarnos, no puede ser, no puede ser, no puede ser” (2015: 61). A diferencia de lo impronunciable de la enfermedad por parte del médico y del enfermo, como abordaré en lo que sigue, la familia simplemente no haya un lenguaje preciso para lidiar con la esquizofrenia porque, tal como pasaría con el suicidio de Daniel, la tragedia desborda la estabilidad rutinaria. En el caso de Bonnett, siguiendo con la lectura propuesta, este exceso es aprovechado para exponer la dinámica policial en torno a la consideración del enfermo, del suicida y del fracasado. Esta sería la premisa que, por su posición de intelectual y escritora, cuestiona a través de *Lo que no tiene nombre*, constatación artística de que, finalmente, se encontró un lenguaje para lo que parecía innombrable.

²⁷ Antes de continuar, es preciso señalar que Victoria Díaz y Teresa Sierra ya han abordado la crítica de Bonnett al discurso médico, aunque a partir de un marco teórico y objetivos distintos a los de mi investigación. En ambos casos, han partido principalmente de la lectura foucaultiana sobre la exclusión y control de la locura en la modernidad occidental. Así, en “Nombrar lo innombrable: disrupción, duelo y escritura en *Lo que no tiene nombre*”, Díaz argumenta que la historización del miedo y el rechazo de la enfermedad mental se presenta como una “disrupción” (Benyakar 2003) que Bonnett resuelve al emplearla bajo una función social y educativa (2019: 161-162). Por su parte, en su tesis de maestría *Poética, denuncia y duelo en Lo que no tiene nombre* (2016), Sierra analiza al personaje de Daniel como un “héroe” posmoderno, considerando los aportes de Fernando Savater (2000) y Albert Camus (1994) sobre el acto de libertad como un ejercicio inherentemente heroico (2016: 102). Esta propuesta se sustenta, además, en la potencialidad de la “locura”, tal como la entiende Foucault, como un medio capaz de exhibir “la patología de las estructuras sociales” (2016: 13-14). Reconociendo la pertinencia de ambos aportes, recurriré a los argumentos centrales de ambas críticas cuando coincida o me distancie de sus aportes.

especificidad subjetiva. En este sentido, aunque podría admitirse como una actitud precavida y solidaria de los médicos, el silenciamiento forma parte de una estrategia de poder que refuerza la condena del enfermo y, más bien, protege al profesional en más de un sentido.

En primer lugar, que el médico le niegue existencia a la enfermedad, en tanto la silencia, legitima el poder simbólico del tabú. Ante la falta de un lugar en el lenguaje, no rotular al enfermo como tal promueve que la esquizofrenia sea un doble encierro: la decisión del médico de no nombrarla, avalado por su autoridad profesional, determina que el paciente pierda la capacidad de saber y decidir sobre su propio estado negado y, en algunos casos, simplemente desconocido. De ahí que una de las mayores críticas de Bonnett a más de uno de los profesionales que atendieron a Daniel, aunque sobre todo a la primera psicóloga que lo trató, la “doctora N”²⁸, es su falta de precisión sobre el diagnóstico “esquizofrenia”, así como su desconocimiento sobre los matices de la enfermedad²⁹. Por ejemplo, Bonnett vincula a la doctora N, más que con una relativización del pesar de Daniel, con un desprecio desdeñoso que minimiza los signos de su enfermedad. Narra en dos ocasiones: “[su psicóloga] asegura que nada anormal pasa. Daniel está simplemente deprimido, confuso, impaciente” (2015: 60);

²⁸ Se debe anotar que las denuncias de Bonnett a la institución médica son sugeridas con sutileza sin mayor desborde afectivo ni a través de una descalificación de los profesionales que atendieron a Daniel. Por ello, los nombres de la psicóloga y de los siguientes psiquiatras que lo acompañaron son reemplazados solo por letras. Esto no debe entenderse como un resguardo de las personas implicadas, si bien puede funcionar como tal, sino para enfatizar que los errores cometidos en el tratamiento de la enfermedad responden a un solo modo colectivo e institucional de lidiar con ella, aunque con excepciones. En este sentido, se trata de entablar un diálogo cuestionador a dicha instancia y no de identificar culpas individuales.

²⁹ Durante la escritura de *Lo que no tiene nombre*, Bonnett fue invitada por el periodista Daniel Samper Ospina a redactar una crónica sobre el Centro Masculino Especial La Colonia, de Sibaté, antes llamado como el Hospital Neuropsiquiátrico Julio Manrique. En esta crónica, Bonnett señala: “Muchos [de los pacientes] llegaron a este hospital treinta o cuarenta años atrás, y su patología es desconocida porque nadie se ocupaba de hacer un diagnóstico a la hora de su ingreso. Es posible que simplemente fueran indigentes, o epilépticos, o seres con malformaciones físicas graves que las autoridades recogían en la calle. Como algunos llegaron como N.N. por falta de lenguaje, en el momento de su ingreso se les asignó cualquier nombre” (2012). A pesar de que Bonnett reconoce, en otras partes de la crónica, una mejora en la administración del recinto, exento de terapias inhumanas y con una infraestructura más amigable para el paciente, esta cita rescata la misma crítica sobre el desconocimiento de la enfermedad mental desde la propia institución clínica, así como su reticencia por actualizar el diagnóstico de los pacientes de La Colonia, pese al claro progreso de la psiquiatría en las últimas décadas. Salvando las distancias entre el tratamiento privado que recibió Daniel y la psiquiatría pública que sostiene a La Colonia, ambas realidades exponen la misma desatención de la enfermedad mental, como puede suponerse, no por un asunto de presupuesto o falta de avance en el campo científico de la psiquiatría, sino por el lugar velado de la enfermedad en la sociedad actual. Esta característica compartida refuerza, así, que su silenciamiento se tome un problema endémico y subrepticio.

“[dice] que no debemos preocuparnos, que él es un muchacho consentido que desarrolla conductas por la sencilla razón de que está con nosotros [sus padres]” (2015: 70). Se presenta, entonces, una subestimación y un absoluto desconocimiento de la complejidad de la esquizofrenia que, específicamente en el momento en que la doctora N señala esta última cita, va preparando el escenario de su primer evento psicótico.

Del mismo modo, Bonnett también alerta sobre la condición de desamparo que la familia del paciente experimenta, dada la fría reserva del profesional hacia los padres del enfermo. La narración de la primera visita de Daniel al psiquiatra la evidencia: “Todo es espectral y desasosegante en el consultorio [...]: la luz enfermiza, y el médico, un hombre sin sonrisa. Nos habla de modo cortante, sin el menor rasgo de compasión, pero nos habla. (Luego tendremos que vernos con el silencio de los médicos, con su renuencia a dar un diagnóstico y su negativa a contestar el teléfono)” (2015: 61). La caracterización del consultorio tan inquietante como inerte parece proyectar el estado sufriente del paciente como de la madre que acompaña su dolor. En este sentido, la familia del enfermo es víctima de un despojo simbólico, que se intensifica de manera proporcional al refuerzo del poder simbólico del médico, protegido desde su silenciosa reserva. En consecuencia, esta dinámica marca aún más la diferencia irresoluble entre lo sano y lo enfermo, así como refuerza el “no lugar” de la enfermedad mental³⁰.

Nuevamente, la reserva del médico como bastión de su autoridad y de su saber dista de ser un rasgo personal. Otro encuentro entre Bonnett y un “conocido psiquiatra de la ciudad” (2015: 64), narrado como sigue, confirma esta disposición afectiva como modelo profesional:

Le cuento cómo es Daniel. Le digo que tiene talento, que intelectualmente es brillante, que es

³⁰ Tal como señala Victoria Díaz, concuerdo con entender que el aparente carácter protector del silencio médico “tiene un destinatario latente: el médico mismo, quien construye con su reserva una barrera que lo defiende de las sobrecogedoras emociones de una familia afectada por la esquizofrenia” (2019: 165). Sin embargo, debo anotar que esta crítica parece extenderse a la figura de ciertos intelectuales que, como afirma Bonnett, “se abochornan ante la muerte, no saben abrazar, se paralizan al verme” (2015: 39). En ambos casos, esta semejanza parece partir del mismo núcleo: una separación de la razón y del afecto, con la que Bonnett no comulga, tal como argumenté en el primer capítulo.

introvertido, que se ve deprimido, que tiene rasgos paranoicos. El doctor G bosteza. Son las dos y media de la tarde, tal vez esté cansado. Enseguida me escruta, con la cara ladecada. *¿Qué quiere que le diga?*, me pregunta. Hago un esfuerzo. *Quiero que me explique qué puedo hacer por mi hijo*, le digo, *qué esperanza puedo tener, cómo acompañarlo en su enfermedad, cómo salvarlo. Todos los casos son distintos*, afirma, nada de lo que él pueda decir va a servirme de veras. Yo insisto: *¿Hay acaso rasgos en común en los enfermos?* [...]. En ese momento, suena su teléfono. Contesta. Por lo que dice, comprendo que habla con su mujer, que ella está en aprietos, que su automóvil se ha varado en alguna parte, que necesita un mecánico. [...] El doctor G se impacienta. Le habla con brusquedad. Cuando cuelga, mira el reloj. Parece que el tiempo de la consulta está a punto de terminarse. *¿Alguna cosa más?* *Daniel piensa irse de vacaciones con unos compañeros*, le digo. *Está medicado, se ve bastante bien, se ve normal, pero quiero saber si debo temer algo. ¿Cómo son esos compañeros?*, pregunta. *No sé, amigos*, digo, *muchachos de la universidad. Tenga cuidado*, me dice, parándose para despedirse, *porque ellos se juntan* (2015: 64-65).

Bajo los resaltados de la propia escritora, detalla una serie de contrastes entre dos posiciones de poder con sus correspondientes aproximaciones a la enfermedad mental: el discurso de la autoridad médica, que calla con una indolencia altiva que linda con lo soez; y el discurso de la madre del enfermo, quien exhibe, no sin agobio, una insistencia por ser informada sobre el dolor de su hijo más que por el propio. Según se infiere, quien dispone del saber de la enfermedad y en quien recaen las claves para batallar contra ella nuevamente elige el silencio³¹. Esta reacción potencia la relativización y el nulo interés por apoyar a la familia del paciente con las respuestas que urgen tras compararse con el eventual problema que sí logra, aunque con fastidio, obtener la atención del doctor. Tal como el dolor del hijo

³¹ En la entrevista a cargo de Jairo Dueñas, Bonnett comenta sobre los errores en las terapias de Daniel: "En este país, los psiquiatras no trabajan con la familia. [...] Solo trabajan con el enfermo. Y todos los libros hoy en día hablan de trabajar con la familia para saber cómo acoger a ese enfermo. Después de la muerte de Daniel, empecé a descubrir esos libros y a ver los miles de cosas que habríamos podido hacer para que su vida fuera mejor" (2013: s/p). Ante esta falta, como lo corrobora la obra, es Bonnett quien realiza una cuidadosa investigación sobre la esquizofrenia, el suicidio y el duelo, motivada desde la experiencia autobiográfica de una maternidad doliente, pero orientada hacia el fin político del intelectual artista. Esta preparación es la que, además, la posiciona como sujeto de saber en su memoria de duelo en contraposición con el conocimiento inerte de los médicos a los que se refiere.

condiciona las acciones de Bonnett, guarda sentido que la incomodidad de la esposa del psiquiatra, por su vínculo afectivo, ocupe su interés; sin embargo, no es eso lo que se cuestiona. Antes bien, se aprovecha el contraste entre dos grados de preocupación exhibidos por parte del médico: el que muestra ante la eventualidad del problema que motiva la llamada y el que debe atender imperiosamente como profesional de la salud. En este sentido, se reitera la falsedad del amparo del paciente, ya no porque se evite nombrar la enfermedad, sino porque, habiendo sido diagnosticada, es menospreciada³².

Bajo esta lectura, también se rehúsa valorar socialmente al tratamiento del enfermo y sus posibilidades de mejora. Estas parecen considerarse, más que inviables, inútiles para el funcionamiento de la sociedad. De ahí que, retomando los conceptos de Rancière, solo cuando la enfermedad es percibida como una amenaza a la dinámica policial, como se observa al final de la cita, merece la atención controladora del médico. En esta circunstancia, es este el agente y representante ideal del régimen oficial frente a la “otredad” que figura lo enfermo. Solo así la enfermedad debe ser nombrada: cuando es peligrosa y cuando debe volver a ser un “no lugar” en el reparto de lo sensible.

Es esa dinámica entre lo velado, lo excluido y lo reconocido como ideal lo que justifica la funcionalidad policial de un “reparto” para Rancière, es decir, la elección consensuada de “partes” legitimadas y de “la parte de los que no tienen parte” (1996: 45). Agrega, así, respecto

³² Aunque Bonnett suele mencionar en entrevistas que el abandono de la enfermedad es un problema de la sociedad colombiana, en la obra, la crítica a la indolencia médica parece ser una característica profesional hallada tanto en el psiquiatra que atiende en Colombia a Daniel como el de Lima y EE.UU. En todo caso, sí dirige una denuncia directa a la psiquiatría colombiana al precisar sobre la mercantilización del discurso médico con sus “terapias bicéfalas” (2015: 61). Y agrega: “Los parientes o el mismo enfermo debe alistar el bolsillo. Cuatro sesiones de análisis de cincuenta minutos al mes más los medicamentos equivalen en este país a un sueldo mínimo y medio: cincuenta por ciento más de lo que gana un obrero de construcción durante un mes, quince por ciento más que el sueldo de una recepcionista. La tercera parte de lo que gana un maestro en una escuela pública” (2015: 92-93). Esta denuncia refuerza la lectura sobre el desamparo del enfermo mental, en la medida que distingue un patrón elitista y, en paralelo, una ineficiencia de los programas públicos en la atención psiquiátrica. No escapa de la realidad si se considera, por ejemplo, que, pese al aumento de leyes sobre la prevención de la enfermedad mental (Ley 1122, del 2007; Ley 1616, del 2013; y la resolución 5522, del mismo año), la tasa de intentos de suicidio en Colombia sigue en aumento desde el 2009 (Álvarez, Muñoz y Pérez 2020: 10-12), tras ser el 2018 el año con mayor número de muertes por suicidio de la última década (Forensis citado en MINSALUD 2020: s/p).

de cómo tanto el acuerdo de un colectivo como el movimiento de exclusión son dos caras del mismo régimen: “Queda la demostración de la exacta identidad de la enfermedad y la salud, de la norma de saturación del consenso y el abandono de las identidades sufrientes. [...] La supresión de la distorsión reivindicada por la sociedad consensual es idéntica a su absolutización [del consenso]” (1996: 147). En otras palabras, desde una aproximación general a la medicina contemporánea, Rancière considera que esta busca la “restauración de las identidades” como si se tratara de “una medicina social de remiendo del tejido comunitario” (1996: 147), es decir, solo para mantener la estabilidad policial, no para discutir sus fallas. De esta manera, la relación entre exclusión y consenso alude a cómo se persuade al excluido en torno a la viabilidad de su reingreso al reparto de “los que tienen parte”, táctica policial que corre en paralelo a la consideración de la enfermedad como “no lugar”.

Efectivamente, la situación descrita por Rancière responde al reparto de lo sensible atendido en *Lo que no tiene nombre*. En reiteradas ocasiones, Bonnett repara sobre la eficacia de la medicación de Daniel y sobre cómo el tratamiento lo convierte, en términos de uno de sus médicos, en “una persona manejable” (2015: 76). Asimismo, como argumentó en uno de sus conversatorios iniciales sobre la obra, la esquizofrenia, aunque trágica, es una enfermedad controlable, que puede tratarse y dar como resultado una vida funcional para el enfermo (Arcadia 2013). Pese a este escenario esperanzador, ante el final irrevocable de Daniel, se pregunta en su memoria de duelo: “¿Por qué, si los índices de esquizofrenia, con sus múltiples variantes, no llegan al uno por ciento en la población mundial, tuvo que estar Daniel dentro de ellos?” (2015: 63). Su respuesta parece enlazarse a lo que ha considerado como una “etapa de tristes y definitivas equivocaciones” (2015: 61): cambios en la medicación y dosis excesivas; la exposición de Daniel a un estrés absolutamente nocivo para el control de la esquizofrenia, aunque avalado por los médicos que lo trataban; entre otros motivos que sobran cuando el desenlace es irreparable, pero que alertan sobre el estado de desconocimiento médico sobre las múltiples aristas de la enfermedad mental. En este sentido, aunque Daniel intentó seguir los caminos consensuados para su reinserción social

respetando, en la medida de lo posible, la medicación y tratamientos prescritos, fueron las fallas estructurales de la institución médica, tales como el silenciamiento de la enfermedad, el retraso en su diagnóstico, y el abandono del paciente y de su familia, los factores fundamentales para su declive. La dinámica de exclusión y consenso médico que se representa, se complejiza por la consideración incuestionada de la enfermedad mental como tema tabú.

Estamos así ante el núcleo central de dos estrategias de absolutización del reparto de lo sensible a las que alude *Lo que no tiene nombre*. Frente a la posible inoperatividad del silenciamiento, entiéndase como la primera estrategia ya descrita, se debe remarcar el componente “otro” de lo enfermo como amenaza de lo socialmente funcional, segunda medida de control policial anotada³³. Esta se explicita en la parte final del diálogo ya citado entre la escritora y el doctor G, cuando este último se refiere a la enfermedad como “otredad”; vale decir, cuando el psiquiatra legitima su “yo” como estandarte de lo “sano” en contraposición con un “ellos”, desconfiado y despectivo, que alude a las subjetividades enfermas (2015: 65). Esta distinción es sumamente importante para entender el régimen policial descrito en *Lo que no tiene nombre*, en la medida que es el único saber que dicho psiquiatra decide transmitir a la familia del paciente como la extensión de un mecanismo de control. En este sentido, como se ha analizado, en lugar de ofrecer conocimiento sobre cómo lidiar con una crisis psicótica, por ejemplo, o sobre cómo lograr una vida funcional para Daniel, la institución médica perpetúa la descalificación del enfermo por el “estigma” que lo identifica. Como analizaré a continuación,

³³ En su crónica ya aludida sobre el centro neuropsiquiátrico La Colonia (Sibaté), Bonnett concluye: “Francisco [funcionario de la Beneficencia de Cundinamarca] nos explica que La Colonia quiere dejar atrás el asistencialismo que imperaba y buscar una política más acorde con el mandato de la Constitución, que vea a los habitantes de estos centros como ciudadanos que tienen derechos y no como objeto de caridad y paternalismos autoritarios. Quisieran también que el cuidado de los usuarios sea cada vez más extrahospitalario, que las familias asuman su cuidado y ellos acudan a sus talleres y regresen a sus hogares. Pero las cosas no parecieran fáciles. Solo dos usuarios trabajan fuera del Centro, en Sibaté, y regresan a comer y a dormir. La carretera es un peligro. Y, sobre todo, la mayoría no tiene a dónde ir. Su destino está aquí, en su encierro, donde no incomoden a los sanos, a los que nos consideramos cuerdos” (2012). Sugiere, así, que la noción de la enfermedad mental como zona velada del orden policial responde menos a la retención del peligro potencial de la locura que al perjuicio de “lo sano” para la comprensión del enfermo. De ahí se entiende que convenga más su encierro que su mejoría.

es precisamente esta marca la que Daniel, en tanto paciente esquizofrénico, se propone ocultar, pese a que ello implique un abandono de sí.

2.2.2. Entre el silencio y el suicidio: el fracaso del “habitado” en la sociedad del rendimiento

En términos de Irving Goffman, se entiende al estigma como aquel atributo de una “identidad social real”, es decir, de las características físicas o subjetivas que una persona demuestra al actuar y no las que se le prejuzgan, que cumple con dos funciones centrales: desacreditar al que lo posee y corroborar la normalidad de otra identidad deseable. Esta práctica repara en el lenguaje de relaciones sociales cuyo origen depende tanto de un descrédito amplio, sea por un defecto físico o mental, como de la autenticación de identidades ideales. El estigma, por lo tanto, en tanto categoría de juicio social, no es constitutivamente denigrante ni honrosa (2006: 12-13). En el caso de *Lo que no tiene nombre*, esta precisión final es importante, en tanto valida la relación ya anotada entre el mayor despojo simbólico del paciente y de sus familiares, y el aumento de la autoridad médica, que retiene su saber. Es útil, además, para dar cuenta de la lectura tradicional de la enfermedad mental, la tachadura de Daniel como “otro” en voz del reconocido doctor G, y también para establecer una crítica a la institución médica que, siendo el agente hegemónico en la clasificación de lo sano y lo enfermo, se gestiona y potencia a sí misma como entidad calificada para estigmatizar.

En *Lo que no tiene nombre*, sin embargo, esta dinámica dual del estigma no es solo una práctica médica; también incluye el entorno social de Daniel, condición primordial que promueve el segundo silenciamiento de la esquizofrenia que analizaré en esta sección. Me refiero al que corre a cuenta del enfermo. Este ocultamiento de la enfermedad forma parte de lo que Goffman ha denominado como una “carrera moral”, es decir, los aprendizajes que, en este caso, el esquizofrénico advierte condicionantes para la concepción de su yo como un sujeto estigmatizado (2006: 45), o, en términos de Bonnett, como un “habitado”. La escritora

se refiere a esta secuencia de causas y efectos de estigmatización a partir de las que su hijo se ajustó a su realidad:

Cuando a sus veinte años Daniel empezó a tener comportamientos extraños, algunos amigos lo abandonaron, cediendo al primitivo miedo que nos causa la locura. Su gran pérdida fue una de sus mejores amigas, que le cerró las puertas de su casa de manera definitiva. (Luego la veré muchas veces pasar a lo lejos, una muchacha dorada, espléndida, y siempre se me encogerá el corazón.). Desde entonces, teniendo ya conciencia de que es una realidad insoslayable, convierte la enfermedad en el gran secreto de su vida: el temor al estigma es desde entonces un miedo más (2015: 89-90).

Como más adelante menciona la autora, citando a A. Álvarez, “la insufrible amenaza del examen público” (citado en Bonnett 2015: 101), el prejuicio social ante la enfermedad mental, desatiende a los afectos y a las fidelidades. El temor a la amenaza de la “locura”, de lo irracional y de la latencia de un daño eleva al estigma en signo de amparo para los que resuelvan rechazar al distinto, mientras que, en términos de Goffman, el “desacreditado”, en el caso de Daniel, se vuelve a sí mismo “desacreditable”. De ahí la elección del estigmatizado de encubrir ese atributo que lo tilda como tal y, con ello, de negar parte de sí mismo. En esta situación, precisa el sociólogo canadiense: “el problema no consiste en manejar la tensión que se genera durante los contactos sociales, sino más bien en manejar la información que se posee acerca de su deficiencia. Exhibirla u ocultarla, expresarla o guardar silencio, revelar o disimularla, mentir o decir la verdad” (2006: 56). En otras palabras, la experiencia del rechazo inicial, aun cuando la enfermedad escondía su lado más exasperante, justifica el silencio de Daniel como opción más sensata. Sin embargo, esta decisión no deja de presentar secuelas para quien elige convertirse en un desacreditable como mal menor. Empleando nuevamente “Signos y señas”, el ya citado cuento de Nabokov, Bonnett describe los miedos que, a su juicio, conspiraban en la mente de Daniel:

[...] El paciente imagina que todo lo que ocurre a su alrededor es una referencia velada a su

personalidad y a su existencia. [...] ³⁴ Las nubes en el cielo vigilante transmiten entre ellas, por medio de lentos signos, información increíblemente detallada sobre él. Al anochecer, oscuros árboles que gesticulan, discuten sus pensamientos más íntimos en alfabeto manual. [...] Todo es una cifra y el tema de todo es él (citado en Bonnett 2015: 49-50).

Daniel “tenía temor de ser invadido, de tener una piel permeable” (2015: 55). Y es que Nabokov no solo describe paranoias, sino la certeza del enfermo de que se es distinto, premisa que se vuelve principio de vida y de ocultamiento. El esfuerzo de encajar mediante la simulación denota una complejidad mayor a negar la enfermedad; se reconoce la solidez del estigma y, además, resalta que tornarse en “desacreditable” es, más bien, una batalla consigo mismo. Se evade, entonces, una reconciliación con lo que, a costa del silencio, también lo define. En *Lo que no tiene nombre*, esta condición inscribe la figura del “habitado”, subjetividad que unifica los extremos de la enfermedad y del suicidio.

Según comenta la escritora en el conversatorio “Piedad Bonnett y los que renuncian al mundo”, el término “habitado”, adjetivo poco común, llegó a su mente “como llega la poesía, de manera milagrosa; es la palabra para decir algo que el lenguaje habitual no puede decir” (Un río de libros 2020). Como contraparte del silencio, inscribir al “habitado” en el espacio de la literatura es ya una manera de representar simbólicamente a “los que no tienen parte” (Rancière 1996: 45). Dicho de otro modo, si la policía médica ataca la desigualdad entre subjetividades, y absolutiza consensuadamente un patrón “común” de lo sano y funcional, la política bonnettiana cuestiona este modo excluyente de crear estabilidad social. Da cuenta, así, de un disenso político, un “choque entre dos modos de mirar exactamente ‘lo mismo’ [la enfermedad], en tanto los marcos perceptivos-cognitivos —que son el motor de lo político— no son homogéneos [a los policiales]” (Franzé 2011: 196). Este giro en la manera de identificar al enfermo mental no lo libera de la complejidad de sus taras y dolores, sino que lo resalta para emanciparlo del velo policial con el que se le ha encubierto. De esta manera, instaurar el término “habitado” en el escenario artístico es reconocer que tanto la esquizofrenia por su

³⁴ Elipsis marcada en el original

carácter paranoico y psicótico, que transgrede y excede a la individualidad, como la dinámica del desacreditable, que entabla un juicio con su intimidad inherente, constituyen dos modos en que el enfermo se siente “habitado por otro” (2015: 116). En consecuencia, aunque Daniel pudo haber decidido ocultar su diagnóstico como mecanismo de defensa ante el estigma, y aunque haya luchado por ser “común”, Bonnett se pregunta:

¿Qué pasa mientras tanto en su mente? No sé qué visiones perseguían a Daniel. Sé por alguna novia que a medianoche despertaba muchas veces aterrorizado, daba un salto, y salía de la habitación para regresar al rato. Que más de una vez oyó voces, algunas de hombres que venían a atacarlo. Que, en sus crisis, según le confesó a su psiquiatra, una de esas voces le decía al oído: ‘Mátese, mátese’. Que por temporadas sentía que era vigilado, censurado, perseguido. Que veía señales en las cosas minúsculas [...] Eres distinto, peligrosamente distinto, debía decirle su adolorida conciencia (2015: 90).

Desde el esfuerzo de Bonnett por reconstruir la angustia de su hijo, de sentir su dolor, estar “habitado” se ha de entender como una sensación de amenaza hacia sí mismo, que no requiere de la desautorización moral ajena cuando él mismo asiste a su reprobación. Es un extremo de la vulnerabilidad y del desasimiento del sentido, una experiencia abyecta de la subjetividad encerrada en sí misma. En esta línea, enunciar al “habitado” y crearle un discurso se afirma como más que una función conmemorativa del hijo en la obra, así como excede al intento de Bonnett de inscribir al enfermo mental en el reparto de lo sensible. Antes bien, es una estrategia autorial para darle la vuelta a la noción de que “el suicidio es una confesión de fracaso” (Álvarez citado por Bonnett 2015: 97); e implica, entonces, una validación ética, si se quiere, de la “muerte por mano propia”³⁵, otra noción de la cual lo policial se intenta

³⁵ El suicidio masculino como motivo literario ha llamado la atención de la autora en más de una ocasión. Su segunda novela, *Para otros es el cielo* (2005), se estructura en torno a la muerte de Alvar, un joven e intelectual universitario que se suicida. En esta obra, es el excesivo deseo de perfección lo que, según Bonnett, va guiando al protagonista a la elección de la muerte: “El rigor le lleva a la esterilidad y, en una universidad, se paga [...] Es un castigo tremendo que le da la vida, pues, de repente, encuentra que no cree en nada, ni siquiera en sí mismo” (Bonnett citada en Paul 2005). Desde una vertiente menos pesimista, luego de *Lo que no tiene nombre* (2013) y de *Los habitados* (2017), publica *Donde nadie me espere* (2018), obra que evade al suicidio, aunque el proceso del desasimiento del mundo que podría haber experimentado Daniel parece también encarnarse en su protagonista, un joven desadaptado que, de un momento a otro, elige otro tipo de libertad absoluta, aunque semejante a la muerte: la

desentender. Sobre el tabú detrás del suicidio, escribe: “Y es que la sola palabra asusta a muchos interlocutores. En varios de los correos que recibo se habla de ‘lo que ha sucedido’, o simplemente se soslaya el hecho mismo con expresiones como ‘te acompaño en estos momentos’, o ‘te pienso todo el tiempo’” (2015: 38).

Del mismo modo que la esquizofrenia, y la locura, el suicidio es también impronunciable. Se buscan eufemismos, quizás porque la palabra parece enjuiciar los límites de la libertad o porque complejiza la estabilidad policial al poner en tela de juicio su funcionamiento correcto. El silenciamiento da cuenta del desamparo del “habitado” enfermo, subjetividad que, pese al progreso de la ciencia, sigue siendo velada; la atención médica que se le remite se reduce al tratamiento farmacológico, pero no a la comprensión de una suerte de violencia simbólica autoinfligida, además de la que corre a cuenta del entorno social. De este modo, el conflicto afectivo inherente al enfermo mental pervive en el encubrimiento de una parte de sí mismo, que ya lo acerca a la lógica de la autoaniquilación o, incluso, es paradójicamente motivado por la medicación que tendría que convertirlo en una persona funcional. Como anota Bonnett, las insuficientes vías de aprehensión de la enfermedad no lo son solo cuantitativamente; revelan también el desdén en considerar que el enfermo es, ante todo, un sujeto con dignidad y con ánimo de vivir como cualquiera desearía hacerlo:

¿Risperidona, haloperidol, clorpromazina, olanzapina, aripiprazol? El nombre no debe importarte. [...] Quizá te sientas lento, lejano, desasido del mundo, indiferente; quizá te dé sed, te ponga a salivar, te vuelva rígido. Tal vez tiembles, tengas tics, dolores en las piernas y en los brazos. O te vuelva impotente. Y eso sí, buena parte del tiempo te sentirás soñoliento. De eso se trata. De aniquilar tus excesos de dopamina, de adormecer un tanto tu cerebro, de matar

indigencia. Como ha señalado Bonnett en una entrevista realizada por Antonio Lucas, pese a que *Donde nadie me espere* cierra “el ciclo de la herida” (2019) que inició con *Lo que no tiene nombre*, es el motivo de la huida un síntoma que siempre vuelve en su literatura, aunque a partir de lecturas diferentes: “llegar al infierno [comenta] es difícil, pero en realidad no hace falta más que un pequeño paso para cruzar ese umbral” (2019: s/p). En el caso de *Lo que no tiene nombre*, tanto la noción de huida como la metáfora del infierno son matizadas: este último no es más que haber tenido el azar trágico de ser un enfermo mental, y la huida, la certeza lúcida de que ya no se puede vivir más como un habitado. De ahí que el suicidio pueda atenderse como éticamente correcto en tanto acto libre y racional si y solo si se inscriba la subjetividad del habitado como inviable o invivible en el “reparto” que denuncia Bonnett.

esos malditos demonios (2015: 91-92).

El enfermo, entonces, se percibe doblemente enajenado: asiste a la negación de sí mismo por propia voluntad al callar su subjetividad enferma, y también a la condicionada por la medicación que debería resguardar su valor consustancial como persona y no el control de sus perturbaciones como medida policial. El balance del habitado no deja de ser desolador: “Estoy habitado por otro, y ese otro recuerda, desgraciadamente, al que en verdad soy. No puedo ser ni uno ni otro. Sin droga, no soy yo. Con droga, dejo de ser yo. Yo mismo soy la cuarta pared” (2015: 116). En términos de Bonnett, esta última expresión alude al sobrecogimiento del suicida, sea por la degeneración de la enfermedad, la percepción de su vida como un fracaso o la presión social. Estos factores potencian “la tormenta perfecta”, el detonante final para decidir cuándo la vida no da más y que, por tanto, la opción que promueve la libertad y sensatez, que aún se posee como rasgo de humanidad, es el suicidio (2015: 100-101). Ante este panorama, apunta: “Comprender de qué magnitud sería la liberación [que subyace al suicidio] quizá le dio la paz momentánea y la fuerza para abandonarse y abandonar el mundo. Dicen que, así como el dolor físico extremo puede hacer perder conciencia del espíritu, así el dolor espiritual puede hacer que olvidemos el sufrimiento del cuerpo” (2015: 118). Y añade: “como para aliviarlo, pero tal vez para aliviarme, [...] [quiero] decirle al oído que su opción fue legítima, que es mejor la muerte a una vida indigna atravesada por el terror de saber que el yo, que es todo lo que somos, está habitado por otro” (2015: 120).

Por lo dicho, Bonnett ofrece una justificación senequista sobre el carácter ético del suicidio. Si en el senequismo la vida como la muerte se significan según el aprovechamiento que se les otorgue, la muerte por voluntad, en casos extremos, es un “morir bien”: “Se debe morir con dignidad, no suplicar la vida” (Frutis 2017: 48). Esta última no debe ser medida por el tiempo que la componga ni por un grado de resistencia ante las circunstancias, sino por la finalidad de vivir razonadamente en búsqueda de una felicidad íntegra y noble. Por ello, precisa Séneca: “no rehuiré con la muerte la enfermedad en tanto sea curable y no perjudicial para el alma. No me haré violencia con las manos a causa del sufrimiento; morir así supone

ser vencido. No obstante, si me doy cuenta de que he de sufrir constantemente el dolor, partiré, no por causa de él, sino porque me va a poner obstáculos para todo aquello que motiva la vida” (citado en Frutis 2017: 49). En sintonía con esta filosofía sobre la muerte, en el caso de la enfermedad que arremete tanto contra el cuerpo físico como contra “la conciencia del espíritu” (Bonnett 2015: 118), el suicidio no es, para Bonnett, una rendición ante el régimen policial, si se quiere; antes bien, es la última acción política que dicha conciencia aún puede llevar a cabo para dar cuenta de que, ante una vida insoportable, es posible decidir el abandono como emancipación absoluta del “habitado”. Así pues, se concibe al suicidio como la constatación más humana de que, reitero, “la vida debe vivirse hasta que no pueda vivirse más” (Rushdie citado en Bonnett 2015: 119).

Esta afirmación de Rushdie es de suma importancia en *Lo que no tiene nombre*, en tanto el desamparo del “habitado”, paradójicamente, se potencia tras la perseverancia constante y fallida de encajar en el reparto policial. Y es que Daniel podía ser un “habitado”, pero se esforzaba por no parecerlo, cuando, en términos de Bonnett, buscaba responder “a la ortodoxia, [y] a los caminos trazados por una sociedad que determina cuáles son las formas del éxito” (2015: 106). Esta búsqueda de autorrealización es uno de los principales ejes de rememoración del hijo en la obra, si se considera la recurrencia con que se narran las decisiones y esfuerzos académicos que Daniel elige, incluso, en desmedro de su propia pasión vocacional. Como ya se ha indicado, decide abandonar la carrera de Arte y trasladarse a la de Arquitectura durante su pregrado, una especialidad, si se quiere, más rentable desde su punto de vista y, sobre todo, con mayor validez social: “No tenía talento. No iba jamás a poder vivir de la pintura [pensaba Daniel]. Pero, además, mamá, ya nadie la valora, es una expresión del pasado” (2015: 66). Nuevamente, tanto la ya señalada certeza “la pintura ha muerto” como la inseguridad sobre su propia forma de arte, una estética, según se ha descrito, sumamente pulsional y catártica, condicionaban un primer abandono de sí mismo. Así, optar por la arquitectura era poner coto a la exhibición desnuda de sus conflictos y una defensa ante otra estigmatización. El rechazo de su pasión artística comprometía el mismo trabajo

desmedido que sostenía el silenciamiento de la enfermedad: “Lo veo entonces haciendo un esfuerzo supremo que se traduce en maquetas, planos, largos tramos y, sobre todo, en cara de aburrimiento, cuerpo tenso, falta de alegría. Y, sin embargo, asume aquella tortura con enorme disciplina y perseverancia” (2015: 66).

Dicho esto, es evidente que el anudamiento entre el cumplimiento de los parámetros sociales esperados y la disciplina para lograrlos atiende a uno de los tantos modos en que Daniel restringe secretamente aquello que lo identifica como distinto en una sociedad donde cada vez más se celebra la igualdad ortodoxa de ideales. No obstante, la referencia a esta “tortura” autoinfligida da cuenta, también, de la inscripción consciente de Daniel en lo que Byung Chul Han ha llamado “la sociedad del rendimiento”, que analizaré a continuación. Para ello, detallaré la propuesta de Han y los aportes de Michael Foucault en relación con “la sociedad disciplinaria”. Aunque en diferente grado, argumentaré que ambas “sociedades” conforman los componentes estructurales del régimen policial que critica Bonnett³⁶.

A partir de las nociones de anatopolítica y biopolítica, la sociedad del XIX descrita y problematizada por Michael Foucault toma como eje ideológico un “poder sobre la vida”, y específicamente, sobre el cuerpo individual y social. El primero, entendido como máquina, se ha de someter desde la escuela, fábrica o prisión, entre otros espacios certificados para garantizar el ordenamiento disciplinario. El segundo, como población a controlar, se regula a partir de mecanismos geopolíticos, demográficos y de distribución geográfica. Como resume

³⁶ Considero interesante rescatar la posibilidad de que Bonnett haya concebido su crítica a la búsqueda ortodoxa del éxito recurriendo explícitamente a la lectura de Byung Chul Han que aquí retomo. No sería osado sugerirlo tras conocer que la escritora ha apuntado previamente la relación de *Lo que no tiene nombre* con el concepto de exigencia tardomoderna, tal como lo entiende Han, filósofo que la escritora juzga “a pesar de sus reiteraciones, [...] estimulante y esclarecedor” (Bonnett 2021: s/p). Aunque la entrevista a cargo de Antonio Lucas data del 2019 y trata, más bien, sobre la novela *Donde nadie me espere* (2018), Bonnett cita al filósofo coreano para dar cuenta sobre cómo la “presión del éxito por el éxito”, en términos de Lucas, rodea las aulas universitarias donde alguna vez fue docente: “Cómo no me va a angustiar algo así. El filósofo coreano Byung Chul Han dice que la exigencia está tan asimilada que ya no hace falta que venga de fuera. Uno mismo se la aplica. Mi propio hijo se forzó para estudiar en la Universidad de Columbia, cuando si se hubiese dejado llevar por su verdadera vocación, la pintura, quizá podría haber sobrellevado mejor su carga en vez de ponerse a estudiar leyes y economía. La universidad puede ser un espacio maravilloso de creatividad y plenitud y, a la vez, la profecía de un futuro de cierta comodidad por el que hay que pagar el peaje de cierta aniquilación de los instintos” (2019).

en *Vigilar y castigar*, ambas vías disciplinarias ubican al cuerpo como eje de máxima productividad a partir de tres criterios de acción:

Hacer el ejercicio del poder lo menos costoso posible (económicamente, por el escaso gasto que acarrea; políticamente, por su discreción, su poca exteriorización, su relativa invisibilidad, la escasa resistencia que suscita); hacer que los efectos de este poder social alcancen su máximo de intensidad y se extiendan lo más lejos posible, sin fracaso ni laguna; y ligar, en fin, este crecimiento "económico" del poder y el rendimiento de los aparatos en el interior de los cuales se ejerce (ya sean los aparatos pedagógicos, militares, industriales, médicos). En suma, aumentar a la vez la docilidad y la utilidad de todos los elementos del sistema (2002: 201).

Dicho de otro modo, el poder, cada vez más anónimo, que articula, e incluso reforma, al cuerpo individual o social según los intereses de las instituciones se distribuye mediante un conjunto de "tecnologías políticas". Estas emplean un "saber" y un "dominio" de dicha fuerza productiva sea mediante una violencia física o simbólica, ambas legitimadas. Así, apunta Foucault sobre las sociedades del siglo XIX: "Una 'anatomía política', que es igualmente una 'mecánica del poder', está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica, así, cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'" (2002: 126).

Queda claro, entonces, que las sociedades disciplinarias modernas buscan incrementar su rendimiento a partir de un poder institucional que produce identidades cada vez mejor diferenciadas entre sí para facilitar la eficacia de sus deberes sociales y también un solo modo de sometimiento y vigilancia para cada categoría. De esta manera, en el caso del "loco", uno de los cuerpos "dóciles" paradigmáticos junto al del niño, el enfermo y el delincuente, el poder no solo le adjudica un espacio de contención, es decir, el asilo psiquiátrico, sino que su vigilancia se estructura a partir de dos criterios de exclusión: "la división binaria y la marcación (loco-no loco, peligroso-inofensivo, normal-anormal), y el de la asignación coercitiva o distribución diferencial (quién es, dónde debe estar, por qué

caracterizarlo, cómo reconocerlo, cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.)” (2002: 184).

Por todo lo dicho, aunque el ejemplo previo toma en cuenta el caso de un cuerpo tradicionalmente excluido, es posible concluir que toda sociedad disciplinaria selecciona y encorseta identidades con diversos niveles de “docilidad”, así como lleva a cabo coerciones individualizadas a fin de conseguir la extensión anónima e institucionalizada de su poder. En relación con el reparto policial que se describe en *Lo que no tiene nombre*, un nivel máximo de marcación y asignación coercitiva sería la inscripción del estigma en el cuerpo del enfermo mental, principio de exclusión sobre el que ya he analizado, que, incluso en la sociedad del rendimiento, correspondiente al paradigma actual, pervive inmutable como una verdad colectiva, por lo menos, en la mente de Daniel.

Como narra irónicamente Bonnett, es indiscutible la distancia entre el discurso médico moderno y el de la lucha de su hijo: “no podrán curarte, eso no. Pero ya no te hacemos la lobotomía. Ya no te ponemos electrochoques ni te amarramos dentro de una camisa de fuerza, ni te bañamos con agua fría ni te arrancamos los dientes. Como ya dije, estos son los maravillosos avances del siglo XXI” (2015: 92). Efectivamente, en la mayoría de países regidos por una cultura de derechos humanos, las técnicas políticas que regían sobre los cuerpos más dóciles han menguado en grados de violencia física y simbólica. Esto no significa, sin embargo, la erradicación de la división binomial ni de la distribución referencial de identidades. La disciplina médica inscribió el estigma del enfermo y este ha de amoldarse según los requisitos de la nueva sociedad desde una contención que viene por mano propia del paciente. Es así que, además de la medicación y de las terapias, a las que aludiré en adelante, Daniel lidiaba con la enfermedad mental desde imposiciones autodisciplinarias. Una de ellas sería decidir la especialidad de su maestría, cuanto decanta por la Administración Artística en lugar de la carrera de Arte. Acota Bonnett:

Según me explicó después el doctor E —quien siempre le insistió en que él era ante todo un

pintor—, tenía buenas razones [para escoger dicha especialidad]: a su mente perseguida por los miedos y obsesiones no le convenían un futuro de días sin horario, que le ofrecieran la libertad propia de la vida de un artista, el cual se debe a su disciplina y debe optar por la soledad. *A mí me conviene la rutina, un jefe, un trabajo impuesto desde fuera, que me amarre a un ritmo, a unos deberes, a un proceso de concentración y no de divagación*, me dijo alguna vez. Pero, además, uno de los terrores que lo obsesionaban era el de la escasez. *Ya nadie compra pintura, mamá*, me decía. *¿De qué voy a vivir?* (2015: 106).

Como segundo rechazo a su vocación de pintor, la urgencia por desterrar los conflictos de su mente, la fuerza del estigma y sus constantes preocupaciones económicas seguían dominando sus elecciones profesionales. La disciplina propia del artista no le bastaba para reconciliarse con la otredad de sí mismo ni creía en su estética catártica ni en su rentabilidad. En efecto, dejar la pintura, que era como abandonar una parte de su propia intimidad, y ceñirse a la imposición laboral que esperaba alcanzar significaban una garantía, además de una táctica, para “rendir”.

Precisamente, la “sociedad del rendimiento” de Han parte de lo que se podría denominar una “psicopolítica”, un paradigma de control que se impone desde el propio sujeto por un cambio en la dinámica del poder. A diferencia del disciplinario, que se plantea de forma inhibitoria como negación violenta de la libertad, el poder del rendimiento, característico del siglo XXI, es permisivo, “inteligente”, diría Han, en la medida que oculta su dominación al conseguir que el sujeto sea gestor de su propio sometimiento como proyecto de vida. En síntesis, es un poder más eficiente que aquel condicionado por la represión, ya que domina de manera oculta, sutil y, en apariencia, amable: “El poder inteligente lee y evalúa nuestros pensamientos conscientes e inconscientes. Apuesta por la organización y optimización propias realizadas de forma voluntaria. Así no ha de superar ninguna resistencia. Esta dominación no requiere de gran esfuerzo, de violencia, ya que simplemente *sucede*” (2014: 30). En este sentido, la productividad buscada a partir de esta lógica de poder aprovecha el imperativo del deber, en la medida de que aún existen técnicas y espacios disciplinarios, pero

los supedita hacia el imperativo del “tú puedes”. Dicho de otro modo, el sujeto del rendimiento “debe poder” actuar en libertad para que, aparentemente exento de un dominio externo, se valide como soberano de sí mismo. Aunque su autorrealización, al igual que en la sociedad disciplinaria, requiera de un trabajo activo y cansado, aún ligado a la obediencia, es realizado alegremente porque, al fin y al cabo, se presume producto de su propio deseo de superación personal. Como señala Han: “El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse” (2012: 31-32). De ahí que la figura central de esta sociedad repara en una reinterpretación del mito de Prometeo, si se considera que la manera en la que se violenta a sí mismo simboliza la escena psíquica paradigmática del rendimiento velado como exceso de libertad: “El águila que devora su hígado en constante crecimiento es su álgter ego, con el cual está en guerra. Así visto, la relación de Prometeo y el águila es una relación consigo mismo, una relación de autoexplotación. El dolor del hígado, que en sí es indoloro, es el cansancio. De esta manera, Prometeo, como sujeto de autoexplotación, se vuelve presa de un cansancio infinito” (2012: 9).

Ahora bien, Han apunta otra característica clave de la sociedad actual y que, en *Lo que no tiene nombre*, cumple un rol igual de importante. A diferencia de la sociedad disciplinaria, la del rendimiento no ataca represivamente a la otredad; más bien, logra su desaparición al convertirla únicamente en una “diferencia” sin peligro de amenaza. Dicho de otro modo, su neutralización se encuentra exenta de una aniquilación o, si se recuerda, sin la necesidad de pautar un espacio de contención, una división binaria o una asignación coercitiva, en términos de Foucault. En efecto, aún hay minorías sociales, subculturas u otros cuerpos tradicionalmente considerados como “otros”; sin embargo, la propuesta de Han plantea que, incluso estos, a partir de lo que llama como “la violencia de la positividad”, son incorporados y tolerados por el sistema del rendimiento. De este modo, si las sociedades disciplinarias toman una estructura “inmunológica” para Han, es decir, de rechazo de lo

negativo, las que corresponden al siglo XXI presentan una estructura “no inmunológica”, porque lo que abunda es lo idéntico, una multiplicidad de Prometeos que se crean en aparente libertad. Concluye así:

En un sistema dominado por lo idéntico, solo se puede hablar de las defensas del organismo en sentido figurado. La resistencia inmunitaria se dirige siempre contra lo otro o lo extraño en sentido empático. Lo idéntico no conduce a la formación de anticuerpos. En un sistema dominado por lo idéntico, no tiene sentido fortalecer las defensas del organismo. [...] No implica ninguna negatividad y tampoco conforma ninguna exclusión que requiera un espacio interior inmunológico (2012: 19).

Considerando lo dicho sobre las sociedades descritas por Foucault y Han, es posible afirmar que, aunque estas se postulan teóricamente como continuidades, encuentran un lugar paralelo en la conformación del régimen policial que denuncia *Lo que no tiene nombre*. Este nexo se exhibe ante la valoración social y personal del enfermo, sea como “otredad” estigmatizada, como ya expliqué, o como “diferencia” a tolerar. En el segundo caso, la pregunta del rendimiento en cuanto a la enfermedad mental ya no se orienta a la curación del paciente o a su exclusión necesaria en un asilo psiquiátrico; busca, por el contrario, asimilarse al sistema, transformar a los pacientes en sujetos funcionales, solo distintos a los demás en tanto requieren de terapias y medicaciones. Desde el discurso médico actual, tolerar al paciente es sinónimo de silenciarlo, del mismo modo como el “poder hacer” se torna un signo de salud. Demuestra que el enfermo, pese a todo, también desea las formas del éxito que la sociedad ha perpetuado como actos de libertad; es decir, se van desdibujando aquellas particularidades que definían su extrañeza y potencial amenaza en provecho de lo idéntico. Es esta lectura la que caracteriza, si se quiere, el descargo de la última psiquiatra de Daniel ante la noticia sobre el suicidio de su paciente. Precisa Bonnett:

[...] nos enteramos de que le aconsejó disminuir la dosis de su antipsicótico, aunque nunca pidió la historia clínica de su paciente ni sabía cuál era su diagnóstico. Para ella, lo único extraño era que nuestro hijo tomara un medicamento tan delicado, cuando era ‘un muchacho bastante

normal, con signos leves de paranoia, sí, pero ningún otro síntoma en verdad grave. Un chico preocupado por su futuro profesional, por las jovencitas de su entorno y por el amor, con inquietudes totalmente propias de su edad'. Su suicidio la ha dejado pasmada, desconcertada (2015: 100).

Como se infiere, en una sociedad donde prima lo idéntico, hasta la enfermedad deja de ser entendida desde los matices que la estructuran para privilegiar la atención de lo distinto en función a un único patrón. Ante los primeros signos de rendimiento en Daniel, su última psiquiatra omite su diagnóstico personalizado y, por el contrario, enfatiza en la "normalidad" que tales signos demostraban; le desinteresa saber si el suicidio de su paciente es consecuencia de la medicación, terapia o de su propia persistencia por escapar de la categoría de "habitado". Así, el deseo de "rendir" es lo que avala tolerar al enfermo tanto dentro como fuera del consultorio, dado que corrobora que, pese a sus angustias y dificultades, es un "Prometeo cansado" más, como lo era Daniel. El tercer capítulo de la obra remarca, sobre todo, dicha constitución, cuando se narra detalladamente su anhelo por llevar una maestría en una universidad extranjera y de prestigio, símbolo tanto de su éxito profesional como de una autovalidación final. Rememora Bonnett:

Hemos sido testigos de su enorme y continuo esfuerzo por conseguir lo que sueña: hacer una maestría en una universidad de alto nivel en los Estados Unidos, como sus hermanas, como muchos de sus compañeros de colegio y de universidad. Lo hemos visto estudiar días, noches enteras, para presentar exámenes de conocimientos, y luego enfrentarse a simulacros agotadores frente al computador, en completo aislamiento y sometido a las fuertes exigencias de tiempo que las pruebas demandan. [...] Cada vez que llegaba una carta de aceptación de una universidad —y llegaron cuatro— había en la casa una pequeña celebración. También la hubo el día que le anunciaron que un préstamo le había sido concedido. Sí, Daniel sería capaz, me decía cada noche a la hora de dormirme, pero sintiendo una opresión en el pecho (2015: 101-102).

Ciertamente, como se señala en otro momento: "'Seré normal' parece ser su consigna. O tal vez: pareceré normal" (2015: 90). Sin la intención de restarle valor al arduo camino que

llevó a cabo ni con ánimo de desmerecer la honestidad de sus motivaciones, considero que Daniel es rememorado a partir de este esfuerzo a fin de que el lector pueda asistir a dos juicios paradójicos. De un lado, se encuentra la necesidad de atestiguar la lucha del hijo para proponer al suicidio como opción ética admisible. Bosquejar todas las instancias perseguidas por Daniel y la suma firmeza con que anhelaba una estabilidad afectiva, profesional y económica que juzgaba merecer, como todos, dispone la certeza de que quiso vivir plenamente hasta que no se pudo más. Es el relato sustentando de ese haber llegado al límite lo que legitimaría la validez del abandono de uno mismo, no como opción exclusiva, pero sí como alternativa lícita ante una vida calificada como inviable. Pese a ello, como segunda lectura, la perseverancia insufrible de Daniel también lo vuelve testigo, víctima y victimario del discurso ortodoxo del rendimiento, cuando el antídoto contra el estigma llevado a un extremo, ser un Prometeo cansado como los demás, perturba aún más su constitución de “habitado”.

A mi juicio, aunque el discurso del rendimiento pudo avalar, en cierto grado mínimo, la reinserción efectiva de Daniel a un colectivo que lo hubiera excluido sin mayor miramiento durante la modernidad disciplinaria, es el abuso de la autoexigencia, imperativo de la misma sociedad que tolera la otredad en tanto se silencie a sí misma, lo que articuló una coincidencia infeliz entre la experiencia de la enfermedad mental en Daniel y aquello que Han postula como la patología paradigmática de los tiempos tardomodernos: la depresión por cansancio. Según Han, esta ha sido provocada por un tipo de violencia sistémica e inherente que no ha de confundirse con el exceso de responsabilidad e iniciativa propias, conductas idóneas para confundir la autoexplotación con la libertad de acción. Bajo esta consigna, tal como se describe a Daniel en la obra, el depresivo del rendimiento es un sujeto fracasado en una sociedad que imparte la enseñanza del “todo es posible”: “No-poder-poder más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión. El sujeto del rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada” (2012: 31).

Ahora bien, la investigadora Teresa Sierra, en su tesis de maestría *Poética, denuncia y duelo: en Lo que no tiene nombre de Piedad Bonnet*, coincide parcialmente con mi lectura

al aducir que la ideología dominante en el contexto social de Daniel agudizó su enfermedad.

Señala así:

Tal como lo ilustran Deleuze y Guatari en el libro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, el capitalismo potencia la fragmentación del individuo y el sujeto, tanto el de la periferia como el del mundo desarrollado, donde cada individuo cuenta exclusivamente como consumidor de bienes y servicios, como medio, nunca como fin. Quien se resiste a ello no tiene más camino que la locura y la exclusión o el arte como espacio marginal de algunos marginados (2016: 48).

Daniel, a quien Sierra concibe como “héroe posmoderno” (2016: 54), se habría topado con la violencia simbólica de la sociedad capitalista, única función del contexto que rescata la investigadora: “El horizonte desesperanzador descrito y narrado por Bonnett [...] cercenó posibilidades a Daniel y ejerció sobre él una violencia simbólica, a través del lenguaje y de los imaginarios de éxito y fracaso, característicos de la sociedad capitalista, violencia traducida en estigmatización y exclusión. Es, en síntesis, una condena a muerte de manera tácita” (2016: 49).

Destaco estas citas, en tanto concuerdo con la lectura de Sierra al rescatar la clara incidencia del discurso social en el agravamiento de la esquizofrenia de Daniel, medida de análisis que también he tomado en consideración; sin embargo, a mi juicio, se debe matizar el carácter perjudicial de dicho contexto de exigencia, así como la tipificación de Daniel como “héroe”, tal como lo entiende la investigadora, como aquel que actúa en plena libertad y a favor de la vida, pese a las miserias de la experiencia (2016: 102). En mi opinión, emplear la noción de heroicidad en contraposición con la impronta nociva y maniquea que Sierra le atribuye a la sociedad del consumo resulta problemática para el análisis de *Lo que no tiene nombre*. Además de una idealización implícita del denominado “héroe”, esta interpretación supone que Daniel no solo se habría sublevado libremente ante los imperativos capitalistas, sino también imagina que lo que he llamado como el discurso político de Bonnett y la crítica a la sociedad del rendimiento fueron compartidos por su hijo, premisa inexistente en la memoria de duelo. De hecho, el discurso atribuido a Daniel en la obra resalta por su anhelo de responder a los imperativos sociales, por lo menos, en lo que concierne a sus

preocupaciones académicas, laborales y económicas. En efecto, como indica Sierra, los imaginarios del éxito motivaron, entre otros factores, la muerte de Daniel; no obstante, sería impreciso conjeturar que su final asistió a la falibilidad de su ánimo de resistencia. Por el contrario, es en tanto participante consciente de la sociedad capitalista, o como “depresivo del rendimiento”, que persiste y falla.

Como he sostenido, Daniel se enfrenta doble y paralelamente a la posibilidad del fracaso: debe “poder-poder” como miembro de la sociedad del rendimiento y se exige a hacerlo, puesto que así acalla esa otredad de sí mismo que lo torna desacreditable. El fallo de una de esas consignas ocasiona la caída de la restante y, con ello, la convicción de que no se puede aguantar más. Consecuentemente, del mismo modo como Bonnett detalla el sacrificio autoimpuesto y desafiante de Daniel, también asienta con rigurosidad sus fracasos: como conjetura el doctor E, por efecto de la medicación contra la esquizofrenia y una dosis más alta de lo habitual, se agravan sus capacidades cognitivas. En efecto, su hermana Renata encuentra que el manejo del inglés de Daniel empeora visiblemente, así como él mismo aduce una falta de sueño y de concentración; cuatro museos le niegan la pasantía requerida para continuar con sus estudios y, en paralelo, decide culminar sin razón alguna con su novia. Además, descubre que la posibilidad de llevar menos cursos para disminuir el estrés es limitada: Migración podría no renovarle la visa, por lo que se ve obligado a adelantar cursos en verano, sin contar con la difícil asignatura de Contabilidad cuyo examen final ha de rendir en medio de todas las preocupaciones ya aludidas (2015: 109-110). Con certeza, su angustia y desamparo bordeaban límites alarmantes:

[...] Veinte días después, el jueves 12 de mayo, a mediodía, Daniel entra al examen de Contabilidad, examina las preguntas, se da cuenta de que no entiende nada, que está confundido, como si no tuviera lucidez, y en un raptó de impaciencia, abandona el salón sin contestar las preguntas. Son los hechos. Miro su linda tarjeta, diseñada por él: M. A. Candidate. El futuro ya no parecía prometer nada (2015: 111).

Por todo lo dicho, la constancia de la enfermedad corre al lado del empeño de Daniel

por huir de ella; sin embargo, este esfuerzo implica una violencia inherente al discurso del rendimiento que avala el escape de la enfermedad tanto como su agravamiento por la impronta del fracaso. Los mecanismos de defensa del paciente, aquellos que imaginaba le permitirían subyugar su abyección y estigma, se descubren como amenazas que avivan la vulnerabilidad y el desasimiento del sentido correspondientes al “habitado”. En esta instancia, la enajenación del enfermo ya no solo atiende a la negación de sí ni a aquella producida por la medicación que se desliga de un cuidado afirmativo del paciente y, más bien, atrofia su juicio. Compromete, además, la autovalidación del sujeto cansado que se sabe impotente e inútil ante los ideales idílicos del rendimiento. En suma, cuando ese mismo jueves 12 de mayo se anuncia a Bonnett como ganadora del Premio Casa de América de Poesía Americana, el contraste entre el éxito materno y el fracaso de Daniel, ambos de carácter profesional y, si se quiere, en alusión a sus propias y contrarias posturas frente al arte, recrudece su desamparo. “Son los hechos” (2015: 111), reitero citando a Bonnett; y el suicidio, como medita la escritora, parecía ser la única vía de sincera libertad, de “rendir” para sí mismo:

Por orgullo
por rabia
por miedo
por falta de fe en sí mismo
por valentía
por vergüenza
por cortesía con los demás
por enajenamiento
por desesperanza
por desencanto
por odio a sus propias elecciones
por frustración
por amor a la pintura
por odio a la pintura
por dignidad

por terror al fracaso (2015: 118)

En conclusión, en este capítulo, me propuse demostrar que el discurso político de Bonnet inscribe la subjetividad del “habitado” en el lenguaje a fin de develar las medidas policiales de control de la enfermedad mental y el suicidio. Si bien este discurso se impulsa bajo el ánimo de recordar la complejidad subjetiva de Daniel, así como para validar su muerte como un acto ético, las demandas analizadas implican la urgencia intelectual de Bonnett por inventariar los perjuicios que el reparto policial, desde el discurso médico y del rendimiento, sobre todo, prescribe ante identidades que no calzan con el ideal funcional. De este modo, se cuestiona el silenciamiento de la enfermedad mental desde sus diferentes instancias, el aprovechamiento policial del estigma y el absurdo imperativo del éxito. Por el contrario, y he aquí el carácter político de su discurso, Bonnett invierte al enfermo mental con un nuevo modo de representación al reparar en su subjetividad “habitada”, noción que irrumpe el lenguaje del registro habitual y reconoce los conflictos que subyacen a la negación de sí mismo. La conjunción de la maternidad en duelo con la búsqueda artística de la esencialidad trágica, y la atención sensible y responsable del dolor ajeno, corroboran, así, la “poética de la alteridad” de *Lo que no tiene nombre*, obra imprescindible del proyecto escritural de Bonnett.

Conclusiones

En la presente tesis, he demostrado que *Lo que no tiene nombre* (2011) constituye un hito fundamental en el proyecto artístico de Piedad Bonnett; es decir, que ha de ser considerado como un producto estético que trasciende las motivaciones circunstanciales que originaron su escritura y que pudieron dar como resultado un texto exclusivamente catártico. La coincidencia entre la elaboración de la pérdida como catarsis y el ejercicio literario que sostienen a *Lo que no tiene nombre* no solo se compendian en la conformación del carácter indivisible de los dos roles del yo narrativo, el de la madre y el de la escritora, sino también en la resignificación artística del motivo cultural de la *mater dolorosa*, principio estructurador de la obra.

En el primer capítulo de la tesis, he argumentado que Bonnett demarca la corporalidad sufriente de la *mater dolorosa* a partir de la institución de una poética del duelo que destaca la implicancia del cuerpo en la elaboración de la pérdida. En esta línea, constaté que son tres los tópicos corporales a los que Bonnett recurre para marcar una secuencia paralela entre el “primer tiempo” de su duelo (Bauab 2000: 2) y el ejercicio literario que lo rememora.

El primero de estos tópicos alude al pedido del síntoma como una defensa ante la pérdida. Bajo el concepto de “pensamiento incorporizado” (Rosaldo 1984: 143), demostré que el síntoma bonnettiano busca superar incipientemente el desdoblamiento subjetivo de Bonnett como *mater dolorosa*. Demostré, así, que el síntoma materno representado configura una voluntad de resistencia que parte de la apropiación física del dolor como “saber materno”, principalmente afectivo, para aprehender corporalmente el duelo y, de esa manera, articular el recuerdo psíquico e indefectible de la unidad autónoma que antes configuraba la madre-artista.

Respecto del segundo tópico referido, la narración de la descorporeización del cuerpo del hijo también se afirma como correlato simbólico de la “desinvestidura libidinal” del duelo. Como he constatado, la relación materno-filial implicada en dicha desinvestidura es

reformulada y actualizada, más que sustituida, como se supondría desde los aportes freudianos (Allouch 2011: 71). Así, dicha reformulación se inscribe a partir de la rememoración de la descorporeización real de Daniel y su conversión en personaje literario, decisiones autoriales que, en primer lugar, resaltan la codependencia entre el duelo bonnettiano y su ejercicio escriturario tras el empleo de la cita intertextual y, posteriormente, permiten la instauración de la escritura autobiográfica como principal rito autónomo de duelo.

El tercer tópico corporal analizado corresponde al recuerdo del “vientre vacío” como estrategia de subjetivación. He corroborado que Bonnett entabla una analogía entre el vacío físico que el recién nacido deja tras el parto y la muerte de Daniel, en tanto la segunda pérdida actualiza la herida constitutiva de la maternidad inscrita por la primera. Específicamente, la transcripción del poema bonnettiano “Desgarradura” en la memoria de duelo demuestra el empleo de la “metáfora del parto” como medio de demarcación corporal de la madre-artista al vincular simbólicamente el duelo definitivo por la muerte del hijo y aquel conocido como “duelo vital” (Sullivan 2011: 60), fase psíquica que atiende a los tiempos instituyentes de la subjetivación femenina y materna.

Por su parte, en el segundo capítulo de la tesis, constaté que el discurso de *Lo que no tiene nombre*, sin desligarse del proceso de duelo de Bonnett, se articula con una “poética de la alteridad” que enlaza estrechamente el discurso materno y artístico bonnettiano con dos experiencias del dolor ajeno: el adjudicado a su hijo artista y aquel que refiere a un dolor social endémico.

Sobre el primer aspecto, a partir del análisis comparativo entre las expresiones artísticas del hijo y de la madre, demostré que *Lo que no tiene nombre* se organiza discursivamente como una síntesis de ambas artes. Para ello, analicé sus semejanzas y diferencias básicas, así como la función de los paratextos gráficos de *Lo que no tiene nombre*.

Entre las similitudes encontradas, afirmé la expresión del sentimiento trágico como el principio artístico fundante de ambas estéticas. En el caso de Bonnett, esta premisa se

constató tras analizar que el sentido de la existencia en la memoria de duelo se configura a partir del *pathos* del destino, principio ontológico que entiende a la historia de Daniel como un modelo de fatalidad trágica. Por su parte, la estética del hijo, desde la perspectiva de su madre-artista, también se halló como agonal y agónica tras revelarse como un arte catártico, receptor directo de las propias taras mentales que Daniel intentó contener sin éxito a partir de una racionalidad formal en constante lucha.

Del mismo modo, la principal diferencia demostrada entre las estéticas de madre e hijo radica en cómo el sentimiento trágico compartido fundamenta dos posturas distintas sobre la noción de arte. En el caso de Bonnett, se trata de una poética vitalista en el sentido nietzschiano, que acepta el sinsentido trágico de la existencia, mas apostando por una “voluntad de poder” creadora y persistente (Castrillo 1998: 32). Por el contrario, la rememoración simbólica de Daniel como artista gráfico da cuenta de una postura pesimista sobre el presente y futuro del arte contemporáneo, compendiada en la afirmación “la pintura ha muerto” (2015: 23, 59, 66).

Por su parte, a partir del análisis comparativo entre los paratextos gráficos insertados en la obra y los capítulos que anteceden, he constatado que la paratextualidad empleada por Bonnett le devuelve a Daniel la posición de artista tras validar su obra, previamente privada, como objeto estético constitutivo de *Lo que no tiene nombre*. Así, mi objeto de estudio puede calificarse como “espacio biográfico contemporáneo” (Arfuch 2007: 49), en tanto se entienda como un “proyecto artístico conjunto” entre madre e hijo que, en principio, resuelve una promesa materno-filial pendiente mencionada por Bonnett, y posteriormente, recurre a la intertextualidad literaria y paratextualidad gráfica como estrategias continuas y simultáneas de autorepresentación artística, encargadas de “espacializar” y “temporalizar” lo autobiográfico desde el reconocimiento de su carácter intersubjetivo.

Ahora bien, he demostrado, además, que la construcción del discurso materno y artístico en *Lo que no tiene nombre* también involucra la representación y escucha activa de

un dolor social endémico, en la medida que el motivo cultural de la *mater dolorosa* rebate dos sentidos comunes o síntomas de la sociedad contemporánea desde un discurso “político” (Rancière 2011: 16): el silenciamiento y la incompreensión de la enfermedad mental, y la medida del fracaso en una sociedad gobernada por la autoexigencia.

Respecto del primer punto, comprobé que *Lo que no tiene nombre* denuncia la concepción contemporánea de la enfermedad mental como zona velada del reparto de lo sensible “policial” (Rancière 1996: 45). En específico, Bonnett critica dos estrategias complementarias de absolutización del reparto de lo sensible: no nombrar la enfermedad o relativizarla, e identificar la enfermedad como “otredad”. La primera origina la negación de la especificidad subjetiva del enfermo, la constitución del paciente y de su familia como víctimas de un despojo afectivo y de saberes, y, por el contrario, la legitimación de la autoridad institucional médica. La segunda revela que la institución médica perpetúa la descalificación del enfermo por el “estigma”, único saber que se le otorga a la familia del paciente como la extensión de un mecanismo de control para salvaguardar las fronteras de lo “sano”.

Respecto del segundo punto, he sostenido que el motivo del fracaso en una sociedad gobernada por la autoexigencia se devela en la rememoración de Daniel como sujeto “estigmatizado”, “desacreditado” por los demás y “desacreditable” por sí mismo (Goffman 2006: 56), lo que, en términos de Bonnett, caracteriza a la figura del “habitado”, sujeto al extremo de la vulnerabilidad, sea por el estigma o porque, pese a silenciarlo, no logra amoldarse al absurdo imperativo del éxito que caracteriza al “régimen policial” representado. Demostré, así, que el desamparo de Daniel es doble: como enfermo mental, aún se encuentra sujeto a las marcaciones y asignaciones coercitivas de la “sociedad disciplinaria” (Foucault 2002: 184); y, en tanto “Prometeo cansado”, se cree en aparente libertad, aunque se autoexplota a fin de conseguir la autorrealización profesional que exige la “sociedad del rendimiento” (Han 2012: 9).

Por todo lo dicho, concluyo que el discurso bonnettiano se reconoce como “político” al

inscribir la subjetividad del “habitado” en el lenguaje, y revelar, así, las medidas policiales de control de la enfermedad mental y el suicidio. A partir de esta estrategia narrativa, Bonnett logra rememorar la complejidad subjetiva de Daniel, así como validar su muerte como un acto ético desde una postura senequista, es decir, como un “morir bien” (Frutis 2017: 48). De este modo, las demandas analizadas constatan la urgencia intelectual de Bonnett por inventariar los perjuicios que el reparto policial, desde el discurso médico y del rendimiento, sobre todo, prescribe ante identidades no ideales.

Para finalizar, en la medida en que mi investigación ha propuesto ciertas relaciones intertextuales y temáticas entre las obras de Bonnett que conforman “el ciclo de la herida” (Bonnett 2019: s/p), --la “trilogía” de *Lo que no tiene nombre* (2013), *Los habitados* (2017) y *Donde nadie me espere* (2018)--, queda pendiente indagar con mayor detalle sobre cómo se manifiesta la “poética de la alteridad” en cada una de estos textos con sus propias coordenadas formales y semánticas. En la misma línea, espero que mi investigación promueva el interés por ahondar en torno a los paralelos poéticos entre la obra bonnettiana y las escrituras del dolor a las que he aludido, sobre todo, la de Blanca Varela, también marcada por la impronta del duelo materno. Y no está de más añadir que resultaría sugerente rastrear la genealogía del motivo trágico y de la noción de la corporalidad tanto en la obra de Bonnett como en las pinturas y dibujos de Daniel, tema que he abordado parcialmente en esta tesis, pero que merece un estudio aparte ya desde un análisis gráfico. Estas propuestas de investigación tan solo convocan una mínima parte de lo que a la crítica aún le queda por abordar de un proyecto artístico tan logrado como el de Bonnett.

Bibliografía

ABAD, Héctor

- 2013 “Presentación del libro *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett”. En *Héctor Abad*.
Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.hectorabad.com/lo-que-no-tiene-nombre/

AHMED, Sara

- 2015 “La contingencia del dolor”. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-76. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.b-ok.lat/book/3605884/7cabf2

ALFONSO, Óscar

- 2008 “Naturaleza poética del lenguaje en la novela *Después de todo*: entrevista con Piedad Bonnett”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá, número 10, pp. 319-332.
Consulta: 20 de agosto del 2021.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/13022>

ALLOUCH, Jean

- 2011 *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=338

ÁLVAREZ, Andrés, Farid MUÑOZ y Williams PÉREZ

- 2020 *Bibliometría sobre investigaciones psicológicas en torno a la prevención de conducta suicida en jóvenes colombianos en la última década*. Tesis de licenciatura en Psicología. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Psicología. Consulta: 17 de enero del 2021.
<https://repository.ucc.edu.co/handle/20.500.12494/17535>

ARAMBURÚ, Fernando

- 2019 “Piedad Bonnett: ‘Mi poesía nace del dolor, la insatisfacción, el escepticismo’”. *El Cultural*. Madrid. 10 de mayo del 2019. Consulta: 20 de agosto del 2021.
<https://elcultural.com/piedad-bonnett-mi-poesia-nace-del-dolor-la-insatisfaccion-el-escepticismo>

ARCADIA

- 2013 *Conversatorio Lo que no tiene nombre, de Piedad Bonnett* [videograbación]. Bogotá: ARCADIA. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=OC-7wLR8akM>

ARFUCH, Leonor

- 2013 *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consulta: 20 de agosto del 2021.
<https://b-ok.lat/book/5983691/7f80c0>
- 2007 *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consulta: 12 de diciembre del 2020.
<https://b-ok.lat/book/3605884/7cabf2>

BAJTÍN, Mijaíl

- 1999 *Estética de la creación verbal*. DF México: Siglo XXI editores. Consulta: 20 de agosto del 2021.
<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bajtc3adn-estc3a9tica-de-la-creacion-verbal.pdf>

BAUAB, Adriana

- 2000 “El duelo: entre el dolor y el desafío”. *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Buenos Aires, pp. 1-6. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_72.pdf

BOLUMBURU, Bernardita

- 2018 “La tragedia como defensa de la vida”. *Revista Dossier*. Santiago de Chile, número 37, pp. 19-21. Consulta: 30 de octubre del 2020.

BONNETT, Piedad

- 2021 “Avatares del tiempo”. *El Espectador*. Bogotá, 9 de enero del 2021. Consulta: 1 de junio del 2021.
- 2020a “Libros, más libros”. *El Espectador*. Bogotá, 26 de abril del 2020. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<https://www.elespectador.com/opinion/libros-mas-libros-columna-916575/>
- 2020b “La cultura de la cancelación”. *El Espectador*. Bogotá, 6 de setiembre del 2020. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<https://www.elespectador.com/opinion/la-cultura-de-la-cancelacion/>
- 2019 “Transformar el dolor”. *El Espectador*. Bogotá. 27 de noviembre del 2019. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<https://www.elespectador.com/cromos/transformar-el-dolor/>
- 2018 “Literatura y duelo”. *Revista Dossier*. Santiago de Chile, número 37, pp. 21-23. Consulta: 30 de octubre del 2020.
<https://revistadossier.udp.cl/todos-los-numeros/dossier-37/>
- 2015 *Lo que no tiene nombre*. Lima: Alfaguara.
- 2012 “Visita al manicomio de Sibaté”. En *Soho*. Consulta: 3 de junio del 2021.
<https://www.soho.co/historias/articulo/manicomio-de-sibate-visita-al-centro-de-discapacitados-mentales-piedad-bonnett/26424>
- 2011a “Mujer y literatura”. *Leer y Releer*. Antioquía, número 61, pp. 15-23. Consulta: 20 de agosto del 2021.
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17617/1/Bonnett_Piedad_2011_Leer_Releer_61.pdf
- 2011b “El tesoro de Aladino”. *Leer y Releer*. Antioquía, número 61, pp. 53-57. Consulta: 20 de agosto del 2021.
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17617/1/Bonnett_Piedad_2011_Leer_Releer_61.pdf

- 2011c “Con un lápiz en la mano”. *Leer y Releer*. Antioquía, número 61, pp. 42-52. Consulta: 20 de agosto del 2021.
https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17617/1/Bonnett_Piedad_2011_Leer_Releer_61.pdf
- 2010 “*El prestigio de la belleza: una autobiografía falsa*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, número 725, pp. 11-14. Consulta: 20 de agosto del 2021.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-prestigio-de-la-belleza-875475/>
- 2009a “Apuntes sobre el proceso de creación poética”. *Desde el Jardín de Freud*. Bogotá, número 9, pp. 89-95. Consulta: 30 de octubre del 2020.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3807314.pdf>
- 2009b “Colombia y el ‘exceso de realidad’”. *El País*. Madrid, 29 de agosto del 2009. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
https://elpais.com/diario/2009/08/29/babelia/1251502766_850215.html
- 2000 “El quehacer poético en la ética de la autenticidad”. *Memorias: Primer Congreso de Poesía escrita en Lengua Española desde la Perspectiva del Siglo XXI. Tomo I*. Santa Fe de Bogotá, del 26 al 29 de marzo de 1996. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<http://literaturgia.blogspot.com/2011/06/el-quehacer-poetico-en-la-etica-de-la.html>

CASTELLANO, Inés y Pablo DELGADO

- 2010 “Las lecciones de Anatomía en el Arte”. *Revista Argentina de Anatomía*. Buenos Aires, volumen 1, número 2, pp. 36-39. Consulta: 1 de junio del 2021.
<http://revista-anatomia.com.ar/archivos-parciales/2010-2-revista-argentina-de-anatomia-online-a.pdf>

CASTRILLO, Dolores

- 1998 “Prólogo”. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: EDAF, pp. 7-34. Consulta: 3 de junio del 2021.
https://www.academia.edu/43330088/Friedrich_NIETZSCHE_As%C3%AD_Hablaba_Zaratustra

CERVERA, Vicente

- 2014 “Voces plurales en la poesía de Piedad Bonnett”. *Rassegna Iberistica*. Venecia, volumen 37, número 101, pp. 69-80. Consulta: 30 de octubre del 2020.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5588831.pdf>

COSTANTINI, Lucía

- 2018 “El cuerpo y la falta en el *Seminario 4, La Relación de Objeto* (1956-1957), y en el *Seminario 9, La Identificación* (1961-1962), de Jacques Lacan”. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*. Buenos Aires, número 18, pp. 89-98. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.psi.uba.ar/investigaciones/revistas/psicoanalisis/trabajos_completos/revista18/costantini.pdf

COTRINO, Myriam

- 2011 “Los tiempos del duelo”. *Desde el Jardín de Freud*. Bogotá, número 11, pp. 375-376. Consulta: 1 de junio del 2021.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/download/27285/27558/95782>

CSORDAS, Thomas

- 1994 “Chapter 1: introduction”. *The Sacred Self. A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. California: University of California Press, pp. 1-24. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pp2cb

DE PAZ, Félix

- 2018 “Las lecciones de Anatomía de Rembrandt”. *Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid*. Valladolid, número 55, pp. 43-58. Consulta: 1 de junio del 2021.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7141888>

DÍAZ, Victoria

- 2019 *La escritura del duelo*. Bogotá: Universidad de Los Andes. Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctvh9vznm

DÍAZ-GRANADOS, Federico

2017 “Piedad Bonnett y la certeza de los recuerdos”. En *Revista Arcadia (Semana)*.

Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/piedad-bonnett-y-sulibro-de-poesia-los-habitados/63839

DUEÑAS, Jairo

2013 “Ahora mi hijo vivirá en la conciencia de los demás. Piedad Bonnett”. *El Espectador*.

Cromos, 7 de marzo. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://www.elespectador.com/cromos/ahora-mi-hijo-vivira-en-la-conciencia-de-otros-piedad-bonnett/>

ELMIGER, María

2016 “Conceptualizaciones sobre el duelo: Aportes de Freud, Lacan, Abraham, Klein y otros”. *Duelo. Íntimo, privado, público*. Buenos Aires: Argus-a, pp. 41-59. Consulta:

30 de octubre del 2020.

<http://www.argus-a.com.ar/archivos-ebooks/673-1.pdf>

ESCOBAR, Augusto

2013 “Diálogo con Piedad Bonnett. Voz poética anunciadora”. En *Silo.Tips*. Consulta: 10 de diciembre del 2020.

<https://silo.tips/download/augusto-escobar-mesa-universidad-de-antioquia-9>

EVANS, Dylan

2007 *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós. Consulta:

30 de octubre del 2020.

<https://clinicapsicoanaliticatampico.files.wordpress.com/2015/01/diccionario-introductorio-de-psicoanc3a3c2a1lisis-lacaniano-dylan-evans.pdf>

FOUCAULT, Michel

2002 *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. Consulta:

1 de junio del 2021.

<https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>

FRANZÉ, Javier

2011 “Política y violencia en Rancière: ¿un vínculo implícito o discontinuo?”. *Res publica*.

Madrid, número 26, pp. 191-200. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/47843>

FREUD, Sigmund

1993a “El sentido de los síntomas (1917)”. *Obras Completas*. Tomo XIV. Buenos Aires:

Amorrortu Editores, pp. 235 – 249. Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf

1993b “Duelo y melancolía (1917)”. *Obras Completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu

Editores, pp. 241 – 255. Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf

FRUTIS, Óscar

2017 “La muerte en el pensamiento de Séneca: una lección moral”. *La Colmena*. Ciudad de México, número 78, pp. 45-52. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5502/4103>

GOFFMAN, Irving

2006 *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/goffman-estigma.pdf>

GONZÁLEZ, Jessica

2020 “El fenómeno de la belleza como construcción social en *El prestigio de la belleza*, de Piedad Bonnett”. *La Palabra*. Tunja, número 37, pp. 15-26. Consulta: 20 de agosto del 2021.

https://www.academia.edu/44555561/El_fen%C3%B3meno_de_la_belleza_como_construcci%C3%B3n_social_en_El_prestigio_de_la_belleza_de_Piedad_Bonnett

GONZÁLEZ, Susana

2017 “La literatura entre fragmentos de pérdida y exploraciones autorreferenciales”. *Criação & Crítica*. São Paulo, número 19, pp. 42-52. Consulta: 30 de octubre del 2020.

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/133260/136323>

GUSDORF, Georges

1991 “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplemento Anthropos*. Barcelona, número 29, pp. 1-17. Consulta: 30 de octubre del 2020.

<https://studylib.es/doc/5296691/condiciones-y-limites-de-la-autobiografia>

GUERRIERO, Leila

2014 “Érase una vez el fin”. En *El País*. Consulta: 30 de octubre del 2020.

https://elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407858284_943545.html

HAN, Byung Chul

2014 *Psicopolítica*. Barcelona: Herder. Consulta: 2 de junio del 2021.

<https://b-ok.lat/book/5152296/20c6fa>

2012 *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. Consulta: 1 de junio del 2021.

<https://b-ok.lat/book/2883513/d71cc4>

LAPLANCHE, Jean y Jean Bertrand PONTALIS

1996 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Consulta: 12 de diciembre del 2020.

<https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>

LI NING, José

2016 *La experiencia de la enfermedad: Fenomenología en la poética de José Watanabe Varas*. Tesis de doctorado en Medicina. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Facultad de Medicina, Unidad de Posgrado. Consulta: 3 de junio del 2021.

<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4966>

LLANOS, Carolina

- 2018 “Tragedia encarnada. Una lectura de lo trágico en Friedrich Nietzsche”.
Sincronía. Guadalajara, número 74. Consulta: 10 de diciembre del 2020.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513855742005>

LUCAS, Antonio

- 2019 “Piedad Bonnett: ‘Los hombres tramitan muy mal las penas’”. *El Mundo*. La esfera de papel. Madrid, 7 de mayo. Consulta: 17 de enero del 2021.
<https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/05/05/5cc9a0d7fc6c83976e8b45ca.html>

MANRIQUE, Winston

- 2013 “Entrevista a Piedad Bonnett: Piedad Bonnett, autorretrato de un dolor innombrable”.
En *El País*. Consulta: 30 de octubre del 2020.
https://elpais.com/cultura/2013/09/29/actualidad/1380480523_369538.html

MINSALUD

- 2020 “Minsalud avanza en acciones para la prevención del suicidio”. En *Minsalud.gov*.
Consulta: 17 de enero del 2021.
<https://www.minsalud.gov.co/Paginas/Minsalud-avanza-en-acciones-para-la-prevencion-del-suicidio-.aspx>

MORI, José

- 2019 “A la postre como quien cierra un ataúd”: El discurso de lo abyecto en *Concierto animal* de Blanca Varela”. En *Red Literaria Peruana*. Consulta: 3 de junio del 2021.
<https://redliterariaperuana.com/2019/03/27/el-discurso-de-lo-abyecto-en-concierto-animal-de-blanca-varela-por-jose-mori/>

PAUL, Marisol

- 2005 “Piedad Bonnett se mete en la mente masculina”. *El País*. Cincosentidos. Madrid, 28 de diciembre. Consulta: 17 de enero del 2021.
https://cincodias.elpais.com/cincodias/2005/12/28/sentidos/1135740437_850215.html

PEÑUELA, Jorge

- 2013 “¿Puede el arte conceptual de Colombia reivindicar una relación con la política, entendida esta en más de dos sentidos?”. *Calle14: Revista de Investigación en el campo del Arte*. Bogotá, volumen 7, número 10, pp. 103-126. Consulta: 12 de diciembre del 2020.
- <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279029204007.pdf>

PORTOCARRERO, Gonzalo

- 2007 “Tres aproximaciones a la poesía de Blanca Varela”. En DREYFUS, Mariela y SILVA SANTISTEBAN, Rocío (editoras). *Nadie sabe de mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 297-312.

POSADAS, Claudia

- 2015 “La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnett”. *Casa del tiempo*. Ciudad de México, número 20, pp. 1-20. Consulta: 30 de octubre del 2020.
- www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/20_sep_2015/TiempoenlacasaNo20_sep2015.pdf

RANCIÈRE, Jacques

- 2011 *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://idoc.pub/documents/politica-de-la-literatura-rancierepdf-14303pg6794j>

- 2005 “Políticas estéticas”. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra, pp. 13-37. Consulta: 17 de enero del 2021.

<http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/Ranciere-Sobre-Politic-Esteticas.pdf>

- 1996 *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires:

Ediciones Nueva Visión. Consulta: 17 de enero del 2021.

https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/ranciere_desacuerdo_completo.pdf

RÍO DE LIBROS

2019 *Piedad Bonnett y los que renuncian al mundo* [videograbación]. Montería: Río de Libros. Consulta: 17 de enero del 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=mLddpxMUOxY>

RODRÍGUEZ, Adriana

2007 "Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano". *Estudios de Literatura Colombiana*. Antioquía, número 21, pp. 127-147. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808401

ROMERO, María Dolores

2019 "Duelo vital en y desde la maternidad poética en la obra de Piedad Bonnett". *TonosDigital: Revista de Estudios Filológicos*. Murcia, número 37, pp. 1-23. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/74372/1/tintero-5-romero_carbonell_duelo_vital.pdf

ROSALDO, Michelle

1984 "Toward an anthropology of self and feeling". En SHWEDER, Richard y Robert LEVINE (editores). *Culture theory. Essays on mind, self and emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 137-157. Consulta: 30 de octubre del 2020.
www.books.google.com.pe/books?id=vx72lzkGD98C&pg=PA137&dq=Toward+an+anthropology+of+self+and+feeling&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwim14zlg8PpAhVcHrkGHUzQAEEQ6AEIMTAB

ROSLER, Roberto y Pablo YOUNG

2011 "La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp: el comienzo de una utopía médica". *Revista médica de Chile*. Santiago, volumen 139, número 4, pp. 535-541. Consulta: 3 de junio del 2021.

<https://www.scielo.cl/pdf/rmc/v139n4/art18.pdf>

SEGURA, Daniel

2012 *Daniel Segura Bonnett (1983-2011)*. Bogotá: Panamericana. Formas e Impresos (impresor).

SERRAS, Manel

2002 “La poeta colombiana Piedad Bonnett publica su primera novela”. *El País*. Madrid. 3 de junio del 2002. Consulta: 20 de agosto del 2021.

https://elpais.com/diario/2002/06/04/cultura/1023141609_850215.html

SIERRA, Teresa

2016 *Poética, denuncia y duelo: en Lo que no tiene nombre de Piedad Bonnet*. Tesis de maestría en Estudios Literarios. Bogotá: Universidad Santo Tomás, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Estudios Literarios. Consulta: 17 de enero del 2021.

<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/2411>

SOLANES, Ana

2008 “No hay nadie más narcisista que un poeta”. Entrevista a Piedad Bonnett”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, número 701, pp. 129-144. Consulta: 12 de diciembre del 2020.

<http://www.cervantesvirtual.com/research/cuadernos-hispanoamericanos-27/211940.pdf>

SOLER, Colette

2008 “La madre”. *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Buenos Aires: Paidós, pp. 123-171. Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.filadd.com/doc/133-soler-2004-lo-que-decia-lacan-de-las-mujeres#_=_

SULLIVAN, Eduardo

2011 “Duelo, función materna y constitución subjetiva”. *Perspectivas en Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*. Mar del Plata, volumen 8, número 2, pp. 58-63. Consulta: 30 de octubre del 2020.

www.redalyc.org/pdf/4835/483549017009.pdf

VALENCIA, Jonathan

- 2015 *Lo que no tiene nombre: manifestaciones del arte en la novela de Piedad Bonnett*. Tesis de maestría en Hermenéutica Literaria. Medellín: Universidad EAFIT. Consulta: 30 de octubre del 2020.
<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/8074>

VARELA, Blanca

- 2001 *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida, 1949-2000*. Barcelona: Círculo de Lectores. Consulta: 3 de junio del 2021.
<https://qdoc.tips/concierto-animal-1999-blanca-varela--pdf-free.html>
- 1996 *Canto villano. Poesía reunida, (1949-1994)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Consulta: 3 de junio del 2021.
<https://cafedelobos.com/wp-content/uploads/2020/08/Varela-Blanca-Poesia-reunida-1949-1994.pdf>

VICH, Víctor

- 2010 “El materialismo ‘real’ de José Watanabe”. *Iberoamericana*. Berlín, volumen X, número 37, pp. 119-134. Consulta: 3 de junio del 2021.
https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/37-2010/37_Vich.pdf

WATANABE, José

- 1994 *Historia natural*. Lima: Peisa.