

Tiempo profundo, silencio y retórica: *Las mutaciones de Jorge Comensal*

Por Juan Manuel BERDEJA ACEVEDO*

*Para tía Angélica,
que sobrevivió al mal de Ramón.
Y sin perico.*

Para Mito y para Ceci.

I. La experiencia inefable y el tiempo profundo

EN LOS TERRENOS DE LA NARRATIVA, siempre que hay un silencio diegético tiene lugar un cambio en el pacto de ficción del lector: se finca así un marco para lo que precede y lo que vendrá en el discurso y en la historia; es un efecto que exige atención y suspende al individuo receptor en su experiencia; modifica el sentido y obliga a la interpretación cuidadosa.

En ese tenor, el sociólogo y antropólogo David Le Breton explicó que: “El silencio no es sólo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado”.¹ Toda vez que se manifiesta la presencia del sonido en una narración concreta, ésta exige un trabajo lector que no solamente es imaginativo (no sólo “vemos” a Dante arrobado que observa el Paraíso), sino también exegético: tratamos de llenar ese *espacio de indeterminación* —concepto propuesto por Wolfgang Iser— por medio de una interpretación (comprendemos la experiencia sublime de Dante ante el plano deífico).

Si atendemos tal propuesta, el silencio diegético tendría una doble función discursiva: por un lado, marca, delimita y vuelve susceptible de falla al lenguaje literario; por otro, en los procesos

* Profesor e investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México; e integrante del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <juan.berdeja@colsan.edu.mx>.

¹ David Le Breton, *El silencio: aproximaciones*, Agustín Temes, trad., Madrid, Sequitur, 1997, p. 111.

de recepción, abre posibilidades.² Es que “el mundo es a la vez palabra discursiva y presencia silenciosa, claro sistema matemático [expresable] y asombroso portento [inexpresable]”.³ Desde esta dualidad, cuando el ser humano se enfrenta a experiencias e ideas inefables, hay una opción, que el escritor o la escritora trabaje

mediante *la negación* de las significaciones invariables y objetivas del lenguaje discursivo. Es decir, intentará utilizar el lenguaje discursivo a modo de negar justamente su carácter discursivo. *Significará por un rodeo*: mostrando cómo las palabras reducidas a significaciones objetivas son incapaces de significar cabalmente lo vivido. *Nacerá entonces un lenguaje paradójico basado en la ruptura, en la destrucción de los significados habituales del discurso*. Y así como el lenguaje objetivo perfecto era el ideal de toda palabra discursiva, así este lenguaje paradójico será, en el fondo, el límite a que tiende toda verdadera poesía.⁴

Mi hipótesis de trabajo es que justamente en tal límite y gracias a esas técnicas y estrategias discursivas —e incluso epistemológicas, como veremos adelante— la literatura va empujando las fronteras de lo decible, donde forma y fondo, semántica y gramática se combinan para poner en palabras hechos, ideas, imágenes, experiencias lectoras y, sobre todo, posturas ante el conocimiento que sin esa combinatoria serían imposibles, incomunicables e inimaginables. El lenguaje literario hace posible la propuesta wittgensteniana de salir de las proposiciones a través de ellas.⁵ Es muy probable que

² Esas posibilidades de interpretación jamás podrían ser infinitas, como sugiere equívocamente el propio Le Breton, pues hay un discurso *textual* que no permite todas las lecturas o interpretaciones, *cf. ibid.*, pp. 14ss. Acerca de esto se dio un jovial debate entre Umberto Eco y Jonathan Culler para definir, delimitar o desterrar la sobreinterpretación como herramienta hermenéutica, véanse “La sobreinterpretación de textos” y “En defensa de la sobreinterpretación”, en Umberto Eco *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, Juan Gabriel López Guix, trad., Cambridge/Nueva York/Madrid, Cambridge University Press, 1992, pp. 56-79 y 127-142, respectivamente.

³ Luis Villoro, “La significación del silencio”, en *id.*, *La significación del silencio y otros ensayos* (2008), Raúl Trejo Villalobos, prolog., México, FCE, 2016, pp. 50-71, p. 58.

⁴ *Ibid.*, pp. 58-59. Las cursivas son mías.

⁵ “Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido)”, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), introd. de Bertrand Russell/Enrique Tierno Galván, trad. de Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez, versión bilingüe alemán/español, Madrid, Alianza, 1973, p. 203. Amén de toda la tinta que se ha vertido sobre el parágrafo 6.54 del *Tractatus*, al final, la propuesta del filósofo del lenguaje nos sirve para mostrar cómo se construye una paradoja perfecta que, como tal, provoca dos operaciones intelectuales: 1) impulsar la reflexión en pro de

a esa paradoja se refiera el filósofo Luis Villoro cuando habla de la “verdadera poesía”.⁶

Desde tal perspectiva, podría decirse que en *Las mutaciones* (2016), su primera novela, Jorge Comensal (México, 1987) se pregunta por la elocuencia del tiempo profundo, de la obra interrumpida, de los límites del lenguaje (hablado, musical o pictórico). El protagonista, Ramón Martínez, abogado y padre de familia, tiene cáncer de lengua y la perderá, junto con sus capacidades para la vida social, en las primeras páginas del relato. Éste se compone de diversos personajes que son definidos sobre todo por sus ocupaciones y roles familiares, pero también por condiciones mentales: Elodia, la empleada doméstica de la familia; Carmela, la esposa que terminará siendo encargada de cuidar a todas y todos en esa casa; Paulina y Mateo, los hijos de la pareja; y Ernesto, un usurero y vil empresario que incomoda a todos sólo por ser hermano de Ramón. Para alegrar a este último, Elodia lleva a Benito, un perico que únicamente puede decir groserías (como dicta la tradición popular de chistes mexicanos) y así se conforma el círculo más cercano al protagonista.

Al elenco anterior se suman otros personajes, como Teresa, psicóloga protratamiento del cáncer con marihuana, que intenta infructuosamente (salvo al final de la historia) ayudar a Ramón; Joaquín Aldama, oncólogo (melómano, apasionado de Bach); y la terapeuta de Teresa, una psicóloga-tanatóloga que funciona para discusiones sobre la naturaleza de los deseos, de los afectos, de la ética psicoanalítica; está también Eduardo, paciente de Teresa, un joven estudiante de literatura.

“La excusa para rodear o narrar el silencio es un tumor de lengua”,⁷ pero Comensal no se detiene en la narración del silencio, sino que acompaña su ejercicio escritural de guiños a la Historia y de cruces interdisciplinarios. Gracias a esa galería de personajes confeccionados con cuidado y muy definidos como voces en

la (im)posible resolución de “salir de las proposiciones” a partir de y gracias a ellas, un medio para tal fin puede ser el arte escrito; 2) provocar la desconfianza del lenguaje (en este caso escrito) y la duda de lo que éste puede expresar, ¿dice lo que dice?, ¿es fiel al sentido?, ¿existe éste?

⁶ Villoro, “La significación del silencio” [n. 3].

⁷ Guillermo Núñez Jáuregui, “La sonrisa muda”, en Jorge Comensal, *Las mutaciones*, 3ª ed., México, Antílope, 2019, pp. 207-210, p. 209.

plena convivencia y tensión (resuena el dialogismo de Bajtín), la novela explora las cuitas de la comunicación en las crisis de salud tanto mental como física (si se pueden separar), económicas, de identidad y familiares. Pero me interesa aquí analizar cómo se indaga en los límites del lenguaje y de las disciplinas a partir de las situaciones noveladas. El presente ejercicio crítico pretende ver la serie de operaciones por medio de las cuales se construye el tiempo profundo del cáncer (y, por lo tanto, de la novela): una conexión urgente basada en la ciencia médica y en los silencios diegéticos.

Como ejemplo está la escena en que se presenta a Teresa, personaje que tuvo cáncer de seno, se alivió y ahora ayuda a otros en su tratamiento. Se nos cuenta, como suele ocurrir convencionalmente en la narrativa, su historia familiar, pero pronto ese perfil se amplía y ahonda en un particular ejercicio literario:

[Después de un encuentro amoroso, Teresa] entró al baño y se palpó frente al espejo. Al sentir una pequeña y firme redondez, supo que la historia se repetía, pues su madre y su hermana habían padecido cáncer de mama [...] Su temor a la enfermedad era tan grande que, en vez de acecharla con frecuentes exploraciones y mastografías, siempre había evitado el contacto íntimo con sus senos. Nunca imaginó que sería un hombre con manos de panadero vietnamita el que la iba a confrontar, sin quererlo, con aquella mala suerte cuyo origen se remontaba más allá de los recuerdos de su madre en el hospital; mucho más allá, hasta las tribus hebreas de Israel. Tres mil años antes de Teresa, a orillas del Jordán vivió el ancestro en el que, pastor o hilandera, guerrero o prostituta, sucedió la mutación fundacional. Acaso fue durante el segundo periodo de los Reyes, durante el reinado de Amasias o de Jeroboam.

Tal vez.

Sucedió que, en un minuto insulso de la mañana, mientras iba o venía del pozo, mientras oraba, a la hora de cocinar, mientras tejía, una de sus células germinales comenzó a dividirse puntualmente. Todo el día copió sus instructivos, sus libros de la Ley, Torá de genes, y en ellos se resbaló una errata semejante a la que habría ocurrido si al amanuense del Éxodo se le hubiera olvidado el “No” que sobresale en el capítulo 20, versículo 13, y el sagrado mandamiento estipulara “Matarás”.⁸

“Tal vez”. La locución, aislada en la página, denota una imposibilidad no sólo discursiva sino cognitiva: no se puede saber el

⁸ Jorge Comensal, *Las mutaciones*, México, Antílope, 2016, pp. 20-21. Todas las citas de la obra provienen de esta edición, en adelante sólo indicaré el número de páginas entre paréntesis junto a la cita.

origen cierto de un cáncer. Es un gesto escritural mínimo, pero trascendente. Asimismo, el pasado judío y la aciaga lotería genética cobran nueva vigencia en el baño de la psicóloga. Se trata de una errata hereditaria que, claro, se originó hace mucho tiempo, pero que vuelve para poner en crisis a la personaje. No es casualidad que la Torá y el Éxodo sean mencionados e incluso este último sea citado en un punto exacto: son síntomas y registros del atavismo que da fondo al pasaje. El mandamiento citado y problematizado por el narrador también desempeña el papel convencional que se le asigna al cúmulo de enfermedades que denominamos *cáncer*: implica la muerte. Incluso se da la imagen del amanuense del texto religioso con una curiosa, fatal, *lectio facillior*: matarás. Metáfora de la fuerza mortal: un imperativo que el cáncer sigue a pie juntillas.

El narrador prosigue. Ahora es turno del discurso científico, pues es éste el que mejor describe la condición cancerígena:

La probabilidad de que este error se perpetuara era mínima, pues la célula eucariota tiene ardid para reparar sus genes, y en caso de que estén rotos más allá de todo arreglo, es capaz de suicidarse por medio de la apoptosis, una muerte programada y altruista. Pero aquella errata bíblica justamente sucedió en un pasaje dedicado a impedir que las células erróneas proliferen y funden comunas anarquistas en el seno de un cuerpo imperial. El gen involucrado logró transcribirse al lenguaje de la ciencia en 1990, y se le llamó, sin tacto ni ingenio, *Breast Cancer 1*. La mutación primera consistió en el olvido de dos letras simples, guanina y adenina, que suelen encontrarse muy cerca del principio del farragoso gen. El texto equivocado se perpetuó gracias a que su huésped tuvo una descendencia copiosa y dispersa que llegó hasta el cuerpo de una joven psicoanalista en México.

Cuando Nabucodonosor el Grande conquistó el reino de Judá, los hijos del mutante ya abundaban y muchos fueron presos y llevados al exilio en Babilonia. Así empezó la diáspora del gen equivocado, Irán, Egipto, Iberia, Holanda, Bulgaria, si se busca entre los sefaradíes del Mar Egeo o los ashkenazíes de Nueva York, se encontrará la errata en por lo menos uno de cada cien paseantes que observan el shabat (pp. 22-23).

Comensal despliega aquí un sofisticado símil entre errata escritural y falla genética. Gracias al juego con la *lectio facillior* del amanuense bíblico, como una mordacidad genética explorada por la ciencia y su lenguaje —ése sí con pretensiones de objetividad—, el *Breast Cancer 1* se propaga. Esa propagación no es sólo temporal,

sino espacial. Se reproduce así la errata donde el vocabulario del éxodo judío se combina con la transmisión genética. Historiografía, anécdota, ciencia y tiempo profundo se funden con no poco oficio literario para relatarnos un extenso viaje: la historia del cáncer.⁹

En la escena, el narrador y los personajes describen un tiempo espeso, que supera el presente y que más bien supone un *pasado que está presente* en un punto concreto, evidente y descollante. Se nos sitúa en un tiempo desplegado: el discurso artístico, el científico y el psicológico, unidos y problematizados en sus posibles vínculos, son las herramientas por medio de las cuales se relata la historia ya no de Ramón (protagonista) sino del cáncer: enfermedad que lo llevará primero a la amputación de la lengua y luego al mutismo, pero que asimismo destaca lo transitorio que es el lenguaje si se compara con los tiempos biológicos de las enfermedades, de las especies, de las células, de las eras geológicas. Con base en lo anterior, hipotéticamente podría plantearse que la apuesta estética de *Las mutaciones* implica situarse más allá de lo cognoscible, de lo decible, por medio de la puesta en crisis del lenguaje humano en relación con el tiempo profundo del Antropoceno.¹⁰

⁹ Sobre la dimensión espacial del cáncer, hay un poderoso nexo con las siguientes ideas: “Metafóricamente el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una patología del espacio. Sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se ‘extiende’ o ‘prolifera’ o se ‘difunde’; los tumores son ‘extirpados’ quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo”, Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik, trad., Barcelona, Muchnik, 1985, p. 24. Lo mismo ocurre con la lengua de Ramón. Si bien no hay que obviar esta deducción de la filósofa, para efectos de la exégesis de *Las mutaciones*, sería un despropósito observar únicamente la dimensión espacial del cáncer, pues es claro que hay una preocupación por mostrar a esta condición celular en su paso por la Historia, ya que su movimiento espacial implica el paso del tiempo: uno no existe sin el otro en la novela (y en la experiencia empírica: justamente la mejor “medicina” para el cáncer es la prevención, donde el tiempo y el diagnóstico bien sincronizados son protagonistas).

¹⁰ Para definir este concepto que va tomando fuerza en los estudios literarios —ya afianzado y problematizado en la disciplina química, en la física, en los estudios culturales, en la antropología y en la filosofía—, podemos pensar en una noción que refiere a las enormes crisis ecológicas de los últimos años (Heffes, por ejemplo, las denomina “catástrofes ecológicas”) que comprenden contaminación, polución, calentamiento global, islas de basura, entre otras, Gisela Heffes, *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.

Son, pues, fenómenos que por su carácter global, y por su sincronización y repercusión en eras geológicas, no han sido dimensionados del todo, pues superan la era humana y tienen que ver, más bien, con lo natural, aunque claramente no se puede hacer esa división: “Paradójicamente, el llamado Antropoceno no es el triunfo del ser humano

Por lo tanto, esta propuesta analítica pretende responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿qué función desempeñan el tiempo profundo, el silencio diegético y las referencias a la interrupción como herramienta expresiva en la novela?; ¿cuál es el significado oculto detrás de las posibles vinculaciones entre medicina y literatura planteadas en la novela y cómo inciden los lapsus de mutismo en sus conexiones?

Tiempo profundo: lo no-vivo y la estela

En el principio era la descentralización. En el vals universal, nuestra especie tiene poco tiempo bailando (a veces con cadencia, casi siempre sin ella). Tal perspectiva tiene orígenes difícilmente rastreables, pero desde los años setenta del siglo pasado ha llevado a disciplinas como la geología o la biología a quitar del centro de su conocimiento y su perspectiva al ser humano. Hoy se entiende la vida, la muerte e incluso lo inerte desde puntos de vista que superan “lo humano”, por lo que la Historia en estos ejercicios humanísticos y científicos no es más una revisión rigurosa de los actos de nuestra especie (ya en su conjunto, ya en su individualidad), sino de procesos que tienen otros “protagonistas”: la Tierra, el Universo, la Naturaleza, el calentamiento global, por nombrar algunos. Claro, no se puede ni debe obviar que las dinámicas capitalistas, las decisiones políticas, así como las relaciones con los territorios que nuestra especie ha llevado a cabo a lo largo de su existencia, afectan a las entidades con las que comparte el planeta, y lo cierto es que las humanidades dan cuenta del impacto de la acumulación en otras especies vivas, en los elementos naturales, en los minerales, en nuestro mundo y en el Cosmos.

sobre el tiempo geológico; implica un descentramiento fundamental de lo que hemos entendido como humano, su excepcionalidad y sus capacidades de timonel”, Sebastián Lomeli Bravo, “Apuntes críticos para una hermenéutica de las estéticas del Antropoceno”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* (UNAM), núm. 39 (diciembre de 2020), pp. 149-173, p. 159. Para los temas que conciernen al presente estudio, en sintonía con Lomeli Bravo, hay que ser cuidadosos, mesurados: “Aún no es posible decir con tranquilidad qué debe hacer el arte ante la crisis ecológica ni cómo puede hablar del cambio climático, y mucho menos [...] atreverse a cuestionar de qué modo podría el arte intervenir responsablemente ante el calentamiento global. No es como si estas preguntas no se hubiesen planteado en los últimos años; incluso se han contestado y han sido detonadoras de la práctica artística por más de cincuenta años”, *ibid.*, p. 152.

Por un lado, este giro descentralizado(r) ha llevado a replantear la biopolítica foucaultiana, la noción de “cuerpo” de Hannah Arendt o la tanatopolítica analizada por Gilles Deleuze desde perspectivas que toman en cuenta, por ejemplo, el Antropoceno, la “vida de los minerales”, “la terquedad de la materia al no desaparecer” o la no-vida (en relación con la composición planetaria y, asimismo, con las dinámicas extraccionistas, pues los minerales *nacen, crecen, se reproducen*, y, aunque no mueren en sentido estricto, sí son modificados por prácticas mineras). “Es ésta la fórmula que ahora se ha ido desenredando: Vida (Vida {nacimiento, crecimiento, reproducción} *versus* Muerte) *versus* No-vida”.¹¹ La ecuación del siglo XVIII vida/muerte, que tenía por protagonista y objeto de estudio al ser humano, ha sido modificada en pro de y gracias a un entendimiento profundo, abarcador, complejo y riguroso de los componentes *materiales* del Universo: las historias, las narrativas epistemológicas hoy se afirman complejas y múltiples en su génesis y problematización. Así, lo no-vivo o, para usar un término más adecuado, la *vida* de entes que no necesariamente son animales o plantas hoy reclama su lugar en todas las esferas del quehacer intelectual. Aquí hablamos de una actividad celular que pervive en no pocas especies de la Tierra: el cáncer.

Por otro lado, obviamente, al descentralizar al ser humano, la conceptualización de ideas que dan orden y estructura a las humanidades ha sido modificada, por lo que han ido apareciendo ejercicios investigativos que parten de una *conciencia histórica amplia*; que pretenden, bajo esa premisa, observar un acontecimiento o un fenómeno ya no sólo en su contexto, sino en su ampliación, su presencia, su continuidad y sus rastros.

Un ejemplo es el libro de Christina Sharpe, *In the wake: on blackness and being*, donde justamente el término “*being in the wake*” (“estar o haber estado en los rastros de un acontecimiento”/“estado de rev(b)elación: *wake*”/“estar en la historia de los conflictos raciales”/“estar en la estela de la historia familiar”) es usado en todo su potencial anfibológico para reflexionar sobre la conmoción que sufre tras enterarse de la muerte de su hermana (presente) y

¹¹ Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: a requiem to late liberalism*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 13. En el original: “This is the formula that is now unraveling: Life (Life {birth, growth, reproduction} v. Death) v. Nonlife”. Las traducciones de textos son mías.

acusar los remanentes de la discriminación racial o el asesinato de otro de sus hermanos a manos de un hijo adoptivo (pasado que sigue presente).¹²

En sí, ese emotivo ejercicio —que lleva a Sharpe a investigar a profundidad sobre su familia y las políticas raciales estado-unidenses para construir un relato que se finca en esa estela histórica— denota una obviedad que va cobrando fuerza: llega a lo no-expresable (el horror racial que padecieron sus antepasados y que pervive en la actualidad) gracias a la revisión *honda* del pasado; gracias también a lo expresado en documentos y archivos de naturaleza múltiple. En el tiempo profundo, la investigación se afirma como la herramienta que convoca la comunicación.

Para comunicar lo anterior con *Las mutaciones*, recuérdese la escena citada páginas arriba, donde el rastreo del cáncer de Teresa lleva al narrador a describir las cuitas, ya no de los antepasados, sino de su condición celular. Se construye así “la estela” (en este caso cancerígena) que erige/sigue el narrador, donde se va situando a Teresa o, más bien, a su mutación: “Pero Teresa de la Vega no era judía. Sus padres habían sido católicos sin atenuantes, guadalupanos, nacionalistas e incluso vagamente antisemitas. Nunca imaginó que en su árbol genealógico estuvieran los primeros judíos de Castilla, inmigrantes de la época romana, discretos habitantes de las ciudades, ajenos a las luchas intestinas, vasallos de los godos y califas por igual” (p. 23). Gracias al artificio de la digresión, Comensal sitúa la enfermedad en la historia y la geografía; páginas y páginas en las que se relata un tumor en el cuerpo de una “mísera conversa”:

Lorenza, vecina de Soria, madre de once hijos, viuda de Manuel. A punto de cumplir setenta años, ella comenzó a sentir ardores en la punta cabizbaja de las tetas. Las semanas pasaron. El fuego se extendió hacia las axilas. Lorenza recurrió a Herminia Tavares, cristiana nueva y hechicera, en busca de un remedio para el dolor y la hinchazón. Herminia le preparó, a cambio de tres maravedís por dosis, un ensalmo para sanar malos humores. Cuando empezó a tratarse el cáncer con aquella pomada de ajo y belladona, ya había metástasis cerebrales. Sufría jaquecas acompañadas por alucinaciones. Buscaba entre la paja de su cama un cuchillo para decapitarse. Luego el ángel del Señor vino a azotarla por haber traicionado a su tribu. A gritos

¹² Christina Sharpe, *In the wake: on blackness and being*, Durham, NC, Duke University Press, 2016.

renegaba del falso mesías, “Apiádate de mí, Señor, borra mis faltas”. Los vecinos acudieron al Tribunal del Santo Oficio. Marrana poseída por el demonio, vieja pecadora, Dios Nuestro Señor la ha castigado con un vicioso zaratán (p. 24).¹³

Los remedios, los *ensalmos* de ajo y belladona se aprecian impotentes frente la presencia de *metástasis cerebrales*. Remedios poco eficaces *versus* discurso científico. Asimismo, en tres líneas la narración se mueve del desconocimiento de la paciente sobre su condición (descrito con el símil “fuego que se extiende hacia las axilas”) hacia la definición médica, que cae pesada y contundente desde la terminología médica: “ya había metástasis cerebrales”.

La historia sigue. La mujer muere y Antonio, hijo menor de Lorenza, se hace pasar por cristiano viejo y viaja por mar a Nueva España llevando consigo —en sí más bien— el cáncer que más tarde reaparecerá en el seno de Teresa: “Así su fantasía, nave cargada de ambición, navegó hacia el olvido de su sangre. Pero a bordo del galeón iba su semen, jugo de memoria y mutación” (p. 25).

Memoria y mutación: huellas del tiempo profundo, sin duda. Símil y terminología especializada son síntomas del vínculo entre el arte y la ciencia. Desde esa convivencia de saberes, es de alto interés no sólo que Jorge Comensal tenga como materia narrativa primigenia al cáncer, sino también el hecho de haber llevado a cabo una investigación por demás exigida que le permitió *historizar* por medio de una ficción informada dicha actividad celular (hacer de

¹³ Jorge Comensal tuvo el acierto estético de escribir este pasaje que pareciera no tener relación con la historia de Ramón y Teresa, pero que guarda una íntima vinculación con uno de los problemas que trata la novela subrepticamente: el capitalismo (recuérdense los problemas de Ramón con y por el dinero; que Elodia se dedica al cuidado de su jefe, pero que no recibe paga; que asimismo Teresa deja de cobrar al protagonista por las infructíferas sesiones de psicoanálisis; que Ernesto es un ruin empresario, digno representante de la acumulación voraz y que justamente se ha enriquecido con la fabricación de unicel: un material que desafortunadamente pertenece al tiempo profundo de la devastación humana) y sus formas de deslegitimar toda actividad no contemplada en su orden. La brujería o la medicina alternativa (modos de vida femeninos en no pocas épocas y contextos) han sido sistemática y sempiternamente mistificadas, denostadas, perseguidas, véase Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, trads., Madrid, Tinta limón, 2010, pp. 103ss. No es casualidad que Comensal describa los ataques que sufre Lorenza, mismos que son narrados con más intensidad que los propios síntomas cancerígenos de la misma personaje: al final, en el tiempo profundo, la enfermedad más dañina sobre la Tierra es sin duda la acumulación capitalista.

ella “un presente que se extiende”¹⁴ y luego exponer sus probables consecuencias: sitúa a sus propios personajes en la estela del tiempo profundo del cáncer, descentralizándolos por momentos: “El trasfondo del pasado está presente en todos nuestros actos. Entender el pasado ayuda a sufrir menos, aunque en ocasiones lo que realmente queremos es olvidar”, expresó Comensal en una entrevista.¹⁵ La ficción, aquí, se afirma como una herramienta investigativa: da historia, rastro y rostro(s) al cáncer de la psicóloga.

Con base en lo anterior, es posible proponer a *Las mutaciones* como un ejercicio escritural con una perspectiva *sobria*, que no sólo se ocupa de la esfera social de los personajes (como comúnmente ocurre), sino que plantea lo baladí que es el ser humano frente a la historia de los virus, de las células, de la vida planetaria.

Por su parte, explica Susan Sontag que “el cáncer está al servicio de una visión simplista del mundo, que puede volverse paranoica. A menudo se vive el cáncer como una forma de posesión demoniaca —los tumores son ‘malignos’ o ‘benignos’, como las fuerzas ocultas— y más de un canceroso acude aterrizado a los curanderos en busca de exorcismos” (p. 105). La obra literaria en cuestión, en evidente adhesión a la filósofa estadounidense, se afirma como provocación al saber científico y medido; un desafío a reunir dos mundos que no están —no deben estar— separados, pero que artificialmente se han escindido: lo médico y lo afectivo. También se plantea como una invitación a recurrir a una semiótica médica para hablar del cáncer. Incluso en el arte. Sobre todo en el arte. Un saber que no ha pasado todavía por el coto de prestigio de lo literario. Otra manera de leer la tragedia de la enfermedad y *desmitificarla* por medio del desmantelamiento explicativo, erudito:

El punto de choque de dos temas, de dos disciplinas, de dos culturas —de dos galaxias si lo llevamos al extremo— debería producir oportunidades

¹⁴ Ese punto de vista crítico desde el cual se aprecia la obra narrativa como resultado de un cuestionamiento investigativo del pasado, fue llevado a cabo por la escritora y crítica Cristina Rivera Garza para analizar *Bulgaria Mexicalli* (2011), de Gerardo Arana, en el marco de la Cátedra Institucional Manuel Calvillo, en El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México.

¹⁵ Javier Velasco Oliaga, “Entrevista a Jorge Comensal: ‘El trasfondo del pasado está presente en todos nuestros actos’”, *Todo Literatura. República Ibérica de las Letras* (Madrid, 18-IX-2019), en DE: <<https://www.todoliteratura.es/noticia/51652/entrevistas/entrevista-a-jorge-comensal:-el-trasfondo-del-pasado-esta-presente-en-todos-nuestros-actos.html>>. Consultada el 23-IX-2021.

de creación. En la historia de la actividad mental, ése es el punto donde se han dado los grandes avances. Y ahí es donde se están dando las grandes oportunidades. Pero están ahí, podría decirse, como un vacío, porque los miembros de las dos culturas no pueden comunicarse. Es extraño ver lo poco que la ciencia del siglo xx ha sido asimilada por el arte del siglo xx [...] La ciencia debe asimilarse con y como parte de toda nuestra experiencia mental, y utilizarse tan naturalmente como todo lo demás).¹⁶

El adverbio de modo sobre el que descansa la conclusión de Charles P. Snow tiene su relevancia: “naturalmente” implica no sólo la asimilación, sino la *habituación del conocimiento científico en el arte* y, claro, la necesaria viceversa. Siguiendo tal propuesta, en la Babel disciplinar, el vínculo debería establecerse en pro de la verdadera e íntima comunicación y de un arte que contemple al mundo desde la ciencia; sólo así se abrirán conversaciones entre lo que el controversial físico denomina como “las dos culturas” (la artística y la científica), donde el punto de vista creativo matice y profundice en los temas desde una posición informada y en verdad abierta a la corrección y al debate.¹⁷

Asimismo, no se puede obviar el papel fundamental de la metáfora tanto en el arte cuanto en la ciencia. El mismo cáncer, en los imaginarios sociales, suele verse como la desgracia materializada. ¿Cómo afecta el hecho metafórico en ese caso concreto?

George Lakoff y Mark Johnson afirman que “los conceptos metafóricos [...] nos proporcionan una *comprensión parcial* de lo que son la comunicación, la discusión y el tiempo, y que, ha-

¹⁶ Charles P. Snow y Frank R. Leavis, *Las dos culturas* (1959), Mónica Utrilla, trad., Hernán Lara Zavala, pres., México, UNAM, 2021, pp. 37-38.

¹⁷ Para un verdadero diálogo entre las “culturas”, como el que identifica Snow, es fundamental comprender que justamente *en una perspectiva de tiempo profundo*, la ciencia también ha sido herramienta argumentativa, “demostrativa” y de desarrollo tecnológico para prácticas humanas a todas luces nocivas como el racismo, el horrorismo y el terrorismo. La mirada en la “estela” de la Historia muestra que muchas veces (la ciencia ficción lo explora con inteligencia) la ciencia acarrea también la radicalización de la propiedad privada, las tecnologías de vigilancia excesiva y de castigo, el predominio del transporte sobre la vivienda digna, y una mirada exotista y contraproducente de la naturaleza. Asimismo, el conocimiento científico a veces justifica ecocidios, asesinatos masivos, guerras, razias. Para más información sobre este uso “peligroso” de la ciencia, véanse, por ejemplo, Peter Wade, “Raza, ciencia y sociedad”, *Interdisciplina* (México), vol. 2, núm. 4 (septiembre-diciembre de 2014), pp. 35-62; y Roger Penrose, *La nueva mente del emperador: en torno a la cibernética, la mente y las leyes de la física*, José Javier García Sáenz, trad., México, FCE, 2018.

ciéndolo, ocultan otros aspectos de estos conceptos”.¹⁸ Entonces, hay que desocultar desde un lado y desde el otro (desde el arte y desde la ciencia) los aspectos que esconde la visión miope de la especialización. Por eso, ejercicios como el de Comensal, que atenúan el infortunio semántico del cáncer y que se permiten respetuosamente una sonrisa sobre esa enfermedad con base en información científica, van cobrando una importancia que supera al efecto estético, al placer de la lectura y que pueden trascender hacia el mundo empírico en pro de una comprensión más ecuánime y menos fatalista de la enfermedad.

El autor de *Las mutaciones* usa entonces el poder del artificio (y del humor) y deja ver que cuando un concepto está estructurado por una metáfora (cáncer = sentencia de muerte y decadencia) sólo estamos apreciando *una parte* del concepto.¹⁹ En el encuentro que provoca el conocimiento científico a través del artificio literario radica la apuesta estética de la novela: fusionar para sofisticar, para conocer a mayor profundidad —jamás por completo— y actuar en consecuencia de ese conocimiento. Por eso el narrador visita ocasionalmente a Aldama, oncólogo de Ramón, quien en soliloquios muy sugerentes se mueve entre la ciencia médica, la religión, la melomanía y el desencanto:

La medicina era un oficio rudimentario, en gran medida intuitivo, del que no podían esperarse resultados impecables. Muchos creían que el progreso científico terminaría por domesticar el cáncer y convertir la oncología en una especialidad tan burda como la ortodoncia. Los pacientes irían al tratamiento cerebral para un astrocitoma con el mismo desenfado con el que iban a sacarse una muela picada. Pero Aldama no auguraba que la bonanza del mundo civilizado duraría lo suficiente como para que ese paraíso oncológico llegara a ser realidad (p. 169).

¿No es contradictorio que en un ejercicio narrativo de fusión entre “las dos culturas” la visión del médico sea desencantada? En absoluto. Estos tiempos no necesitan panfletos, sino historias abarcadoras; no requieren himnos, sino visiones sofisticadas que

¹⁸ George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), Carmen González Martín, trad., Madrid, Cátedra, 1986, p. 45.

¹⁹ Si bien Susan Sontag tiene razón al proponer un matiz que pretenda objetividad con respecto a la mutación cancerígena y las metáforas con las cuales se le nombra, califica y significa, es innegable el poder de la metáfora como “filtro para ver”, sígo ahora a Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Agustín Neira, trad., Madrid, Trotta, 2001.

también observen las posibles fallas de nuestros ejercicios investigativos e intelectuales: confiar en indagar y en el encuentro de las disciplinas significa no derrengarse al estado actual del mundo, al posible fracaso y aun así esforzarse por cómo podría ser —con todo el peso del verbo en condicional— dicho mundo.

Investigar significa no olvidarse de los enfermos y las enfermas. La fusión de conocimientos puede prometer una forma no sólo de narrar a las víctimas del conjunto de padecimientos que los legos llamamos cáncer, sino de entenderlas en su nada fácil complejidad. Una quimera, pero una quimera necesaria: el conocimiento requiere admitir la falencia; una conciencia del esfuerzo y, quizá, del fracaso o de la imposibilidad. Acaso por eso Jorge Comensal hizo que Ramón muriera en su novela: la muerte es parte intrínseca de la documentación y, por supuesto, de la historia del cáncer.

A lo anterior hay que agregar que la operación intelectual de Comensal —narrar al cáncer ya no como el terrible y perverso enemigo del ser humano, sino como un proceso natural y comprendido desde la retórica médica— dialoga directamente con Susan Sontag, quien desde sus propias claves propuso la desmitificación de esa enfermedad:

Los nombres de estas enfermedades [el cáncer y la tuberculosis] tienen algo así como un poder mágico [...] No es el hecho de nombrar, de por sí, lo peyorativo o lo condenatorio, sino específicamente la palabra “cáncer”. Hasta tanto tratemos a una enfermedad dada como a un animal de rapiña, perverso e invencible, y no como a una mera enfermedad, la mayoría de enfermos de cáncer, efectivamente, se desmoralizarán al enterarse de qué padecen.²⁰

Según Sontag, habría que “rectificar la idea” que los enfermos de cáncer tienen de su condición “desmitificándola”. Se trata, pues, de prescindir de una vez por todas de una carga semántica de muerte, despojo y fatalidad en pro de una visión *radicalmente informada*. ¿Cómo afectan estas estrategias de escritura a la novela? ¿Cómo se relacionan esas tácticas discursivas con el tabú del cáncer y de los silencios, la secrecía y la censura en los círculos más íntimos que rodean a ese curso celular?

²⁰ Sontag, *La enfermedad y sus metáforas* [n. 9], pp. 11-12.

Estaba un abogado con un perico...

Para representar ficcionalmente el tiempo profundo y para sobrepasar las tensiones habituales entre el discurso médico y el cotidiano, Comensal ensaya varios esfuerzos desde la técnica narrativa. Esos ejercicios de creación, por supuesto, tienen como principal objetivo sondear las posibilidades discursivas *del fondo y de la forma*: desatar la expresión y así sugerir dos operaciones intelectuales; 1) una conversación *científica* desde lo *artístico*, y 2) un saber *literario* desde lo *médico*.

En el ámbito de las humanidades que siguieron a la Modernidad, términos como *sufrimiento*, *muerte*, *enfermedad*, *cuidado*, se fueron automatizando,²¹ perdieron fuerza, y hoy es innegable que estamos acostumbrados a escuchar, leer y escribir palabras que describen acciones y fenómenos terribles. La automatización es el código que rige nuestras experiencias.

La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de reevaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte y la exigente inmediatez del encuentro personal, base de toda crítica verdadera. También hablamos en exceso, con demasiada ligereza, volvemos público lo que es privado, convertimos en clichés de falsa certeza lo que era provisional, interino, y por consiguiente vivo en el hemisferio oscuro de la palabra [...] En el chorro abundante de la producción actual, ¿cuándo se convierten las palabras en palabra? ¿Y dónde está el silencio necesario para escuchar esa metamorfosis?²²

Aunque cierto chasco empapa la argumentación de George Steiner, hay, creo, un camino por andar para que la fuerza de la Palabra vuelva: las preguntas del francés pueden ser respondidas por medio de una observación de la técnica a través de la cual las y los autores literarios devuelven la potestad que tiene la palabra en la magia, en la política, en la vida. A esa devolución de capacidad del lenguaje escrito, por supuesto, es necesario construirle un marco

²¹ Como advirtió en su texto señero Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), Ana María Nethol, trad., México *et al.*, Siglo XXI, 2010, pp. 55-70.

²² George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *id.*, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), Miguel Ultorio, trad., Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 53-72, p. 72.

y un contexto. Como apunta el filólogo fallecido hace un par de años, “el silencio es una alternativa”.²³

Tal propuesta quizá pueda explicar por qué en la tradición mexicana de desgaste discursivo en lo político, en los medios masivos de comunicación, en las calles, en las mesas de cada casa, la literatura es un laboratorio de observación, de reforzamiento, de experimentación con la palabra y la imagen. Tiene lugar una pregunta directa (o más) sobre cómo poner en palabras una experiencia, una imposibilidad expresiva: esos fenómenos límite que a su manera y por momentos específicos de una alta intensidad artística dejan de lado al o la protagonista para reflexionar sobre el lenguaje, lo que descentraliza al ser humano e incluso a la anécdota en pro de observar al léxico y a la letra en tinta como algo autónomo; muchas veces rebelde: “Palabras y palabras intentando colmar el silencio [...] porque el silencio resulta intolerable” y “es más radical que la poesía”.²⁴

Como dije, mi hipótesis es que el vínculo que pretende formular Comensal entre la semántica científica y el arte escrito se expresan en su novela por medio de silencios, pues éstos preparan y demarcan las situaciones comunicativas límite que se dan en la trabazón entre esas “dos culturas”. En esta obra, la crisis provee la comunicación.

Así, el silencio será el síntoma que sirva de marco para la convivencia íntima entre Historia, tiempo profundo y discurso científico. Esa potencia discursiva del silencio la explica y revisa Eduardo Chirinos:

La comprobación de que la ausencia de palabras no significa necesariamente la ausencia de posibilidades comunicativas, y que el discurso suele arreglárselas para transmitir una compleja red de mensajes a partir de dichas ausencias, convierte al silencio en uno de los más ricos y a la vez peligrosos signos de la cultura. Desde el silencio del amor adolescente y el silencio iluminado de los místicos, hasta el silencio de muerte que reina en los campos de concentración, la experiencia humana se ha visto comprometida en una

²³ *Ibid.*

²⁴ Luis Felipe Fabre, “De cómo escapar de la literatura”, en *id.*, *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Conaculta, 2005 (Col. *Tierra adentro*, núm. 302), p. 67.

compleja e interminable dialéctica de callar y hablar cuyos presupuestos implican actos de poder capaces de actuar dentro de nosotros mismos.²⁵

Callar es abrir posibilidades de exégesis y de expresión. Callar es decir más. Supone estar ante la bonanza espiritual o el peligro mortal. Desde esa ambivalencia del silencio, Ramón emite mensajes que lejos de cancelar la comunicación van dejando en claro una posición ante la vida y la muerte, la lenta descomposición que ocasionalmente acompaña al cáncer, sí, pero también demuestra que la vida no sólo está en la palabra, también se halla en la gestualidad o en el sistema límbico, responsable de las sensaciones y experiencias afectivas. Un caso paradigmático se da cuando Ramón conoce a su mejor amigo en los tiempos de su agonía, Benito (nombrado así por Benito Juárez, un vínculo con un pasado profundo, remoto, histórico), el decadente loro que Elodia rescata del mercado de Jamaica para alegrar al protagonista:

Al loro le intrigaba ese humano que, a diferencia de todos los demás que conocía, no lo abrumaba con ruidos y gesticulaciones. Su mirada discreta y su absoluto silencio eran reconfortantes. Poco a poco, el loro se fue relajando en ese patio rodeado de arbustos y macetas. Una vez que se hubo acostumbrado a la presencia de Ramón, manifestó su buen humor con una de las palabras que conocía:

—¡Cabrón! —gritó con voz aguda y constipada—. ¡Cabrón!

Ramón soltó la primera carcajada desde que el tumor apareció en escena. El sonido mutante que emitió se parecía más al rugido territorial de un león marino que a una expresión humana de regocijo. El loro contestó:

—¡No mames!

Ramón siguió carcajeándose. El loro recalcó su sorpresa ante la inesperada reacción de su acompañante.

—¡No mames!

Lo que Elodia no sabía era que el loro había aprendido un amplio repertorio de leperadas en el mercado. Al escuchar los gritos, se asomó por la ventana de la cocina y vio a Ramón estremeciéndose en la silla. Salió corriendo muy asustada.

—¡Señor! ¿Qué tiene?

Ramón agitó una mano en el aire para despejar sus temores. Estaba bien, de hecho, mejor que nunca desde que perdió la capacidad de decir justo esas cosas que el loro vociferaba.

²⁵ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*, México, FCE, 1998, p. 17.

¡Putitoooo! —apuntó en ese momento.
—¡Cállese, pelado! —le dijo Elodia—. Nomás te oye la señora y nos corre a los dos.
Ramón entró a la casa y subió a bañarse. Estaba de espléndido humor (pp. 94-95).²⁶

El encuentro entre ambos personajes se da, claro, en una completa ausencia de sonido, salvo cuando el loro se apoya en sus peculiares lecciones de español. La animalidad de Benito se define como curiosa por ese hombre mudo que “no lo abrumaba con ruidos y gesticulaciones”, de “mirada discreta”, que reconforta desde su “absoluto silencio”. Ejemplar de *Amazona oratrix* (otro mínimo, pero contundente vínculo al ámbito científico: la taxonomía linneana), como se define en la propia novela (p. 89), Benito puede imitar nuestra materia fónica; manifiesta su estado anímico por medio de lenguaje zafio, pues el significado poco o nada le importa. Así, la elocuencia y poca adecuación de este tipo de habla mueve a risa a Ramón (y a los y las lectoras), no obstante, ocurre algo más importante: el otrora abogado tiene un reconocimiento de sí: “estaba bien, de hecho, mejor que nunca desde que perdió la capacidad de decir justo esas cosas que el loro vociferaba” (p. 94).

Perico y humano (enfermos) hacen sinergia. Uno le debe al otro su bienestar, uno es la paz del otro. Y más importante para la hipótesis de este estudio: Comensal ha logrado, por medio de la ficción, que el personaje animal y el humano se comuniquen y construyan una dinámica con base en un diálogo anímico y emocional: en el tiempo del Antropoceno, nos dice Donna J. Haraway, “todos juntos, los jugadores evocan, detonan y convocan lo que existe. Juntos, el devenir-con y el volver-capaz inventan un espacio nicho [...] El resultado es frecuentemente llamado naturaleza”.²⁷ Ave y

²⁶ El personaje de Benito se ha convertido en protagonista de casi todas las portadas de *Las mutaciones* en sus distintas reediciones y traducciones. El mismo equipo editorial hizo un guiño jocoso: en el colofón de la tercera edición se lee a la letra: “*Las mutaciones* [seguido del dibujo de un perico por Alejandro Magallanes que también aparece en las guardas volantes] es la primera novela publicada por Ediciones Antílope y pertenece a la serie *Presente* [...] La edición consta de 1000 ejemplares y un perico”, Comensal, *Las mutaciones* [n. 7]. Refleja este gesto editorial el humor y el nexo animal que es tan importante para los procesos de recepción de la novela.

²⁷ Donna J. Haraway, *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, Helen Torres, trad., Bilbao, Consoni, 2019, p. 41.

abogado conforman una pareja que se comunica y se entiende como ninguna de las otras parejas que dialogan a lo largo de la novela.

Retómese la cita de la segunda página de este ensayo: “Nacerá entonces un lenguaje paradójico basado en la ruptura, en la destrucción de los significados habituales del discurso”.²⁸ Ciertamente, la escena entre Ramón y el loro expone dos supuestas paradojas: los maltrechos son felices, los mudos se comunican; el animal expresa lo que el abogado no puede. En la “ruptura”, en la “destrucción de los significados habituales del discurso”, tiene lugar una comunicación íntima, porque pone de manifiesto los sentires tanto del animal cuanto del hombre. El silencio de Ramón y la limitación de Benito devuelven al ser humano, por un momento breve, pero intenso y lúdico, a los tiempos arcanos en que no devastaba a las otras especies con las cuales comparte el planeta.

Asimismo, no es gratuito que Elodia aparezca en el pasaje. La empleada del hogar no participa de esa especial comunicación silenciosa, que sólo se romperá con la palabra inadecuada y por eso hilarante, sanadora y profunda. Por contraste, por externa, su mirada funciona para destacar el vínculo recóndito que se establece entre un silencioso y otro. Aquel que establecen loro y ser humano es un vínculo que se antoja primitivo, de un tiempo tan profundo que no requiere de palabras, sino de lectura gestual, de ánimo. En esa imposibilidad/parodia de la palabra humana, tiene lugar una comunicación intensa, sincera, entre iguales (recuérdese que ambos personajes están convalecientes).²⁹ El silencio comunicativo es usado por el autor de la novela para ubicar en el tiempo profundo de la estela cancerígena a sus personajes. Una operación intelectual eficaz para provocar, en la lectura, una sensación de alegría que le habla con fruición a nuestros antiguos vínculos con otras especies animales.

²⁸ Villoro, “La significación del silencio” [n. 3], p. 59.

²⁹ “—Me dijeron que el perico está tiernito y que por eso le faltan plumas y está lastimado de tanto jugar. Pero se va a componer.//Ramón lo dudaba. Tal vez padecía, *como él*, una enfermedad devastadora. El pecho desplumado y las patas sanguinolentas *podían deberse a una malvada quimioterapia veterinaria*. La jaula era diminuta, *como una cama de hospital*”, Comensal, *Las mutaciones* [n. 8], pp. 90-91. Las cursivas son mías.

Nótese cómo en la mente de Ramón se van figurando símiles, casi una completa analogía entre un enfermo de cáncer, *como él*, y el maltrecho perico, también *como él*. En la conmovedora escena, Comensal no construye únicamente un vínculo de comunicación entre sus personajes, sino también uno con base en la retórica, en la asimilación, en la herramienta más potente que tiene la ficción: el “como si...”.

Asimismo, la paradoja “el mudo (Ramón) y el ignorante del lenguaje humano (Benito) *se comunican*” expone la fecundidad expresiva del callar, del uso oportuno del sonido y del marco “reconfortante” que supone el silencio. Entre el abogado y el perico “existe sólo la pura y ardua exploración, la tentativa, el balbuciente o tanteante azar, el regreso al principio, la vuelta incesante a la palabra inicial”.³⁰

2. *El silencio en el tiempo profundo*

Escúchame, escucha ahora mi silencio. Lo que digo no es nunca lo que digo, sino otra cosa.

Clarice Lispector, Agua viva (1973)

COMO hemos visto, en su novela, Jorge Comensal levanta varias capas textuales: el tiempo profundo del cáncer, la poca atención que el arte pone a la ciencia (y viceversa), la vida material, el problema de la acumulación. No pierde de vista que éstas son capas de experiencia. La provocación que se halla en las páginas de *Las mutaciones* es que se aproxima al cáncer como material vivo (porque lo está: son células comportándose de manera atípica), científico y, sobre todo, discursivo, problematizado; de ahí que en estas páginas se le marque así: *vivø*. En esa vida radica la importancia de Sontag en la configuración de la escritura de la novela. Ocurre que “el arte y la representación de la naturaleza son más un campo de batalla que una ventana a la apreciación, y es por ello que más valdría preguntar por las posibilidades que pudiese tener el arte para modificar las precomprensiones que para reiterarlas”.³¹

En ese intento artístico por “modificar las precomprensiones”, un caso sin duda interesante en *Las mutaciones* es la referencia que se hace en el capítulo 11 al arte pictórico. El narrador entra a la mente de Aldama cuando el oncólogo recién termina una llamada telefónica con Carmela, en la cual recetó fuertes medicamentos

³⁰ José Ángel Valente, “Aparición y desapariciones”, en *id.*, *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 69.

³¹ Lomelí Bravo, “Apuntes críticos para una hermenéutica” [n. 10], p. 152.

para “callar” las terminaciones de Ramón que lo mantienen traspasado de dolor:

Aldama se quedó pensando en que, una vez colmados de opio, los nervios del paciente callarían. Ya no agobiarían a la conciencia con informes incesantes sobre el estado funesto de la nación. *Porque eso era el dolor: conocimiento*. Por eso había personas flagelantes: tan grande su vacío, tanta ignorancia, que incluso aquel saber les agradaba. Y también por eso mismo tantos adictos a la heroína, su mundo era tan adverso que *su única manera de conocimiento era en el dolor*. Su esposo, le hubiera querido decir a la señora Martínez, *sabe demasiado bien lo que sucede*, por eso mismo sufre, por eso mismo grita, ¿ha visto alguna vez *Suicidio colectivo*, el cuadro de Siqueiros que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York? Se lo recomiendo ampliamente, pues *retrata aquello que pasa adentro de su esposo ahora mismo*. En silencio se sirvió un vaso de whisky (pp. 178-179. Las cursivas son mías).

Nótese que no se intenta una écfrasis. El ejercicio narrativo se sostiene en otras operaciones intelectuales: contundentemente, Comensal establece la analogía “dolor/conocimiento” y el pasaje funciona, en voz de Aldama, para hablar de quienes se acercan al saber por medio de la aflicción o de la tortura. Véase que el narrador de *Las mutaciones* no se detiene a construir un discurso descriptivo sobre *Suicidio colectivo*, sino que se detiene —calla— después de proponer que la pintura del primer Siqueiros “retrata” aquello que pasa adentro de Ramón en el momento diegético citado. Callan también los gritos de esos suicidas en la pintura. Es tarea del lector buscar la referencia pictórica que, como se aprecia, es una abstracción que refiere a la guerra (recuérdese que Siqueiros participó en la Revolución Mexicana), al sufrimiento, a la desesperanza y, por supuesto a la inmólación, como ocurre con las células cancerígenas.

La parte central del cuadro, a primera vista, parece una abstracción, una combinación pálida de diferentes materiales, aplicados en capas y sin orden aparente. Sin embargo, al observar la parte de abajo se abandona la abstracción, pues se aprecian dos altiplanos, cada uno protagonizado por ejércitos que están a punto del enfrentamiento y, así, la masa informe se afirma como una cordillera. A la derecha, entonces, observamos a caudillos españoles que han derribado una estatua precolombina. A la izquierda, están los indios chichimecas llevando a cabo su suicidio con sus propias armas



David Alfaro Siqueiros, *Suicidio colectivo* (1936), esmalte sobre madera, Museum of Modern Art, Nueva York, en DE: <<https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=24>>.

o precipitándose por un risco. Es tarea de las y los receptores la intuición del grito. Callados, los chichimecas se desploman desde el altiplano. Hay un silencio que grita a través del tiempo profundo que constituye la pintura.

Interesante: en el tiempo del fresco nos situamos en varios momentos históricos a la vez, como ocurre con el pasaje sobre el cáncer de Teresa (antigüedad y presente se relacionan por medio de la mutación celular), pues el cuadro se refiere a *un pasado* de la Conquista *que estaba presente* en 1936, tiempo de creación de la pintura, y que pervive en el México de hoy en la memoria nacional (y en ciertas instituciones). Al notar a los soldados españoles y a los indios suicidas, la parte superior de la obra se afirma ahora como un valle circundado por una cadena de montañas regida por un cielo rojo y amarillo, síntoma de la sangre derramada en la (no-) batalla entre españoles y americanos. Dolor pintado, dolor mudo, dolor antiquísimo y actual a la vez.

El paso de un conocimiento a otro, de un tiempo a otro, de una referencia a otra, le sirve a Comensal para expresar la sincronización cancerígena que ha desarrollado a lo largo de su historia. De ahí el guiño a la pintura: ¿no se suicidan *activamente* las células en su imparable mutación? ¿No se libra una guerra que provoca un

estrépito que bien podría ser representado por esa serranía blanca victimada por el cielo carmesí? Con sutileza, Comensal evita la descripción de la obra de Siqueiros en las páginas de su novela, pero la mención de ésta se suma a las numerosas exploraciones que en el tiempo profundo hace del cáncer —en este pasaje específico es turno de la Conquista, del tiempo antiguo que simboliza la cordillera y, por añadidura, de la analogía pictórica. Supone ello un gesto narrativo mínimo que trasciende en las relaciones que se van tejiendo entre metáfora, medicina, Historia y mutación. Así, *Las mutaciones* “calla” para decir más, para sugerir más. En palabras de Luis Villoro, denota “por un rodeo: mostrando cómo las palabras reducidas a significaciones objetivas son incapaces de significar cabalmente lo vivido”. Prueba que se puede configurar un “lenguaje paradójico”.³²

Además, si la pintura funciona para la expresión del dolor y del suicidio de las células, la música —más bien la suspensión de ésta— representa el silencio último de la muerte. El personaje de Aldama nos recuerda que *El arte de la fuga* (1738-1742) es una pieza inconclusa. J.S. Bach murió antes de completar la decimo-cuarta fuga de su pieza y Comensal usa tal hecho para referir la contundencia de una experiencia auditiva provocada por el éxtasis de recepción y la súbita interrupción de los compases:

¿No era su carrera una batalla contra la potencia destructiva de la carne? Creía que sí. Aldama carecía de lo sagrado, lo añoraba. Tenía sed de ritual y trascendencia, sacrificio y comunión; la música le daba consuelo y templanza.

¿Y cuál era el remedio más potente contra la lascivia? *El arte de la fuga*, interpretado al clavecín. El timbre anticuado de ese instrumento generaba una atmósfera geométrica que lo remontaba muy lejos de sí mismo, hasta una región donde la forma se desnuda en inhumana perfección. Lado B del disco tres, pieza catorce. Los tres sujetos de esa fuga lo extasiaban. Cerca del compás 170, Aldama era arrebatado por una figura veloz de la melodía más alta. Su cuerpo se estremecía de una forma sólo comparable a la del orgasmo, tanto en su fuerza como brevedad. Bach dejó incompleta la escritura de ese contrapunto al fallecer. En el compás 239, la música colapsa, el aire se paraliza, un pájaro se estrella contra un muro transparente, una y otra vez. Esa pausa entre la música y el ruido, ese instante inagotable fue la obra maestra del cantor. Aldama había escuchado muchas veces el canto

³² Villoro, “La significación del silencio” [n. 3], p. 59.

fúnebre de un electrocardiógrafo conectado a un pecho muerto, pero nunca había sonado así la muerte. Estaba ahí (p. 72).

Nuevamente y con sutileza, Comensal demuestra la elocuencia de la suspensión discursiva: no describe la obra, no ensaya un ejercicio ecfrástico, sino que describe los efectos estéticos (“la música le daba consuelo y templanza”) y se detiene, otra vez, para que el lector lleve a cabo su interpretación y llene los espacios de indeterminación que el pasaje deja abiertos. Se señala el punto donde se acaba la música y ya. Sin embargo, la técnica narrativa se va sofisticando para proponer que ese silencio repentino de *El arte de la fuga* representa con fruición la muerte por cáncer que tantas veces vio de cerca el personaje médico.³³

Primero, el clavecín, con su “timbre anticuado”, se identifica con el tiempo profundo y lleva al médico “lejos de sí mismo”, una constante técnica que analizamos ya en el pasado del cáncer de Teresa. Vehemente como en un clímax sexual, Aldama llega al silencio de la pieza que fuera provocado por el fallecimiento de su

³³ Como un dato a tener en cuenta para los intereses de este artículo, la obra incompleta fue un principio escritural de *Las mutaciones*, pues hubo dos constantes que se podrían denominar poéticas: lo incompleto de la vida (la muerte) y lo incompleto formal, que, en el caso de la novela, fue figurado en un paréntesis que no se cierra: “B: ¿Pensaste en lo incompleto como eje principal al escribir la novela? C: Sí, sobre todo en relación con la muerte, con la muerte como interrupción inesperada, de la muerte prematura, la muerte por enfermedad, no la muerte natural, donde ya se completó un periodo de vida, sino por las vidas que quedan incompletas y sí, aunque no fue algo que pensara desde un principio, como la relación [de lo incompleto] con la amputación, sino sobre todo con el texto como música y el valor del silencio en la música... El significado del silencio, ¿por qué significan las famosas cosas si de pronto hay un silencio que no fue intencional y genera una enorme perturbación? De hecho, en una versión, también de las primeras versiones de la novela, enmarcaba entre paréntesis el discurso interior de Ramón. Después lo quité porque incluso tipográficamente me parecía que nada más hacía ruido en la página, en la mayor parte, y simplemente le servía a un recurso del cual estuve muy enamorado un tiempo: acabar con un paréntesis abierto, sin cerrarlo, entonces... lo que pensaba Ramón era paréntesis: ‘(ay, pinche no sé qué...’, cerraba paréntesis, todo el tiempo iba con los paréntesis, luego dije ‘pues los quito y no le perjudica realmente al texto’, los quité y lo que perdí fue ese final, que era un guiño hasta incluso gráfico e innecesario. Terminaba con eso y sí me obsesionaba representar la muerte gráficamente, este paréntesis abierto, ya sin nada más, es la muerte... lo que queda más allá es el vacío”, Juan Manuel Berdeja, “Entrevista a Jorge Comensal sobre *Las mutaciones*”, 11 de noviembre de 2021, inédita, min. 42:30. Agradezco la transcripción de mi charla con Comensal a Katya Gabriela Quiñones Alva, desde 2021 asistente del proyecto “Historias, himnos y clamores secretos: el silencio y lo inefable en la narrativa y el ensayo hispanoamericanos de los siglos xx y xxi” (primera fase), a mi cargo, para el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México. Expreso asimismo mi feliz deuda con el escritor por su disposición y amabilidad en esta entrevista.

autor y todo en el ambiente se suspende: aire paralizado y pájaro contuso son metáforas del silencio abrupto. Entonces, el narrador (acaso desde el orden mental del personaje) propone que la pausa precedida del climático compás —y no la música en sí— fue la “obra maestra del cantor”.

Aldama, por su trabajo en oncología, una y otra vez había percibido el silencio súbito que anuncia la muerte: el electrocardiógrafo que detiene su sonido. Entonces sobreviene el gran adversativo: “*pero* nunca había sonado así la muerte. Estaba ahí”. En franca adhesión retórica, *pero* y el adverbio de tiempo *nunca* operan para maximizar la experiencia absoluta del silencio como la presencia de la muerte. Asimismo, el punto y seguido que da relevancia a que la muerte “estaba ahí” permite apreciar la contundencia del silencio imprevisto e impetuoso. La pieza incompleta no es, según demuestran las técnicas narrativas de Comensal, defectuosa, sino que por incompleta alcanza otros rasgos de virtuosismo artístico y estético: el éxtasis, la asimilación con la muerte, la elocuencia que el sonido no alcanza.

Las referencias a obras tanto pictóricas como musicales indican que las cuestiones tratadas por Jorge Comensal en su novela requieren un tratamiento complejo, pues se entretajan numerosos aspectos semánticos y técnicos. Esa apuesta por la complejidad disfrazada con sutileza desemboca en una poética de fusión que no sólo une las dos culturas antes descritas, sino también crea un espacio para la concatenación intelectual.

3. Conclusiones: el vínculo como poética y como forma de hacer crítica

EN *Las mutaciones* hay un pasaje en el cual todas las claves que hemos analizado aquí convergen y se unen para potenciar la elocuencia del silencio. Tiempo profundo, mutismo, dolor y ciencia médica se articulan en la figura de Cristo:

La pasión de Cristo, con tantas estaciones dolorosas, fue una suerte de posgrado en anatomía. Llegó a saber tanto del dolor que pudo resolver el problema de la muerte. Tanto dolor, tanto conocimiento: de ahí que pudiera al tercer día levantarse de la tumba, descansado, y marcharse de ahí. ¿Por qué no se quedó en cuerpo y alma a luchar por la vida eterna en la Tierra?

Tal vez en el dolor había previsto que aquello era causa perdida, que nadie estaría dispuesto a sufrir —aprender— lo necesario para dejar de ser hombre y empezar a ser dios.

“Ya tuve suficiente”, habrá pensado Jesús en arameo antes de disiparse.

“Lamentamos informarle que los humanos ya hicieron metástasis al Congo, Siberia, Borneo y Amazonas”.

¿Quién será el oncólogo del mundo?, se preguntó Aldama antes de apagar la luz e irse a dormir.

—*Ich habe genug* [ya tuve suficiente] (p. 181).

“¿Quién será el oncólogo del mundo” cuando los humanos, en estos tiempos antropocénicos ya hicimos metástasis? En voz del desencantado médico que se entera de la muerte de Ramón, Comensal se permite un juego retórico en el cual la religión, que tan a menudo se degenera en fundamentalismos y mitologías, se cohesionan discursivamente (no sin humor) con la oncología. Vamos de la Historia de la humanidad y del dios cristiano (que ya tuvo suficiente) a la alcoba de Aldama con velocidad vertiginosa. Esa cohesión cumple la misión de avivar el sentido no sólo de la pasión de Jesús, sino del cáncer. El guiño a *Ich habe genug, BWV 82*, la cantata religiosa escrita por Bach en 1727, provoca que la Historia sagrada interseccione con la Historia de nuestra especie, de lo vivo (y de sus mutaciones), de lo médico: “A mí sí me interesaba contaminar el lenguaje literario de ciencia”, expresó Jorge Comensal.³⁴ Se propone en ese pasaje, además, que el dolor otorga conocimiento; el “posgrado en anatomía” para Cristo rumbo a y en la cruz. En adhesión, la suerte de anáfora que constituye “ya tuve suficiente” recuerda con fruición el ejercicio literario de la interrupción que vimos con la otra pieza de Bach: de súbito todo se detiene. Incluso ese capítulo (el 22) termina de manera insólita con la frase en alemán y el silencio se hace consigna narrativa.

Al analizar este último trozo, queda claro que, en *Las mutaciones*, el vínculo es *retórico*. Con base en las diversas calas analíticas aquí mostradas, se puede decir que la elocuencia del silencio, la revisión del tiempo profundo del cáncer, la conjugación entre silencio, pintura y música, la comunicación íntima, así como la interacción entre las culturas artística y médica, son decisiones y posicionamientos intelectuales que se dejan ver en la *técnica*

³⁴ *Ibid.*, min. 36:55.

y en un uso sofisticado de la retórica como principio de enlace y consistencia. La retórica funciona para entendernos mejor. Desde ese entendimiento de nosotros mismos podremos, quizá entonces, conversar con otras especies como quiere Haraway.³⁵ *Silenciar* (convertir en otra cosa, purificar, simplificar) lo que no sirve de nuestro lenguaje y así buscar o maximizar los nexos con otras formas de vida y con nosotros mismos como especie.³⁶

Las preguntas de investigación que planteé al inicio fueron: ¿qué función desempeñan el tiempo profundo, el silencio diegético y las referencias a la interrupción como herramienta expresiva en la novela? ¿Cuál es el significado oculto detrás de las posibles vinculaciones entre medicina y literatura planteadas en la novela y cómo inciden los lapsus de mutismo en sus conexiones? Sobre el primer cuestionamiento, espero que los análisis de los segmentos anteriores dejen ver la apuesta de Jorge Comensal: propone una intelectualidad compleja, sofisticada, pero sobre todo informada y asertiva. En consecuencia, las referencias al tiempo profundo, a la interrupción del habla, de la música (Bach) y de la no-descripción pictórica del cuadro hecho por Siqueiros (éfrasis), sumado a las paradojas irónicas (un abogado que se entiende mejor con su perico que con su familia), logran operaciones intelectuales que provocan una reflexión rigurosa, casi obsesiva, donde no sólo hay que dejarse llevar por el pacto lector, sino por el pacto de la curiosidad especulativa. Asimismo, sobre la segunda pregunta, es claro que dicha curiosidad especulativa, para ser en verdad eso, especulativa, se debe permitir cruces entre lo artístico y lo científico, así como atender las fuertes y evidentes contradicciones y debates que desde uno se hallen en el otro. Las operaciones *retóricas* de Comensal

³⁵ Haraway, *Seguir con el problema* [n. 27].

³⁶ En este tenor, “es imposible, lo sabemos, que un texto o una imagen modifiquen sustancialmente el mundo. Lo que pueden hacer, apenas, es transformar el lenguaje. Y tal vez cambiar radicalmente el lenguaje sí pueda contribuir a cambiar el mundo”, Verónica Gerber Bicecci, “Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)”, en *id.*, *En una orilla brumosa: cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, Querétaro, México, Gris Tormenta, 2021, pp. 13-34, p. 27. Se refiere aquí a cómo las formas y las visiones de mundo se construyen con lenguaje, a cómo los términos y las perspectivas moldean el plano empírico y no sólo el intelecto humano. Considero que los ejercicios literarios de Comensal con el tiempo profundo, con el silencio y con la retórica, son pequeñas, pero eficaces pruebas de la forma en la cual se puede ampliar la perspectiva sobre el mundo desde el uso *crítico* del lenguaje.

en su novela dan cuenta de cuál podría ser la herramienta más pertinente para tal empresa...

Una oración literaria, sobre todo cuando se construye sobre figuras retóricas complejas y refinadas como las que propuso Comensal, supone un punto neurálgico en la infinita combinatoria del lenguaje. Articula y manifiesta valores, posiciones ante la vida, significados propios y suposiciones que corresponde a grupos como nuestro Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea analizar y mostrar a las generaciones venideras, pero sobre todo nos incumbe asimilar los gestos intelectuales que en ésta y otras obras tienen lugar. En la narrativa contemporánea se manifiestan mundos. Y siempre es provechoso conectarlos: “nuestra tarea es generar problemas, suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores”.³⁷

Para decirlo con economía y en complicidad con Charles P. Snow, desde la falsa separación de las ciencias y las humanidades, en las diversas esferas del conocimiento, cada expresión contiene una comprensión, una posición ante un fenómeno determinado que se vuelve —puede volverse— revelación en el debate,³⁸ pero también en la convivencia y en la adecuada comunicación, de ahí la importancia de la divulgación, de la complejidad como actitud científica y humanística.

Es posible imaginar lenguajes, silencios, prácticas que nos inviten a acompañarnos; a apreciar la potencia del intelecto en todas sus formas. Tiempo profundo, silencio, fusión de disciplinas y retórica, en *Las mutaciones*, nos revelan que la complejidad y la cohesión son modos eficaces para pensar, para reír, e incluso para callar con imaginación briosa y juicio sosegado.

³⁷ Haraway, *Seguir con el problema* [n. 27], p. 19.

³⁸ Snow y Leavis, *Las dos culturas* [n. 16], p. 38.

RESUMEN

Análisis de la elocuencia del silencio, el tiempo profundo del cáncer y la conjugación entre silencio, pintura y música, así como la interacción entre las culturas artística y médica en *Las mutaciones* (2016) del mexicano Jorge Comensal. El estudio propone que la técnica narrativa de Comensal se basa en el uso sofisticado de la retórica como enlace entre el saber científico y el artístico.

Palabras clave: interrupción discursiva, paradoja, mutación celular, artificio.

ABSTRACT

Analysis of silence's eloquence, the deep time of cancer and the encounter of silence, painting and music, as well as the interaction of artistic and medical cultures in *Las mutaciones* (2016) by Mexican writer Jorge Comensal. This paper suggests that Comensal's narrative technique offers a sophisticated rhetoric linking science to art.

Key words: discursive interruption, paradox, cellular mutation, artifice.