



TRES CITAS SIN ORIGEN EN UN CUERPO DIMITENTE: la enfermedad profesada como lugar de habitación y cultura en un dispositivo de violencia textual

Santiago Martínez-Magdalena¹

I.

Al asalto de la enfermedad, y ya aquí nos obligan a doblarla en dos pliegues pseudo- paralelos (*fisio-* por carnal; y *psico-*, por doméstica), se *resiste*; no precisamente defendiéndose con la metáfora bélica, sino acogéndola en la herida reproducida como lugar de habitación y cultura. Como cultivo de una “mala tierra”. Enfermedad labrada: cuerpo dimitente, roturado; tinta sanguínea, cadaverización escrituraria. Pretendemos habilitar este salón de comodidad, entre la antropología, el arte y la miseria, al calor de tres moras consecutivas: el monumento psiquiátrico levantado por Pierre Janet, insigne, en torno a la resistente *Madeleine*, enferma mental; la enfermedad y el accidente como amarga posibilidad en Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón; y el tumulto insano- poético de Leopoldo María Panero. Ahora bien, en estos esfuerzos, que ya hemos rotulado, anida la violencia de la escritura. Un conocimiento inciso, conmemorativo de la herida cultivada. De ahí que queramos despojarlos de ediciones y glosas, haciendo de nuestras lecturas una omisión. Sólo así lograremos debilitar nuestro golpe, y desecarlo, quedando sin posibilidad de diseminación mecánica. Una diseminación explosiva en la núbil actividad nocturna de los lectores-invertebrados. Así Panero, así Resnais, así Roa. El insecto, transportado por el vuelo de sus alas, vendrá a libar, y encontrará polvo

¹ Santiago Martínez-Magdalena es profesor en la Universidad Pública de Navarra (España). santiago.martinez@unavarra.es.

alimenticio y bosta. La descomposición del cuerpo de un funcionario escribano en que anidan los lectores y lectoras como insectos, una metáfora tomada no sólo de Panero, Leopoldo María, sino de la insinuación de Alain Resnais en su ensayo cinematográfico sobre la Biblioteca Nacional de París *Toute la mémoire du monde* (1956). Algo tendrá que ver también Derrida y Augusto Roa Bastos. Citamos, única concesión.

La tentación más económica, el camino rutilante que pasa por ciencia, sería ensayar con gran valentía (huelga enfatizar el sarcasmo) un agudo acercamiento psiquiátrico y psichistórico, caracterial, contextualizado apenas como los toques de un color folk-, pueblo hendido, a estos enfermos. Que lo están; apresurémonos a enclaustrar el vértigo de conjeturar sobre la sutilidad ilustrada de la incontinencia de Jean-Jacques. Que no nos confundan. Guardamos el gesto. Por devoción. Galantería de las fraternidades del corporativismo científico. Lo post- está cerca de la perversión y es amaneramiento inicuo (quizá un análisis rigurosamente econométrico pudiera convencer de otra cosa). Pero no haremos teoría psicológica ni caso psiquiátrico, ni biografía, ni levantaremos el cartón de los contextos históricos para una sociología de la literatura o la obra artística.
¿Qué haremos entonces?

Respirar.

Dimitir.

Respirar.

Pero, ¿qué haremos? Con hacerlo, todo eso, de una manera integrada. Partiremos más bien de una contraposición violenta a propósito de la escritura. De una filosofía, y una vida literaria, mejor, que rehuyendo de perspectivismos nos abalance a una contra- desde la integridad que decimos defender. Una ramita de arroz que se pudre sin medrar: Jean-Jacques sin descendencia admitida, orina en el camino con solo alzar su túnica armenia. Silenciamos, omitimos y plagiamos nuestras fuentes echando tierra encima, cegando pozos para no dar pábulo a la monumentalidad de nuestros huéspedes: Murió Frida, don Pierre y su *Madeleine*, morirá pronto Panero (si no ha muerto ya). Nosotros, contra ellos, subsistimos aún en el plagio lautreamontiano: “Ah Dios, furia callada/secreto y esperanza de la ruina/cabalga sobre el acero del poema/y los dientes de la palabra/derriba a tus pies/porque ya has muerto:/y el universo existe recordándote/ ...porque el único hombre supremo/es aquel que está muerto, y ya no es” (“Plagio de Dámaso Alonso”, Leopoldo María Panero, *Teoría lautreamontiana del plagio*, 1999). Con

razón venimos llamando nosotros *Koimetérion* (cementerio) a la Bibliografía, en alusión a la comunidad de muertos-vivos de nuestra estirpe intelectual (así la definición de Comunidad debida a Don Julio, Caro Baroja).

II.

Bibliografía sin origen. Asesinato (político) del editor (político), secuestro (político) del biógrafo cratómano, cuarentena. *En busca de los libros no prologados de Leopoldo María Panero*. Podríamos titular. Con tener tan pocos que no lo denuncien como pervertido clínico. O tan escasos. Pero, ¿de qué origen, sino del bio-lógico, tres citas primarias?: Frida, Panero, Janet. Sin bibliografía crítica. Con omisiones que abundan el plagio. ¿Y nosotros: podríamos añadir algo *de nuestra mano a la boca*? Como el primate, o el bosquimano. Así Richard B. Lee, ecólogo cultural.

Pero, a falta de mayores indagaciones, tenemos aquí mismo, siempre dispuesto, tan próximo a la siniestra que nos cerca la voz, tubular en el estuche del asedio, un *yo* nuestro, dicente, del que hablar: Acostumbro, es mi caso, y así se me ha criticado, a redactar mis textos con un aparato erudito considerable: Sin olvido ni perdón la mano de ciertos tribunales académicos, tan discretos, que celebraré la herida como contemplo un tesoro intangible. En la retórica antigua, un estilo asiático: literario, redundante y dilatado (el estilo lacónico, comunicativo, ajustado y cuantitativo, por contra). La investigación bibliográfica requiere un gran esfuerzo y la retórica es quizá personal. Las citas, comentarios y glosas a pie de página, muy considerables, un texto ampliado que en ocasiones se ha superpuesto, eclipsándolo, al texto madre, cuerpo de texto, o lo ha usurpado totalmente. Las llamadas a la circunspección, una llaga correctora. Apenas hemos intentado nada que no fuera a mantenerse, a ejercitarse, en este prurito de la horma, hasta esta nueva propuesta. Atendiendo a Panero, acogiéndonos a su Teoría lautreamontiana del plagio, podemos aventurar alguna idea metódica que no sea simplemente *defensiva*: Panero dicta, pero copia la fe, mueve ideas en las palabras, se muscula en las variaciones, reescribe como lector instintivo (y muchos poetas antes: el mismísimo Neruda). Y dice Panero, dicho por su sobrecorrector Túa Blesa, dicho por nos, dice Panero: que la voz (poética, siempre lo es, *poética*) incorpora necesariamente el discurso de “un otro” leído, siguiendo un murmullo, recogiendo ecos, haciendo una algarabía con tanta voz, siendo, como escritores, correctores

de pruebas. Interminables. Policía vigilante de las tradiciones unos; aplicados de oído a los huecos del silencio e insufladores de vidrio fuele los contrarios. Todo esto hemos añadido. Pero así resume la crítica, decimos, Túa Blesa (en una hipotética página [101]) sobre Panero: Es preciso escribir con citas, con aparato erudito, digamos aquí, como prevención de la censura. Paradójicamente quizá. Por quererse autorizado. Una “garantía para ser escuchado en una economía cultural... [que niega] los discursos de los otros”, decimos que escribió Blesa, mutilado, a propósito de Panero, mutilador. Hacer lo contrario, detenerse en una tradición literaria que entienda el acto de creación como immaculado (original, inédito, incorrupto, por puro) ampara una “Política de autores”, donde estos se quieren *como entidades exentas, bocas mecánicas con oídos protésicos inmediatos, oído rápido de entendederas automáticas, directas, cerebrales, motóricas*, ampliamos nosotros. Panero habla con muchas citas, como nosotros lo citamos citando a su comentarista, reproduciendo todas estas voces, a menudo silentes: *Prosiguiendo (persiguiendo) a Lear* (secuencia dada por Blesa); *Corrección de Yeats (Extraída del poema Prayer for old age)* (omitiendo nosotros, quizá ganado en claridad, *Glosa a un epitafio. Carta al padre*, que intercala Blesa entre ambos); *Mutación de Bataille*; *After Gottfried Benn* (alternando nosotros estos dos últimos en su orden correlativo dado por Blesa, con el fin de que los títulos en inglés hagan daño a una lectura más fácil. Nuestro cuidado de la lectura, que no del lector, es tutelar); *Un poema de John Clare*; *Escrito sobre un verso de Cavafis* (rompemos algunas frases de Blesa, escogiendo sólo algún ejemplo más. El propio comentarista reconoce, y aquí sí es importante citar la página [quizá la 102], la imposibilidad de ser exhaustivos); *Daniel Hactucke, Chapters in the History of the Insane in the British Islands*. Añadido por nosotros. De Panero, *El último hombre*, 1983 (“Sexta Parte. De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida”, I). Cita extractada desde la guía de lectura de nuestro ejemplar de uso de la *Poesía completa. 1970-2000* de Leopoldo María Panero. Cuya edición citamos, pero de la que cabe decir con mayor pertinencia que nuestro ejemplar de consulta es el signado como 8LE Pan-2 – poe de la Biblioteca Antonio Nebrija de la Universidad de Murcia (España). Cita extractada al capricho de la incisión casual de bolígrafo de un lector, menos anónimo por antecedente nuestro en esta lectura. Esta marca, esta raya accidental y curiosa en el borde frontal de nuestro ejemplar comprende desde la “Segunda Parte. Dos poemas de amor”, página 299, del libro *El último hombre* (1983), con un vigoroso y derramado trazo inaugural, de abajo arriba, entre el título *Trovador fui, no sé*

quién soy y su primer verso “Sólo en la noche encuentro a mi amada” (acercando caprichosamente dos elementos para una fusión posible: “soy amada”), a la página 323, donde el trazo del bolígrafo se desmaya (su mano en esta última página es diminuta, dando casi un punto, una coma), entre versos de ruindad psiquiátrica. Ambas páginas las tuvimos a la vista, agarrando las intermedias como un haz, ahogándolas entre sí, por medio de una pinza de escritorio con muelle de 7 mm. Nuestras incisiones, confesamos, más profundas y fingidamente efímeras, son trazos de subrayado sobre las palabras secundarias de Blesa (en cita, edición, signatura y biblioteca que preferimos ocultar por una vergüenza no menos simulada que hacemos metódica, imperativa por tanto). Lo que da una Biblioteca para Panero, que ordena Blesa: De Aiken y Aleixandre a Yeats y Zukofski. Del Apocalipsis al Génesis. Política del Único-Último Libro... Así Panero, Leopoldo María.

De ahí que hayamos decidido recurrir estrictamente a una mínima biografía (sin una máxima bibliografía), refinada en lo posible manteniendo en cuarentena a editores y biógrafos. No podemos con los traductores (así en la obra de Janet). Esto nos da vía expedita para lavar nuestra pileta de disección ocular. Mantendremos omisas las citas de nuestro aparato científico, y nos detendremos en atacar la palabra escrita o la imagen con una fidelidad ficticia del “otro expresado”. Pero nuestra estrategia no será la del filólogo o el panegerista literario. No respetaremos ninguna fidelidad al texto o la imagen, ni a la “intención del autor” o su conjugación con el contexto histórico-político o la circunstancia vital. Queremos contraponerlos, violentar la pose de la teatralización, del yo-espectador o la transcendencia para un “público lector futuro”. Aquí robamos la violencia a Rivette. Ningún futuro aguarda al público lector que no sea procrear en nos y producirse metabolizando alimento descompuesto. Vuélvase a Roa.

Con que vaciar la bibliografía al modo filológico es aquí un primer paso. Damos así que:

Janet, Pierre. 1991 [1926]. *De la angustia al éxtasis*. 2 vols. Traducción de Juan José Utrilla. Revisión técnica de Héctor Pérez Rincón. México: F. C. E. Ampliado en Una célebre desconocida. Madeleine Lebouc / Pauline Lair Lamotte (1853-1918), de Jacques Maître. 1998. México: EPEELE.

Kahlo, Frida. 1995. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes. Ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Madrid-Barcelona: Debate y Círculo de Lectores.

Panero, Leopoldo María. 2001. *Poesía completa. 1970-2000*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor. Ampliado con su narrativa publicística en Panero, L. M. 1993. *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias/Prodhufi,

es la mínima referencia con la que trabajaremos. Para el caso de Panero, que es el caso del editor Túa Blesa, que es nuestro caso, el ministerial nos llama la atención y conduce hasta la escritura derivada de la lectura, lo sobreescrito de lo escrito por otros, depositando nuestra confianza en la *Teoría lautreamontiana del plagio* (Panero, 1999): “Ah Dios, furia callada/secreto y esperanza de la ruina/ .../ ...el poema como una rana en la mano/...que croa contra el hombre/Pound: *the frogs singing against the fauns/.../ ...tout orgueil fume-t-il du soir* (Stéphan Mallarmé)/ ...el siervo del humo/donde muere todo orgullo/a los pies de la nada/ ...*Estando ya mi casa sosegada* (San Juan de la Cruz)/Qué oscura es la sangre del perro/y qué oscura la ceniza del poema.../ ...de donde penden los hombres/.../ *vont se pendre ridiculement au réverbère* (Mallarmé); que se ahorcan/Ridículamente en el reverbero (Panero)”. Frida también copia, mecánicamente abandona su mano. Janet copia: El cuerpo corrupto de la viva Madeleine.

III.

Este epígrafe tercero, siniestro, debería expurgarse. Practicamos una teoría apofática al negar la autonomía de Madeleine. *Madeleine* es, lo fue, un “caso”. La encarnación de una categoría nosológica. Su cursiva, que Janet usa con profusión (en verdad, en la totalidad de su texto-manual *De l'angoisse a l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, 1926) oculta el verdadero nombre de Madaleine por amor a la confidencialidad de quien siendo un caso público era anónima, paciente-pueblo, en el folklore psiquiátrico (con poco éxito o un éxito relativo frente al *corpus* psicoanalítico, digámoslo pronto). Tiene su propio género: no la historia, no la vanguardia; el compendio médico, los anales, la casuística folk-, radiografías de raquícticos, Leopoldo, coñac culinario. Revista del conocimiento exotista. La angustia local de *Madeleine*, enferma mental, es una emoción patológica categorial, nosológica. La encarna, al revés, en negativo, como prototipo, derrama de cera perdida. Queda el molde sin ella, marcado con el título del artífice. Aunque veamos en el molde sus venas externas, sus pliegues y torpes formas humanas, Madeleine es exudada. Substancia de humanoide lento, manteca endurecida de un homúnculo analítico; el corsé de yeso, que la detiene, de la inválida Frida.

Madeleine, por esto, va comentada y glosada en el relicario davínico como un cuerpo golem envuelto en papel documental. Inscrita/incisa, violada, como querrían otros sabios franceses. Inscrita incisa violada. Pentagrama clave élan. Nuestra llave para el candado *Tres citas sin origen. La enfermedad como lugar de habitación y cultura*. [Nuevas violaciones del lector heteronormado erotomaniaco.] *Madeleine* se explica por su biografía prestada, reconstruida por Pierre Janet. Su padre (San José en el delirio de “la enferma”, p. 72), porque corrige (selecciona y resume) los diarios y “confesiones” de *Madeleine* (de una *Madeleine* sin cursiva y emancipada). Dios enseñó una filosofía y una ciencia a *Madeleine*, a cuya documentación Janet renuncia: “Renuncio al proyecto que me había formado de hacer una exposición de esta filosofía divina transmitida por boca de *Madeleine*; sería demasiado largo y de escaso interés, por lo que sólo doy algunas breves indicaciones” (p. 69). Sólo le interesa, como padre de vástagos textuales/marido Jean-Jacques, la fisiología reproductiva de *Madeleine como útero escritural*. *Madeleine* está oculta tras el título de la obra de Janet, carne de libro; es posterior a la diseminación del padre, fruto rojo por el que sus emociones y padecimientos concede el título maduro. *Madeleine* va precedida de una Presentación (de Héctor Pérez-Rincón para la edición en castellano del F. C. E.,

1991, miembro de la *Société Pierre Janet*, custodio patrimonial del maestro), siempre vestida, en que se loa la biografía curricular y alcances de la obra janetiana: Donde las miserias de los maestros son asuntos de una intimidad decorosa y no locuras públicas, esto es, representacionales. Pero medra con el pudor, porque éste mira desde la cerradura de una higienizante lupa monocular: “[Dado que la paciente puede mentir e inferirse los estigmas] se me ocurrió... la idea de hacer... un pequeño aparato...; una placa de metal adaptada a la curva del pie, y en su centro, en el lugar del estigma, un vidrio de reloj, enmarcado. Fijé este aparato por medio de cordones y bloques de cera y así pude vigilar a través del vidrio de reloj la región del estigma sin que... [*Madeleine*] pudiese tocarla” (p. 413). Está presente (Janet) en ella (*Madeleine*) de manera negativa, no nombrada. Pero lo está como la cara en el velo. Inicia la obra de Janet con su “Figura 1”, sólo adjetivada como “Cuadro de la Natividad, pintura de la enferma” (s. p., entre la portadilla, la dedicatoria y la página 1 de la Presentación). La reproducción de la pintura es, por cierto, de ínfima calidad; lo que ya dice bastante de la importancia que se le concede. Mentimos: fotos y gráficos son igualmente pobres. Pero podemos aventurar que esta *Natividad* es una reproducción canónica, un tópico viejo de grandes compositores figurativos. La propia *Madeleine*, según

Madeleine, según Janet (pp. 42, 69 y otras más) reproducía escenas bíblicas a partir de *recuerdos de cuadros*, sin modelos. Ahí está, en efecto. *Madeleine*. Criandera.



Dispositivo óptico de vigilancia médica instalado por Pierre Janet en el pie estigmatizado de Madeleine.

(www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique, figura 1).

Pero, ¿cómo podríamos nosotros emancipar a *Madeleine*? ¿Cómo? Una *Madeleine* sin escoriaciones que primeramente es una ficción en el cuerpo de la casuística nosográfica. ¿Cómo, si aunque la tuviéramos delante y desnuda la volveríamos a envolver en el pudor del certificado analítico? Es esto lo que venimos haciendo. Tumbada en la piletta de disección parece más blanca. Ciertamente, nos veríamos abocados, si esto pudiera ser, a desempapelarla primero, a trazar las venas cableadas desde los huecos de inyección del molde, a ponerle carne sobre el esqueleto apofático, a recuperar la cera. Una imposibilidad que sólo nos conduce a reproducir el homúnculo pseudo-carnal. La cera está

contaminada con las heces janetianas. ¡Henos aquí hablando de pureza racial, del campesinado noble como pueblo anónimo; pues, acaso no fue Madeleine, en tanto que trasunto frío de Pauline, una vocinglera representante y ventrílocua de proletarios hacinados en Montmartre, arrojada a cuerpo perdido con el desprendimiento del *poverello*? Toda pornéa es eugenésica. *Madeleine* no tiene redención posible, como sí Janet. Pérez-Rincón (p. 1) habla, siguiendo a Ellenberger y a Nemiah, de “la resurrección” (sic) de Pierre Janet como gran maestro de la Psiquiatría, que habría sucumbido al olvido (el “purgatorio” o “la conjura del silencio”) en el enfrentamiento con la escuela psicoanalítica, cuando Janet, en rigor, se impuso como baluarte refractario a la ciencia de la sospecha pervertida. Esta resurrección, evidentemente, es resultado del esfuerzo corporativo y patrimonial de la escuela janetiana, que lo restaura en los foros y reedita sus obras. Las carnalidades de la guerra continúan: siempre en hueso. La edición que manejamos destaca en los folios de las portadillas interiores los fines de la parisiense Sociedad Pierre Janet, enterándonos incluso de los miembros del Consejo de Administración. Un monumento devocional.

Madeleine, por contra, es una *creatura* sometida: un artificio informe. Una doméstica: Madeleine Lebouc. Creíamos tener una pobre esperanza, una ventaja: trabajar contra el fuelle, reconstruyendo la vida de Madeleine a partir de los extractos seleccionados de Janet, purgándolos de la palabrería psiquiátrica, denunciando sus torturas, liberando las palabras, levantando a una caída Madeleine. Pauline Lair Lamotte le dice Jacques Maître (1998), religiosa tercera autosacrificada entre el lumpen-proletariado. Valga Pígalión o la componenda de la bruxa Endregoto. No. Ni se forma ni resucita. Madeleine no existe, ni como Pauline: los cuerpos cerrados de su dualidad *Madeleine*/Madeleine están huecos. Mejor, nos dijimos pronto. Madeleine existe como muñeca neumática, como aparato de violación: una Madeleine sucintamente carnal, momentánea al apetito, sin tanta *Madeleine*. Pero, ¿quién fue aún la primera Madelein que gritó en el primer acto de violencia; la que se ahogó en el grito de sangre; la que ya no grita, de la que ya no oímos su estertor por nuestra lejanía_n? Sordina mecánica que ahoga automáticamente todo recuerdo del eco emitido por primera, virginal, y última vez (seriación). La performatividad femenina de la lectura: tanto se excita la inversa Madeleine en la necrofilia.

Ni tanta, ni tan poca. Sin dualidad, Madeleine es y será siempre *Madeleine*. Nuestra, nueva violación, *Madeleine 2.0* y abierta, producto industrial y seriación, muchas consecutivas mientras la seducimos como libre: *Madeleine*_n. Ésta, la que

no será emancipada nunca²; hecha presa, nuestra de nuevo y tantas veces. Pero con una condición: no podemos, ya no queremos, eliminar los grupos de la contaminación (que ya no es tal cosa) de la mano janetiana. Janet no es diferente a *Madeleine*₀. Janet no es Madeleine, tampoco. Pero no es diferente a ella. Sí es *Madeleine*. No su padre, ni San José. Violamos a Madeleine porque no lo podemos evitar, malditos, porque nos hace violentos de lectura, porque nos concede la función de deglutir la masticatoria de la amoladora. Con una sinceridad que quisiéramos hacer carne de ella. No por culpa, no por retórica yoica. No por justicia. Por envidia (justicia inversa), porque deseamos aventar el polvo calcinado. Con este fuelle propulsor que traemos de la Escuela, con esta masculinidad que luego engendra a los inspectores de Frida. Nuestra satisfacción descansa, sin redención posible, en que violamos con ella y cada vez más, una MADELEINE potenciada, al ínfimo Pierre Janet y a cuantos le siguieron, a nosotros mismos en un incesto por autofelación de esterilidad estética que disemina polvo hueco.

Porque, así pues, roturamos a *Madeleine*_n con Janet₀. A la cera perdida con sus gusanos-grumos, suciedades añadidas y excrecencias de fusión. Madeleine con Janet_n da *Mdeleine*. Roturando aún podemos arrojar la suciedad seminal de *Magdalena* (el apellido de quien esto escribe³, nuestro *nosotros*, el autor jesuita que se in-corpora, el violador que actúa una y otra vez en su locura de compulsión transcendental bajo el sometimiento de una alteridad escritural necesaria: *Madeleine*); el cuerpo forzadamente mecánico en la recepción de Frida Magdalena; el dador de María Panero, Leopoldo. Un antigolem alzheimeriano, *Mdelei*_n⁴.

*Mdelei*_n. Tantas veces.

² “¡Baila, judío, baila/la danza del oso!/Al que ha caído nadie lo levanta/si no es para repetir la danza/sobre una mesa gastada por los pies...” (Panero. 1992. *Piedra negra o del temblar*: XXI; en donde se repiten unos versos de Oscar Wladislaw Lubicz de Milosz).

³ “El mulo queda atrapado en el poema...” (Panero. 1998. “Huida del animal”, en *Guarida de un animal que no existe*).

⁴ Puntuamos una *Madeleine* no terminada (*Mdelei*_n) recordando que la pérdida natural de letras en las palabras del olvido alzheimeriano por degradación de la realidad puede encontrarse en *Lefeu o la demolición* de Jean Améry. Única omisión revelada que nos concedemos por devoción.

III.

Frida. *Magdalena* Carmen Frida. Tan poco. Tanto. ¿Cómo podrá resistir tan poco y tanto esta nueva Magdalena? Incapaz, inválida, imposibilitada, cercenada, castrada, incisa, penetrada. Cuerpo sudario lienzo pintura. Sanguínea y sonora, como recuerda impresionado Carlos Fuentes:

[C]uando...

Sí, cuándo, cuándo...

[C]uando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a así misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para enseguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba.

Era la entrada de una diosa azteca, quizá Coatlicue, la madre envuelta en faldas de serpientes, exhibiendo su propio cuerpo lacerado y sus manos ensangrentadas como otras mujeres exhiben sus broches. Quizá era Tlazolteotl, la diosa tanto de la pureza como de la impureza, el buitre femenino que devora la inmundicia a fin de purificar al mundo. O quizá se trataba de la Madre Tierra española, la Dama de Elche, radicada en el suelo gracias a su pesado casco de piedra, sus arracadas tamaño rueda de molino, los pectorales que devoran sus senos, los anillos que transforman las manos en garras.

¿Un árbol de Navidad?

¿Una piñata?

Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pierna seca, su pie baldado, sus corsés ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas, que durante siglos han escondido celosamente las antiguas joyas, protegiéndolas de la pobreza, mostrándolas sólo en las grandes fiestas de las comunidades agrarias. Los encajes, los listones, las rumorosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo, diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita variedad femenina.

Hemos citado por el origen, es cierto. Traición. No hemos dado fuente, ni página. Pero hemos incurrido en traición. No hemos podido. No hemos podido.

“Cuento todo esto sólo para decir...”, comenzaba Carlos Fuentes en el comienzo cercenado por nos. Valga la disculpa. Hay que vestir al santo antes de comprobar la existencia (siempre visual) de su cuerpo. No tuvimos mirada entonces (como hoy dispositivo), sí la tuvo Carlos. Por todos nosotros valga hoy su culpa de masculinidad, como un dominante a la muerte.

Incapaz, inválida, imposibilitada, cercenada, castrada, incisa, penetrada. Cuerpo sudario lienzo pintura. Sanguínea y sonora, como recuerda impresionado Carlos Fuentes. Adjetivada, resumida, evocada, figurada. Citada. Autocitada. Frida se representa y representa tantas veces...: “En toda mi vida he tenido 22 operaciones quirúrgicas” [Lámina 94], “He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral” [Lámina 95]; “Después de 22 operaciones quirúrgicas” [Lámina 104]. Nos queda citar, por el origen, las fechas anotadas en las láminas del *Diario* de Frida, cuya exactitud es poca, vaga e imprecisa, cuando consta (viniendo en verdad largas, impertinentes o abiertas): 1910-1953 para la primera lámina; 1950-51; y 1953 para la última. Láminas empíricas que demuestran, a ocultas de los ojos masculinos de Carlos Fuentes, que Frida Magdalena tuvo, y poseyó, un cuerpo. Una carnalidad. Ante-sexual. Que combate el exotismo de su sexualidad con la repugnancia del exceso o la impotencia del defecto carnal. Prestado aquél, cedido, donado, como estuvo y fue, colmado en las llagas, se dice, feamente sonoro cuando se llenaba y vaciaba. Una vejiga, una goma, un fuelle. Hemos citado por el origen, en verdad, del texto al *bíos*, de la vida a los *lógoi*. No hemos podido más.

Frida, *después de 22 operaciones quirúrgicas (25 radiografías de 1945 de columna vertebral, y 25 radiografías de enero de 1946 de espina, pierna y pata), Pata de Palo, Frieda, Tuya, corsé ortopédico o de yeso, Friduchita, “un triángulo en vez de su nombre”, 10 de abril de 1927, en el triángulo que tú sabes hay en el jardín han crecido ya las plantas*, busca atravesar el papel, duplicada la letra, por la mancha de tinta hasta llegar al imaginario de la infancia. Como un cinematógrafo surrealista (pongamos por caso, el censurado checo Jan Švankmajer). Duplica la letra por delante (Frida reescribe, duplica, su propia escritura. En las Láminas 82 a 85 escribe lo mismo, copia encima, lo ya escrito. Una duplicidad que da lugar a “Las dos Fridas”, siempre repetidas. Seriación) o deja ver y adelanta páginas siguientes (ocultas hasta no llegar a ellas. Es el caso de la Lámina 95, 1950-1951); hacia atrás, atraviesa el papel con las manchas de tinta sanguínea. Mancha, sangre, tinta. Madeleine en la tradición de la escritura mística de diarios sanguíneos: Juana Inés de la Cruz, monja profesa en San Jerónimo de

México, escribió con su sangre su vida ejercitada en la abyección. Muchas otras. Panero coprofílico. Frida menstrual. Y de una escritura acuosa de parto (1932, 1938, 1945) y *lactante* también (1937, 1945, 1949).

“Frida/después de 22 operaciones quirúrgicas/Pata de Palo/Frieda/Tuya/corsé ortopédico o de yeso/Friduchita/un triángulo en vez de su nombre/10 de abril de 1927/en el triángulo que tú sabes hay en el jardín han crecido ya las plantas”, objeto surrealista, carne insana con pérdida de existencia, serial y multiplicada, un corsé pictórico y literario (nos consta en cuadros, 1944, 1954, y en distintas misivas, 1927), queda, es lo que queda, en su hueso radiografiado. *Feitiço*. El artefacto con mirilla de *Madeleine*. Un armazón óseo débil es un frágil soporte pictórico: “Sobre una placa de radiografía” se dibuja *Frida/después de 22 operaciones*, “en tinta azul y roja, de torso completo y pies unidos a las costillas. Al centro una vagina. De los senos caen gotas. Las manos pegadas a muñones de brazos. A su izquierda un astro acuoso” (Documento 76 recogido por Ana María Moix en el Archivo de Frida Kahlo. Origen). Escribe poco a este propósito: una *farsa* de representación; *lo viejo y estúpido que le dejaron sus padres*, y una *vida maravillosa con Frida*.

Dice Mauricio Ortiz, desde 2010 viene diciendo, y citamos sin tanta omisión, con traición repetida, que Frida (¿cuál de ellas?) redactó al menos “dos historias clínicas, sin firma”. Ambas mecanografiadas. Depositadas en el Archivo de la Casa Azul con fechas de 1944 y 1948 (aunque llega de 1946 a 1950) respectivamente. Así dice Ortiz. No las aporta, pero resume: Nació -una Frida “cuerpo [que] no se basta a sí mismo”-con espina bífida (en 1907); poliomelitis a los seis años de edad, “al parecer” dice Ortiz; “politraumatismo por accidente vehicular”, sigue, a los dieciocho años, “con herida penetrante en la cavidad abdominal” por un fierro incrustado de parte a lado; fracturas múltiples (codo, columna vertebral, pelvis, pierna y pie derechos); “tres abortos (uno espontáneo, dos quirúrgicos)”, dice, una no-procreación acusatoria y como marca de accidente, una no-feminidad o feminidad inservible, acusatoria, herida, co-accidental, co-enfermedad el no parir, una enfermedad femenina, léase esterilidad, un *no ser*, parece; “alcoholismo, tabaquismo, anorexia” como añadidos, dice; “y una muerte, a los cuarenta y siete años (1954), bajo sospecha de suicidio”, quizá haya muchas más que una sola; “Y el dolor, desde luego, los dolores de Frida, tan llevados y traídos, tan en el centro de su creación artística”, desde luego. Poli- y múltiple-, es todo. Excepcional. La admiración, y el cultivo. Como si el cuerpo fuera parco en dolerse.

Pero representado, otro parte médico: Su cuerpo, su rotura, pintado desafortadamente. Dice así Mauricio Ortiz: “Ahí en el lienzo están, de manera prominente: la columna rota, la cama de hospital, la pelvis, la escayola y las vendas, las agujas, el corsé de acero, las úlceras tróficas...”. Y la recomposición de su cuerpo en “el espacio de una sexualidad inquieta y nada convencional, el espacio de la labor diarística y epistolar y, muy destacadamente, el espacio de la consulta médica”. Resumido en la presencia disciplinaria y en sus nombrados: “Ortopedistas, ginecólogos, neumólogos, angiólogos, venerólogos, cirujanos, internistas, radiólogos”; “Baz, Gea González, Ruiz Castañeda, Farill, Velasco Zimbrón, Cossío Villegas, Ortiz Tirado, [Leo Eloesser...]”.

V.

Pero todo esto no basta, con ser tanto. Nos vemos en la necesidad, hambre de tantas cosas, y social, de intervenir objetos si deseamos practicar la violencia escritural que redima a *Mdelei_n* en Frida Magdalena y María Panero, Leopoldo. Si esto puede ser. Janet_n, quien lo hizo a conciencia de laboratorio trabajando el cuerpo y las creencias de su homúnculo lento. El Manicomio de Mondragón sobre Panero, que se dejó intervenir literariamente, cinematográficamente como sustituto culpable e inverso de la muerte del padre. Baz, Gea González, Ruiz Castañeda, Farill, Velasco Zimbrón, Cossío Villegas, Ortiz Tirado, Leo Eloesser sobre el cuerpo de Frida.

La traición en los orígenes de las citas induce a la guerra contra los cuerpos, y tiende a vestirlos con el pudor de la responsabilidad política. Pero la traición es siempre inversa y ambigua. A quien se traiciona es al pueblo, infiel apenas, pasivo sin ocasión. Con razón, entre fotografías de Judas quemados, el álbum de Frida [pp. 416-417; pie de foto en la p. 415] recoge la estampa “El pueblo y el gobierno”, donde puede verse un soldado (carnal) al lado de otro soldado- muñeco-espantapájaros, ambos uniformados. El uno sonríe; el otro ladea la

⁵ *Anomalía congénita de la espina vertebral, con malformación de varias vértebras lumbares, acompañada de otra anomalía del sistema nervioso que le causa atrofia de la pierna derecha y anestesia en el pie derecho que causa úlceras tróficas* (1930).

sonrisa, con la cara hinchada como en una pelea. En el reverso de la estampa se lee:

My Dear Mr Rivera: Mrs Winterbotham and I on the way to Cuernavaca took this picture. One soldier represents the people and the other the government. I do not know which! Do you? Kindest regards. Joseph Winterbotham. 11 Burlington Chicago III. U. S. A.

Duplica la letra por delante Frida; o deja ver y adelanta páginas siguientes. Ocultas hasta no llegar a ellas. Esto adelantamos. Es el caso de la Lámina 95 (1950-51), cuyo encabezamiento “He estado enferma un [año]” se ve, se lee en o desde la Lámina 93 (1950-51) anterior, que comienza: “1a. Convicción de que no estoy de acuerdo [con la Contrarrevolución]...”, al estar cortada la hoja por su parte superior, dejando ver por tanto el encabezamiento de la Lámina 95. Así pues, podemos leer desde esta Lámina 93, con distinta tinta: “1950-51/He estado enferma un [año]/1a. Convicción de que no estoy de acuerdo [con la Contrarrevolución]...”. El Facsímil no nos deja verlo porque la Lámina 93 no está cortada en su parte superior como la original, sino que reproduce una tira blanca, falsa. Hemos tenido que desacralizar el libro Facsímil para purificarlo y refundarlo en una ficción no más cercana a la autenticidad del *Diario* original,

sino en un ritual de obsesión que nos remite al símbolo de la cita original, a su ausencia en la reproductibilidad técnica de la seriación del objeto. No se trata de aseverar que *Frida*, una lectora Frida, *lo habría querido así*, o que *Frida lo había* (patrimonialmente) *dispuesto así*. Nos tomamos una licencia violatoria por nuestra mano. Hemos hecho la occisión del ejemplar signado como 929KahloKAH* (R. 15.431) de la Biblioteca Pública de Orvina, recortando la parte superior de esa página. Como recortara Frida las fotos malogradas o impertinentes de su álbum personal. Más bien viene a resultas de la labor devoradora del lector-insecto (imagen explotada por Panero, Alain Resnais y otros más), que anida en el libro. Una contribución como lector-insecto-que-anida-y-reescribe, un servicio público de relectura sumativa, como también lo es nuestro subrayado, margenado y reescritura.

Restitución del facsímil al origen por occisión del libro serial N° 31906, con signatura 929KahloKAH* (R. 15.431) en la Biblioteca Pública de Orvina: “He estado enferma un [año.] 1ª Convicción de que no estoy de acuerdo con la Contrarrevolución”.

1950-51.

He estado ~~conduciendo~~ ~~en~~
 la Convicción de que no estoy de acuerdo
 con la contrarrevolución - imperialismo -
 no-facismo - religión - esta -
 pides - capitalismo - ~~Fora~~ la
 fama de trucos de las burgue-
 ra - deseo de cooperar a la
 revolución para la transforma-
 ción del mundo en mis sus
 clases para llegar a un ritmo
 mejor para las clases oprimidas
 2º momento oportuno para
 darificar a los alidos de la
 revolución ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

Leer a Lenin - Stalin -
 Aprender que yo no soy
 sino una "pinche" parte
 de un movimiento revo-
 lucionario.
 Siempre revolucionario
 nunca muerto, nunca inútil

Fragmentos de la occisión del libro serial N° 31906 conformando un corsé pintado sobrepuesto a la radiografía del 19 de abril de 1954 de Frida Kahlo, Ciudad de México, tomada de *Frida Kahlo, sus fotos*. 2010. RM: México. Pp. 197.

Hacia atrás, o hacia adelante, atraviesa Frida, también lo adelantamos, el papel con las manchas de tinta sanguínea [Lámina 61/Lámina 62, etc.]. Hasta tirar un tintero dibujado, ficticio, y claro, sobre un papel para el que *no sirve ésta pluma* [Lámina 86]. O hendir, insistentemente, la O del rótulo de la lechería de la infancia PINZÓN en 1950 [Lámina 85, viniendo desde la Lámina 82: *Origen de los dos Fridas*]; una O espejo, negro, inverso, por el que atravesar la realidad hasta descender a la tierra a partir del vaho en el cristal de la habitación infantil. ¿Qué queremos ver al trasluz adentro de esa enorme y rellena letra con el azogue negro e inverso? Un cráneo vemos. El cráneo del tercer ojo en la frente del autorretrato de Frida en 1943 *Pensando en la muerte*; María entre las cejas con

Diego en el pecho en el autorretrato de 1953-54; la fealdad de la gente, la redondez ampliada de sus muchas caras [Lámina 50].

Mancha, sangre, tinta. *La tinta, la mancha* [Lámina 18]. *Tinta, sangre y olor* [Lámina 47]. Reintegrémosla, contra su Lámina 40: Frida María Panero Madeleine, coprofílica, menstrual, y lactante.

Artigo Recebido em: 06 de junho de 2017

Artigo Aprovado em: 06 de dezembro de 2017.

