

**CONTORSIONES Y RESISTENCIA DEL LENGUAJE EN *LA ENFERMEDAD* (2007)
DE JOSÉ HENRIQUE***

**CONTORTIONS AND RESISTANCE OF LANGUAGE IN *LA ENFERMEDAD* (2007)
BY JOSÉ HENRIQUE**

Olivia Margarita Villegas Cabrera
Universidad de Concepción
olvillegas@udec.cl
<https://orcid.org/0000-0002-2807-4496>

Mariela Fuentes Leal
Universidad de Concepción
mariefue@udec.cl
<https://orcid.org/0000-0002-2337-6292>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.275>

Fecha de recepción: 30.04.26 | Fecha de aceptación: 13.07.26

RESUMEN

En este artículo se analizan los modos en que el lenguaje opera frente a la representación del cáncer, el deterioro corporal y la muerte en *La enfermedad* (2007), del escritor argentino José Enrique. El análisis muestra que el lenguaje es representado en tres planos fundamentales: primero, como rodeo eufemístico; segundo, como sistema de figuraciones que recurre a metáforas militares, espaciales y animales y, tercero, como forma de resistencia frente a la muerte, incluso cuando dicha resistencia exhibe los límites, fracturas y desfallecimientos de la palabra. Se propone una lectura textual de la novela centrada en sus procedimientos lingüísticos, retóricos y visuales, de este modo, el análisis atiende a los eufemismos, perífrasis y tecnicismos médicos que rodean la enfermedad, y a las metáforas que organizan la representación del cáncer y de sus tratamientos; finalmente, se presta también atención a los recursos de fragmentación, repetición, puntos suspensivos, fondos negros y monólogos interiores mediante los cuales el texto escenifica la proximidad de la muerte. La lectura se articula con los planteamientos de Ivonne Bordelois (2018) sobre el lenguaje de la enfermedad, los de Susan Sontag (2003) relativos a las metáforas del cáncer, los de Maurice Blanchot (1990) acerca del desastre y los límites de la escritura, y aquellos de Michel Foucault (1996) en relación con el lenguaje como forma de resistencia ante la finitud.

PALABRAS CLAVE: José Enrique, *La enfermedad*, lenguaje, figuras literarias, resistencia.

ABSTRACT

This article analyzes the ways in which language functions in relation to the depiction of cancer, physical decline, and death in *La enfermedad* (2007) by Argentine writer José Enrique. The analysis shows that language is represented on three fundamental levels: first, as euphemistic circumlocution; second, as a system of figurative language that draws on military, spatial, and animal metaphors; and third, as a form of resistance in the face of death, even when that

* Este artículo es producto del curso “Problemas de Literatura Latinoamericana”, dictado por la Dra. María Luisa Martínez en el programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Agradecimientos a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Beca/Doctorado Nacional 2024-21240559.

resistance reveals the limits, fractures, and failings of language. A textual reading of the novel is proposed, focusing on its linguistic, rhetorical, and visual devices, thus, the analysis examines the euphemisms, circumlocutions, and medical technical terms surrounding the illness, as well as the metaphors that structure the representation of cancer and its treatments. Finally, the analysis also considers the devices of fragmentation, repetition, ellipses, black backgrounds, and interior monologues through which the text dramatizes the proximity of death. This reading is articulated in relation to the approaches of Iyonne Bordelois (2018) on the language of illness, those of Susan Sontag (2003) regarding metaphors of cancer, those of Maurice Blanchot (1990) about the disaster and the limits of writing, and those of Michel Foucault (1996) regarding language as a form of resistance to finitude.

KEYWORDS: José Henrique, *La enfermedad*, language, figures of speech, resistance.

“¿Qué es la enfermedad sino una oscilación o parpadeo entre la vida y la muerte?
Iyonne Bordelois, *A la escucha del cuerpo*

INTRODUCCIÓN

Hablar del cáncer implica enfrentarse no solo a una experiencia corporal extrema, sino también a una dificultad del lenguaje. La enfermedad grave tensiona las formas de nombrar, describir y representar aquello que amenaza la integridad del cuerpo y aproxima al sujeto a la muerte. En ese sentido, el cáncer, aparte de aparecer como un acontecimiento médico o biográfico, lo hace también como una experiencia que altera la relación entre palabra, cuerpo y finitud. Esta tensión resulta central en *La enfermedad* (2007), segunda novela del escritor argentino José Henrique (1971, Buenos Aires). En efecto, se trata de una obra que sitúa el deterioro físico de un hombre diagnosticado con cáncer de colon en el centro de una escritura atravesada por eufemismos, metáforas, interrupciones, silencios y fragmentaciones.

Henrique es también autor de *Ahora el príncipe de este mundo será echado fuera* (2004), *El Hotel* (2014) y *El Hogar* (2020). Influenciado por escritores argentinos como Rodolfo Walsh, Manuel Puig, Haroldo Conti y Juan José Saer, sus novelas comparten una arquitectura cinematográfica; es decir, una elaboración de secuencias/escenas narrativas y la plasmación escritural de imágenes en movimiento. Cabe añadir, como puntos de convergencia, la presencia transversal de una estética de la fragmentación y de la dimensión de lo marginal. No obstante, la crítica de José Henrique es todavía escasa y se ha concentrado en reseñas académicas y culturales sobre *El Hotel* y *El Hogar*. En relación con *El Hotel*, Karina Lima Sales (2016) ha

destacado la fragmentación, la alternancia tipográfica, la locura y la escritura como forma de autoanálisis y supervivencia (pp. 140-142) y, más concretamente, una “alternancia en [...] momentos, sensaciones y tiempos [...] además, diversos diálogos constituidos por espacios en blanco y signos de puntuación [...] la trama se construye con diversos fragmentos de memoria que van y vienen a lo largo de la narración” (p. 142). Respecto de *El Hogar*, novela ambientada durante la última dictadura argentina, Adela Pineda (2021), lee la obra desde el “lado moridor” de la realidad “al despojar al protagonista Julián de su identidad militante y situarlo en el inframundo del sin hogarismo” (p. 192), en conjunto con la degradación social y la estructura narrativa insurrecta mediante un registro experimental (pp. 193-194); en este último se articula la calle, la enfermedad y el envejecimiento. Aunque estas aproximaciones no se ocupan directamente de *La enfermedad*, permiten reconocer que en la narrativa de Henríquez hay una constante vinculada con la representación de cuerpos y de subjetividades afectados por la locura, la degradación, la violencia social o la precariedad material.

En particular, no se registran estudios académicos dedicados a la obra ni al tratamiento del cáncer, así como tampoco al lenguaje médico, a la agonía o a la muerte en *La enfermedad*. En consecuencia, el presente artículo responde a dicha ausencia de estudios específicos y propone analizar *La enfermedad* como una obra en que el cáncer no solo organiza la trama del deterioro corporal, sino que transforma la materialidad misma del lenguaje narrativo.

Basada en una experiencia personal del autor, la novela relata el proceso de enfermedad de un hombre quincuagenario, con antecedentes de hemorroides crónicas, que es sometido a una colostomía y a tratamientos como quimioterapia y radioterapia, mientras el cáncer avanza hasta producir una metástasis múltiple en el hígado. La narración se organiza en tres capítulos: “La noticia”, “La enfermedad” y “Tiempo de velorio”, cuyos títulos anticipan el recorrido del relato, esto es, diagnóstico, padecimiento y muerte. A través de una estructura polifónica, la obra alterna la voz del enfermo en el presente, lo que aproxima al lector a la percepción del protagonista, un narrador externo en tercera persona, que reorganiza los acontecimientos desde una perspectiva más distanciada, y las intervenciones de familiares (esposa, hijos y nuera) que aparecen en forma de entrevistas-recuerdos ante un entrevistador tácito. Esta disposición fragmentaria permite que el cáncer no sea presentado solo como un tema, y sí, más bien, como una fuerza que afecta la forma narrativa y que desestabiliza la continuidad del discurso.

Este artículo sostiene que, en *La enfermedad*, el lenguaje adquiere un lugar protagónico, porque se ve obligado a responder ante aquello que resulta difícil de nombrar: el cáncer, el

deterioro corporal y la muerte. En este sentido, la hipótesis es que la novela de Henrique representa el lenguaje en tres planos fundamentales: primero, como rodeo eufemístico ante la palabra “cáncer”; segundo, como sistema de figuraciones que recurre a metáforas militares, espaciales y animales para dar cuenta de la invasión de la enfermedad en el cuerpo; y, tercero, como una forma de resistencia frente a la muerte, aun cuando esa resistencia exhibe los límites, las fracturas y los desfallecimientos de la palabra.

Para desarrollar esta hipótesis, proponemos una lectura textual de la novela centrada en sus procedimientos lingüísticos, retóricos y visuales. El análisis atiende, por una parte, a los eufemismos, a las perífrasis y a los tecnicismos médicos que rodean la enfermedad; y, por otra parte, a las metáforas que organizan la representación del cáncer y de sus tratamientos; finalmente, también se presta atención a los recursos de fragmentación, a la repetición, a los puntos suspensivos, a los fondos negros y a los monólogos interiores mediante los cuales el texto escenifica la proximidad de la muerte. Esta lectura se articula con los planteamientos de Ivonne Bordelois (2018) sobre el lenguaje de la enfermedad, de Susan Sontag (2003) sobre las metáforas del cáncer, de Maurice Blanchot (1990) sobre el desastre y los límites de la escritura, y de Michel Foucault (1996) sobre el lenguaje como forma de resistencia ante la finitud.

La escasa atención crítica que ha recibido la novela referida, dentro de la narrativa argentina contemporánea, permitirá que este artículo contribuya a los estudios literarios de la obra de Henrique, la que ha sido vinculada con una estética de la fragmentación, de la marginalidad y de la experimentación formal. En particular, *La enfermedad* ayuda a examinar de manera específica el modo en que una experiencia límite transforma la escritura misma. Por ello, el trabajo se organiza en dos apartados principales. El primero, “Contorsiones del lenguaje”, analiza los modos en que el texto rodea, desplaza y metaforiza el cáncer mediante eufemismos, tecnicismos y figuraciones bélicas, espaciales y animales. El segundo, “El lenguaje como resistencia a la muerte”, examina cómo, en las escenas finales, la voz interior del enfermo persiste frente a la desaparición corporal, aunque lo hace bajo la forma de una palabra fragmentada, interrumpida y cada vez más cercana al silencio.

1. CONTORSIONES DEL LENGUAJE

Ivonne Bordelois, lingüista y poeta, explora cabalmente, en *A la escucha del cuerpo* (2018), las proyecciones de las palabras en el ámbito de la salud y la enfermedad. Sin limitarse a un análisis etimológico —plurilingüe—, la autora revisa los rodeos, las vacilaciones y los silencios que atraviesan el lenguaje cuando este se enfrenta a lo patológico. En esa dirección, sostiene que

“para los términos dedicados a la enfermedad parecería que la lengua empleara toda clase de subterfugios con tal de no enfrentar con símbolos concretos la naturaleza de los desfallecimientos a los que estamos expuestos” (p. 83), lo que remite a lo señalado en la introducción. Es así como debemos, en principio, detenernos y analizar el título de nuestro objeto de estudio que funciona como eufemismo. Para ello, resulta acertado citar nuevamente a Bordelois:

en español, decididamente, empleamos *enfermedad*, del latín *infirmas*, no-firmeza, debilidad, como la designación básica, la más frecuente, para las temidas alteraciones de la salud. Son, en realidad, eufemismos, porque no se trata simplemente de debilidad, sino de situaciones más serias, de afecciones que alteran el organismo, que pueden incluso llevar a la muerte. (p. 89)

El artículo definido “la”, que antecede el sustantivo, intensifica dicho efecto. El hecho de no omitirlo o de intercambiarlo por el artículo indefinido “una” (enfermedad) sugeriría lo que Susan Sontag indica sobre el cáncer en *La enfermedad y sus metáforas* (2003): que este es “el mal ‘total’ o ‘absoluto’” (p. 40). Así, la frase nominal eufemística “la enfermedad” funcionaría como aquella que los personajes reconocen sin necesidad de nombrarla. En la novela, por ejemplo, los familiares del protagonista que hablan con el entrevistador (elidido) le responden lo siguiente: “no me molesta hablar de la enfermedad, me agarra un poco, sí, no te lo voy a negar [...] los médicos ya sabés cómo son... Porque no fuimos, o por lo menos yo, pensando que podía ser esa enfermedad” (Henrique, 2007, p. 49) o “antes de que nos dieran la noticia ya tenía la enfermedad” (p. 51). De tal modo, el sintagma funciona como un referente compartido y socialmente sobreentendido vinculado a la patología.

Los eufemismos, según señala Bordelois (2018), se emplean para prohibir o reprimir la expresión de un término conflictivo (p. 21), lo que advierte el narrador externo en la novela:

Mientras chancletea, incómodo, cargado, y entre diminutos pedazos de tosca..., ¿se preguntará o notará siquiera que todos hablan de “La Enfermedad” y nadie se atreve a llamarla por su nombre? ¿Tanto valor tiene la palabra como para lograr que no exista lo que no está enunciado? O mejor dicho, ¿para que lo innombrable se corporice hasta el momento de su invocación? En realidad, es difícil perdonar la alegoría cuando se hace espinoso vociferar directamente a los ojos. [...] “La innombrable”: Cáncer, tumor, quimioterapia, radioterapia, metástasis, glaucoma, pólipo, leucoma, colonoscopia diagnóstica, sangrado rectal, tomografías computarizadas, ictericia, carcinoma, fosfatasa alcalina o transaminasas anormales, tomografía hepática, tomografía axial computarizada del hígado anormales, carcinoma hepatocelular multicéntrico, neoplasia originaria, tumores carcinoides, TAC, resonancia, rastreos óseos, ecografías,

radiografías, marcadores en la sangre de tumores e incluso toma de muestra del hueso, hepatomegalia, combinar oxaliplatino, Eloxatin, con 5 fluorouracilo (5-FU) y ácido folínico, Hansi, 5 minutos goteo normal, ZINC 6* - SELENIUM 6* - MANGANESIUM 6* - LACHESIS 12*. (Henrique, 2007, pp. 70-71)

La no enunciación de la palabra “cáncer” no responde solo a una delicadeza afectiva, sino también a la carga simbólica y performativa que se le atribuye. Como señala Natalia Luxardo (2008), el cáncer parece funcionar como un enunciado capaz de activar aquello que nombra (p. 243). De ahí que la familia y el entorno del enfermo recurran al eufemismo, a la perífrasis y a la sustitución verbal: no decir “cáncer” equivale, imaginariamente, a diferir su potencia de muerte (Sontag, 2003, pp. 2-3). Así, la atenuación intencional de la palabra radicaría en esquivar finalmente la noción de “muerte” y, por tanto, su proximidad. Por otra parte, notamos que se utiliza un eufemismo y que incluso el narrador habla de “la innombrable”, una de las tantas perífrasis con que se suele rodear al cáncer² (Bordelois, 2018, p. 113).

La novela no se limita, sin embargo, a evitar la palabra. También exhibe, en un movimiento contrario, una acumulación de tecnicismos médicos que irrumpe con violencia en el discurso narrativo. El listado reúne términos de distinto grado de especificidad —cáncer, tumor, quimioterapia, radioterapia, metástasis, carcinoma, colonoscopia, hepatomegalia—. Es más, se incorporan tratamientos terapéuticos como la combinación Folfox —quimioterápicos específicos para el cáncer colorrectal en etapa avanzada/metastásica— y la combinación de medicamentos homeopáticos. Pese a que en el relato se mencionan conceptos que van encauzando y aludiendo la presencia de esta enfermedad con, por ejemplo, “sangramiento”, “hemorroides” (Henrique, 2007, p. 17); “maligno” (p. 27), “metástasis” (p. 59) o “tumor” (p. 66), esta se nombra por primera vez en la página 70 (segundo capítulo), lo que evidenciaría un efugio ante la pronunciación directa de “cáncer”. Así, *La enfermedad* muestra que el cáncer es, antes que nada, un problema de nominación. La novela bordea la palabra, la posterga, la sustituye y, cuando finalmente la pronuncia, la rodea de una proliferación de términos médicos. En efecto, el lenguaje no accede de modo transparente a la enfermedad; más bien, se aproxima a ella mediante desvíos, perífrasis y excesos terminológicos.

Cuando la enfermedad comienza a ser representada en su avance corporal, la narración recurre, no obstante, a la figuración metafórica. Si bien Sontag advierte sobre los riesgos de metaforizar la enfermedad, en la novela de Henrique, en cambio, esas metáforas no operan

² También se encuentran las expresiones “enfermedad cruel, incurable, maligna” (Bordelois, 2018, p. 113).

como simples ornamentos explicativos, sino como procedimientos que exhiben la violencia simbólica con que el cáncer es social y corporalmente imaginado. En este sentido, Sontag (2003) examina los regímenes metafóricos que históricamente han rodeado al cáncer: topográficos, militares y animales. La primera de ellas³ corresponde a la “topografía”, es decir, una patología del espacio con su “proliferación” o “difusión” corporal (p. 6) y recuerda que el cáncer es una de las enfermedades que conlleva “el peso agobiador de la metáfora” (p. 2). En la novela, por ejemplo, aquella enfermedad aparece como una patología del espacio cuando la nuera del protagonista describe el cáncer en tanto proceso que se extiende en el tiempo y que se descompone progresivamente el cuerpo. Ella afirma “es una enfermedad de mierda, no es un accidente que te golpea de repente y después del dolor, que dura lo que tiene que durar... ¡No!, acá es distinto, se te extiende en el tiempo, todo se va descomponiendo” (Henrique, 2007, pp. 61-62). Así, la enfermedad se presenta como una fuerza expansiva. No irrumpe de una sola vez, como un accidente, sino que ocupa progresivamente el cuerpo y el tiempo del enfermo. La metáfora espacial se articula entonces con una temporalidad lenta, acumulativa y corrosiva. Vale decir, es una descomposición que se entiende como esa consunción⁴ del organismo en cuanto metáfora topográfica. Junto a ella, la novela activa también un imaginario bélico. La enfermedad es descrita como una lucha y el enfermo aparece a la manera de alguien que “la estuvo peleando” durante dos años. Esta dimensión se intensifica a través de la comparación con el ajedrez, juego que convierte el cuerpo y el pensamiento en un campo de estrategias, movimientos, ataques y defensas. Leemos:

¡Así que dos años la estuvo peleando..! ¡Qué bárbaro..! [...] Evidentemente me daba cuenta de que el hombre tenía esa enfermedad y que mucho no le quedaba, pero es sentarse al tablero y..., permíteme que sea tan sincero, pero es así, ¿de qué sirve que lo engañe..? ¡Sí!, es querer... consumir al otro, porque destruir no es la palabra... Ya voy, no se desespera que ahora se lo explico, tengo que encontrar las palabras justas para que lo entienda, no es fácil... Me hizo pensar en esa enfermedad, y ahora que lo pienso bien, es más o menos parecido porque uno necesita al otro que lo nutra, porque ¿vio eso que le dije de los autistas aislados del mundo..?, bueno, es como que se enredan mutuamente en el pensamiento, porque cada uno tiene que pensar las jugadas del otro, las que hizo y las que va a hacer y también las propias, no sé, se mezclan, pero a la vez necesita imponerse al otro..., seguro que no se entiende nada de lo que

³ “‘Su palabra se extenderá como un cáncer’, escribió Wyclif en 1382, traduciendo una frase de II Timoteo 2:17” (Sontag, 2003, p. 6).

⁴ Ya en 1528 se definía el cáncer como “un tumor melancólico que come partes del cuerpo” (Sontag, 2003, p. 4; Bordelois, 2018, p. 113).

le estoy diciendo pero no tengo dudas de que a él le pasaba exactamente lo mismo... (Henrique, 2007, pp. 81-82)

El ajedrez permite figurar la enfermedad como enfrentamiento. Se trata de la metáfora “militar” de la que escribe Sontag (2003) y que posee una larga data, pues aparece en medicina hacia 1880 cuando “se identificaron las bacterias como agentes patógenos” (p. 31). Por un lado, el enfermo es visto en tanto soldado que entabló una “lucha” (p. 28) contra el cáncer (dos años “peleando”) y, por otro lado, se asemeja el desarrollo del ajedrez con la “guerra” que se libra internamente en el enfermo: tablero y cuerpo como campos de batalla que comparten la presencia de fuerzas opuestas mediante movimientos (estratégicos), ataques y defensas con el fin último de conquistar —consumir— territorio. Todo ello bajo un “miramiento” del lenguaje (Bordelois, 2018), ya que el personaje necesita “encontrar las palabras justas” ante la complejidad (“no es fácil”) de una enfermedad-enemiga insidiosa.

Para describir las secuelas del cáncer en el cuerpo, el narrador externo igualmente se auxilia del prisma militar:

La remera desteñida por el sol, la sala y el tiempo, protege del sol, de la sal, pero no del tiempo, a esa corpulencia ficticia, que se instala y crece inflando el abdomen en desmedro de piernas, brazos, cuello, rostro, hombros, manos, que se descarnan para alimentarla. Y aunque el proceso es así desde su génesis, hay un punto en que se empieza a notar, desde aquí, mirándolo de frente, con el rostro gacho como haciendo fuerza, arrastrando balde y ojotas, transportando la caña con su otra mano huesuda. Ese punto, cuando se nota, cuando no hay que ser experto ni hacen falta aparatos complejos para tantearla, hace que la información que se tiene de ella, de la metástasis, pase a ser palpable, adquiera corporeidad, se haga real, alevosa, imparable para él, aunque antes también lo fuera. Deja de ser una idea tormentosa. Es la tormenta misma. No es el silbido de la bomba, que uno sabe que indefectiblemente va a caer, pero aún no..., es el estallido mismo o el cráter, piernas, brazos, cuellos, rostros, hombros y manos desparramados, que marcan, aún después de impactar, que la bomba abatió, que está ahí metamorfoseada en eso, en cráter, piernas, brazos, cuellos, rostros, hombros y manos desparramados. Y después del horror, a pesar de todo, uno sigue cargando la imagen táctil de por vida. (Henrique, 2007, p. 59)

Por medio de los verbos “crecer”, “descarnar” y de los adjetivos “palpable” e “imparable”, el cáncer es retratado como esa enfermedad de “crecimiento [...] finalmente letal, medible, incesante, constante” (Sontag, 2003, p. 5). A la vez, es representada como un artefacto explosivo que pareciera figurarse en una “bomba racimo” (o “bomba de dispersión”) por afectar (secundariamente) múltiples lugares/partes del cuerpo, situación que nos esboza en la mente la

imagen del enfermo como *une gueule cassée* (“una cara rota”): los soldados de la Gran Guerra que regresaron con sus cuerpos deformados/alterados. En ese orden, la destrucción —deterioro— corporal ofrece esa visión de —del— horror (bélico) que se convierte en una huella vitalicia (“de por vida”).

El cuerpo, indica Sontag (2003), estando sometido a un ataque o invasión, necesita un contraataque, esto es, el tratamiento que también “sabe a ejército” (p. 31). El protagonista, por su parte, igualmente da cuenta de esa metaforización marcial:

si [...] mi cuerpo pudiera darse vuelta como un guante, para dejar expuesto su organismo; se observarían los despojos producidos por las toxinas de la quimioterapia, corroyendo venas, agrediendo órganos y asfixiando células como en una guerra, donde se riega, indiscriminadamente napalm sobre todos, sin importar si las tropas propias han abandonado el lugar y mucho menos, si los otros, los que se defienden, regarán el veneno a su descendencia. (Henrique, 2007, p. 104)

Es patente el campo léxico de la conflagración (“agrediendo”, “tropas propias”, “defienden”), lo que refleja de forma precisa la quimioterapia y sus efectos como esa “guerra química, en la que se utilizan venenos⁵. El tratamiento apunta a ‘matar’ las células cancerosas. Es imposible no dañar o destruir las células sanas” (Sontag, 2003, p. 31). Sugestivo resulta el empleo del término “napalm”, pues este es un combustible que arde más lentamente que la gasolina simple, agente incendiario⁶ cuyos primeros expansivos despliegues se realizaron durante la Segunda Guerra Mundial con las bombas lanzadas a las ciudades japonesas, por lo

⁵ “La primera generación de medicamentos contra el cáncer fue la de las sustancias de tipo «gas mostaza» (los llamados agentes alquilantes), tales como la ciclofosfamida. Su utilidad —primero contra la leucemia, caracterizada por la excesiva producción de leucocitos inmaduros, luego contra otras formas de cáncer— fue descubierta como resultado de un experimento fortuito de guerra química, a fines de la Segunda Guerra Mundial. Un barco americano, cargado con gas mostaza, estalló en pleno puerto de Nápoles. En lugar de morir quemados o ahogados, muchos marineros murieron a causa de una brutal baja del número de leucocitos y de plaquetas en la sangre (es decir, por envenenamiento de la médula ósea)” (Sontag, 2003, p. 31).

⁶ El napalm formó parte del bombardeo estratégico y de la doctrina y práctica militares del Ejército de los Estados Unidos en el siglo XX. El napalm se utilizó por primera vez en el campo de batalla de Papúa Nueva Guinea el 15 de diciembre de 1943 con lanzallamas. Posteriormente, el ejército estadounidense empleó cada vez más napalm mediante ataques aéreos, primero en el Pacífico (el 15 de febrero de 1944 cerca de la isla de Ponhpei) y seis meses después en Europa (inmediatamente después del Día D). El napalm reapareció rápidamente en el Pacífico: más de dos tercios (14,000 toneladas) se lanzaron allí, gran parte de él durante el ataque a Tokio el 9 de marzo de 1945 que causó la muerte de unos 84,000 civiles, hirió a 90,000 y destruyó más de una cuarta parte de la ciudad. El bombardeo de Tokio, y finalmente la destrucción de 64 ciudades japonesas (con ataques incendiarios que comenzaron el 10 de marzo de 1945), superó la “mayor conflagración del mundo occidental” durante la Segunda Guerra Mundial (Guillaume, 2016). Si bien los EE.UU. emplearon el napalm en varios conflictos tras la Segunda Guerra Mundial (Guerra Civil Griega (1944-1949), Guerra de Indochina (1946-1954), la Guerra de Corea (1950-1953)), esta arma alcanzó notoriedad en la Guerra de Vietnam entre 1961 y 1973 (Guillaume, 2016); basta recordar la icónica y desgarradora fotografía *The Terror of War*, más conocida popularmente como “La niña del napalm” —la survietnamita Phan Thị Kim Phúc—, capturada por Nick Ut el 8 de junio de 1972 en la aldea Trang Bang.

que “quimioterapia y armamentos parecen ir de la mano, aunque sólo sea como imagen” (p. 31).

Además del imaginario topográfico y militar, la novela incorpora una metáfora animal. Al respecto, Karpenstein-Eßbach (2006) señala que el cáncer suele representarse como una alteridad viva alojada en el cuerpo: un gusano, una rata, una medusa, una cucaracha o un parásito (p. 223). Esta lógica aparece en el monólogo del enfermo, cuando la enfermedad es imaginada como un “gusano gigante” que se desplaza por sus órganos. Leemos:

Me punza abajo de la bolsa..., por lo menos me duele y no me distraigo..., pero me lastima y se mueve por mi cuerpo como un gusano gigante, adentro, que se devoró el hígado, que ocupó su lugar, que a mordiscones arranca el recto del ano y colgado trepa por el conjunto de las tripas como de una sogá anudada; que me golpea la boca del estómago, que lo envuelve, lo atraganta, lo desinfla, que contiene, contiene..., ..., ..., *yloliberaráaaaapido*, disparándose enroscado hacia arriba, *esófago-traquea-faringe-laringe*, todo aferrado simultáneamente, ahoga..., ahoga..., ahoga..., ahoga..., y en último momento..., ..., ..., ..., *sueeeeltaaaaa*. Que roe la membrana de una de las carótidas hasta rasgarla y se mete, la ensancha, gorda como una tripa, y asciende, devorando leucocitos y eritrocitos, arriba..., arriba..., arriba..., arriba..., con esfuerzo, contra el torrente sanguíneo..., hasta mi cerebro, y ahí se me instala, cómodo, para el

festín

[REDACTED]

[REDACTED] (Henrique, 2007, pp. 122-123)

La imagen del gusano expone la tensión entre lo propio y lo ajeno (Karpenstein-Eßbach, 2006, p. 223). La enfermedad está dentro del cuerpo, pero se comporta como una criatura extraña, invasiva y devoradora. Al moverse, trepar y ascender por los órganos, el cáncer confirma su condición topográfica: avanza, ocupa, migra (Sontag, 2003, p. 52). Sin embargo, al mismo tiempo, la metáfora animal intensifica la experiencia de extrañamiento corporal, pues el enfermo percibe su propio organismo como un territorio colonizado por una vida ajena. Se trata de esa “catástrofe económica: la del crecimiento incontrolado. Es el tumor el que tiene energía, no el paciente; no se ‘lo’ controla [...] las células del cáncer proliferan y se superponen de manera ‘caótica’, destruyendo las células del cuerpo” (Sontag, 2003, p. 30) como los “leucocitos y eritrocitos”. El protagonista, en pocas palabras, sentiría la extensión del cáncer en su cuerpo como esa “*apostasía de los órganos*” (Cioran, 2017, p. 76; énfasis del autor): una rebelión (involuntaria) de los órganos contra la vida misma.

En los párrafos anteriores, confirmamos cómo las metáforas topográficas, militares y animales permiten figurar la expansión del cáncer como invasión, combate, desplazamiento y devoramiento. Sin embargo, la novela también muestra que ninguna de estas figuraciones logra contener plenamente la experiencia de la enfermedad. En el momento en que el cáncer conduce al desvanecimiento, a la pérdida de conciencia y a la proximidad de la muerte, el lenguaje deja de organizarse como explicación y comienza a fracturarse. Allí la enfermedad ya no solo se nombra o se metaforiza: se convierte en una experiencia límite para la escritura.

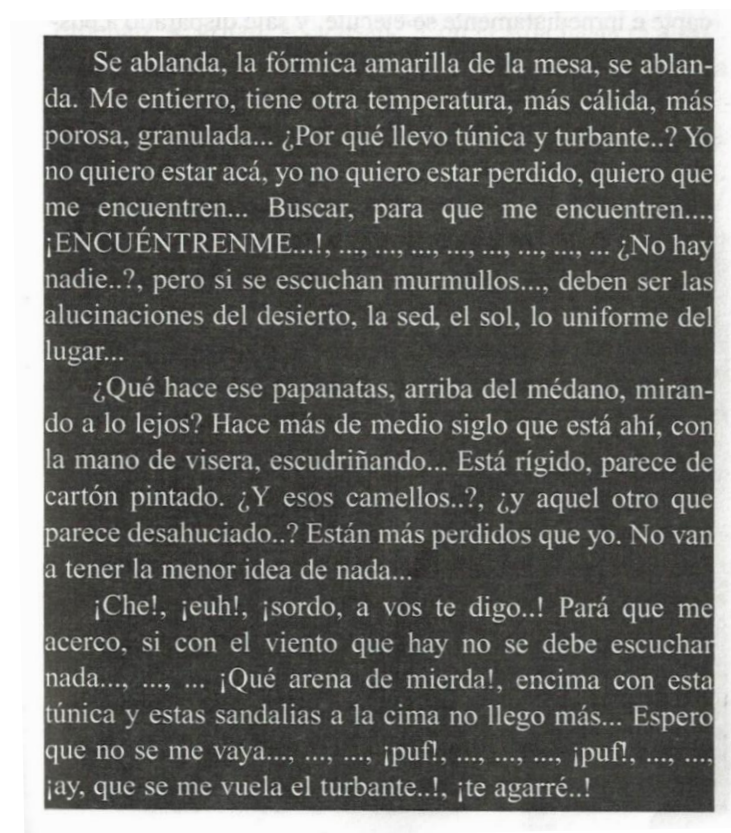
2. EL LENGUAJE COMO RESISTENCIA A LA MUERTE

Si los eufemismos y las metáforas permiten rodear o figurar la enfermedad, las escenas finales de *La enfermedad* introducen una zona más radical; vale decir, aquella en que el lenguaje se aproxima a su propio límite. En este punto, la reflexión de Maurice Blanchot, en *La escritura del desastre* (1990), permite pensar la fragmentación verbal, los puntos suspensivos, los fondos negros y las interrupciones como signos de una experiencia que no puede ser dicha de manera plena. El desastre, afirma Blanchot, desborda la escritura y la enfrenta a aquello que no logra representar del todo. Se trata de una “catástrofe” cuando el lenguaje se enfrenta a lo inefable; es decir, posee una incapacidad para expresar o explicar lo absoluto, la completitud del desastre: “el Decir da y da respuesta, respondiendo a lo imposible y de lo imposible” (p. 24). Considerando en nuestro caso el cáncer como un desastre, una enfermedad desastrosa, “una gravidez demoníaca” (Sontag, 2003, p. 3), el novelista hace uso conjunto de puntos suspensivos y comas —presencia de un sujeto, respiración pausada— y del fondo negro como elemento visual que representarían la pérdida de consciencia del personaje a la vez que su cercanía a la muerte debido al “gusano” que llega a carcomer otro de sus órganos vitales: su cerebro, “el festín”. Así, el “desastre como el límite de la escritura. Es menester repetirlo: el desastre describe” (Blanchot, 1990, p. 14), vale decir, se desintegra el lenguaje (palabras) frente a la magnitud de lo que no puede ser expresado.

El desvanecimiento del protagonista resulta en un desplome entre los brazos de su esposa: queda semiinconsciente y es llevado con urgencia al hospital, lugar donde fallecerá. En las últimas escenas de la trama, a partir de la página 137, volvemos a ser testigos del fondo negro (ver Figura 1), pero esta vez intervenido por palabras:

Figura 1

Extracto de la página 137



En otras palabras, considerado como desastre corporal, el cáncer desorganiza la relación entre lenguaje y experiencia. La puntuación, los vacíos, la suspensión de la frase y el fondo negro no son simples recursos gráficos; antes bien, funcionan como marcas de una escritura que comienza a perder continuidad ante la proximidad de la muerte. El lenguaje no desaparece por completo, pero deja de avanzar de manera lineal; se interrumpe, se espacia y exhibe su insuficiencia.

Ahora bien, proponemos que la novela no presenta solo el fracaso del lenguaje, sino que también muestra su resistencia. Desde la perspectiva de Michel Foucault, en el capítulo “El lenguaje al infinito” de su obra *De lenguaje y literatura* (1996), hablar o escribir puede entenderse como una forma de diferir la muerte: el discurso retiene, aunque sea de manera precaria, la desaparición del sujeto. En *La enfermedad*, esta resistencia se concentra en las escenas finales, sobre todo cuando el cuerpo del protagonista se debilita y, sin embargo, su voz interior persiste.

En la imagen previa, el fondo negro remitiría a ese estado intermedio entre la consciencia y la inconsciencia. Sin embargo, a diferencia de los dos fondos negros utilizados

anteriormente y que presentaban vacíos de palabras —solo signos de puntuación—, en este, en tanto más cerca de la muerte, el personaje hace un esfuerzo por hablar, lo que le permite acceder a un pensamiento y formula una voz interna que lo mantiene aún inmerso en la vida. En ese sentido, si bien es un delirio, esa voz revela una conexión con su realidad y con sus pertenencias como un cuadro grande, mencionado por uno de sus familiares, de los reyes magos que están perdidos en el desierto en medio de una tormenta de arena; un paisaje similar a los médanos situados detrás de su casa (Henrique, 2007, pp. 125-126).

La continuación de su desvarío reaparece mientras lo están retirando de su hogar y va viajando en un Remisse hacia el hospital. Este diálogo interno abarca casi dos páginas completas, entre la 139 y la 141, por lo que su habla, encontrándose *sobre la línea de la muerte*, patentía el “poder” que posee: “el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites” (Foucault, 1996, p. 144) o, dicho de otro modo, “retrasar hasta el infinito este límite que lleva consigo” (Foucault, 1996, p. 153). Cabe resaltar que la sucesión de su voz interior empieza y retoma con la pregunta: “¿No me puedo hacer cargo de entender y relatar lo que pasa? No puedo si” (Henrique, 2007, p. 139). Esta pregunta del protagonista es central, dado que condensa el problema de nuestra propuesta crítica en cuanto entender y relatar se vuelven actos límites. El moribundo intenta hacerse cargo de lo que sucede, pero aquello que ocurre —la propia desaparición— excede su capacidad de relato. La escritura se vuelve entonces fragmentaria, atravesada por onomatopeyas, repeticiones, puntos suspensivos y desvíos temáticos. El lenguaje resiste, pero lo hace en estado de quiebre. Esto nos remonta a las ideas de Blanchot sobre lo (in)expresable del desastre; en otros términos, el curso hacia la muerte. Tal rumbo es mostrado con una escritura violenta, “cuanto hay de ruptura, quiebra, fragmentación, el desgarramiento de lo desgarrado en cada fragmento, aguda singularidad, punta acerada” (Blanchot, 1990, p. 45). Veamos al respecto un pasaje de la página 140 (ver Figura 2):

Figura 2

Extracto de la página 140

Un martillo, usado, maltrecho, de tapicero..., planeo suave en el viento..., y ¡tac!, amortiguado por la arena. Un pez, dos, tres, cuatro, etc., etc., miles, pescados, de distintos tipos y tamaños, ¡fiiuuu..!, uno, dos, tres, cuatro, miles, ¡tac's! y a la arena. Una lima de uñas, un beso, un par de botines de fútbol, una cantante brasilera, el mar, dos caminando por la playa, una escena erótica, los mismos por el murallón, una de sexo explícito, un viaje en canoa, una carta abierta, una casa, otra escena de sexo explícito, una pizza de jamón, huevo y aceitunas, una erótica más, el hotel Llao-Llao en plena refacción, otra carta sin sobre, otra cosa..., planeo..., y ¡tac!, otra más..., planeo..., y ¡tac..! Un reloj doble, con ambas banderas caídas, macizo, de madera, con sus pistones levantados, sin cuerda..., planeo suave en el viento..., e igual. Un tablero de ajedrez, igual. Un peón negro..., igual. Otro y otro, y otro, y otro, igual, igual, igual, igual. Tres peones negros más, tres sucesivos planeos..., y ¡tac!, ¡tac!, ¡tac! Alfil, igual. Otro alfil, igual, Caballo-igual-Caballo-igual-Torre-igual-Torre-igual-Dama..., me detengo...; detengo el desenfreno de arrojar sobre la arena y miro. Parece con volumen, menos fría, con movimiento, palpable, real, de un negro azulado, materializada, presente, compañera..., y la guardo entre mis túnicas...

Ya en el hospital, el enfermo o, más bien, el moribundo, continúa en ese estado intermedio entre la vida y la muerte, y leemos (una narración similar a la de Artemio Cruz):

Desde acá arriba mi cuerpo desaparece, es un bulto bajo la frazada. Es una cama de hospital, cama ancha, metálica, con manijas, alzándome desde el tórax para ver paredes blancas, aparatos blancos, sábanas blancas, frazadas gastadas, y bajo éstas, el bultito del resto de mi cuerpo, inmóvil, sin fuerza, recto, extendido, descifrándose como tal por los pies para arriba sobre el final de la cama. La enfermera estiró bien los cobertores, los alisó pasándole la mano, le debe a ver dado impresión, seguro intentó darle un poco de volumen..., no hay que culparla, el problema es que mi cuerpo desaparece. Quiero hablar, pedir, tengo sed, gritar, marranear, decir secretos de último momento, ser solemne en las últimas palabras que tienen que salir..., ..., ..., ..., balbuceo..., ..., ¡ni siquiera...! ..., hago ruido con los labios en “u” [...], rígidos y apenas muevo un poco las pupilas..., ..., ¡¡shhhh, silencio!!..., ..., alguien acude [...]. (Henrique, 2007, p. 157)

Durante la desaparición de su cuerpo y los deseos de comunicarse, se reintroduce otro discurso tintado de negro (ver Figura 3), esta vez de carga e índole sensitiva:

Figura 3

Extracto de la página 159

La ola fría y violenta impacta contra mi tórax erguido y refresca. Como a mí me gusta, contrastando con el calor corporal. Salto, golpea, pasa, mitiga, sala. Refriego mi pecho con la palma abierta. Disfruto el vello abundante, húmedo. Me detengo en el abdomen liso, compacto, firme. Inhalo profundo, meto los olores en la sien con brutalidad, se me achinan los ojos, se me hincha el busto y retengo, suspendido en el agua, los aromas marinos. Exhalo. El viento enfría, aún más, la sensación grata. El agua a la cintura, el sol intenso cayendo recto sobre el cuerpo; calienta, hierve, evapora rápido lo salpicado. La ola tarda en formarse, y la superficie líquida acuna, atonta, emboba. Se me entrecierran los ojos, chapoteo a los costados, suave, con los dedos de ambas manos abiertas. Mi lengua descubre los labios resacos, salinos, y llevo la

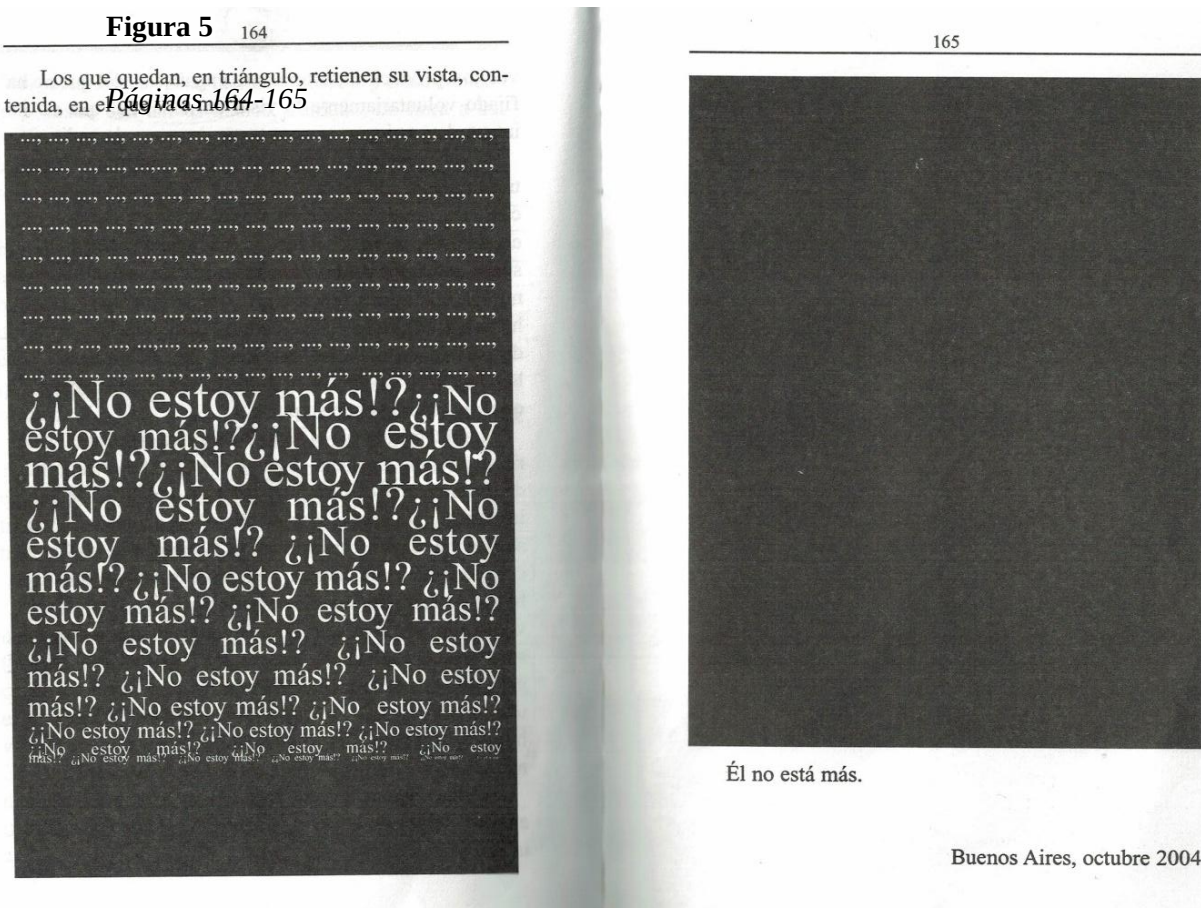
Alzándose el lenguaje nuevamente contra la muerte, su límite, advertimos también la triada *cuerpo-desaparición-palabra*: mientras el cuerpo permanece en el mundo físico, la palabra o el habla persisten como actividad interior. No se trata de una palabra plena ni soberana, sino de una residual, interrumpida y cada vez más cercana al silencio. Su resistencia consiste precisamente en seguir ocurriendo cuando el cuerpo ya casi no puede sostenerla. Si bien la imagen anterior exhibe un breve monólogo interior fluido, en comparación con los anteriores, este vuelve a fragmentarse, a espaciarse (ver Figura 4):

Figura 4

Extracto de la página 161

...¿iNo estoy más!?, ...
...¿iNo estoy más!?, ...
...¿iNo estoy más!?, ...
...¿iNo estoy más!?, ...
...¿iNo estoy más!?, ...
...¿iNo estoy más!?, ...

Es el desfallecimiento propio del lenguaje; no obstante, percibimos que “él mismo se ahuyenta de cualquier posible reposo” (Foucault, 1996, p. 153), y mantiene, como puede, la muerte apartada. Ahora bien, como esta se torna inminente debido a la agresividad del cáncer, contemplamos en las páginas finales los últimos (intentos de) gritos de vida del protagonista (ver Figura 5):



Luego de una prolongada quietud en la que reina una pausada y una lenta respiración, el enfermo toma un gran impulso para hablar, seguir existiendo, pero son palabras que, desde la página 161, se fueron distanciando de su volátil anclaje a la realidad hasta terminar en una única y angustiosa pregunta: “¿¡No estoy más!?”. Por un lado, la pregunta final condensa la tensión entre existencia y desaparición. Su repetición, su aumento tipográfico y su insistencia, a su vez, revelan la necesidad de impedir el silencio absoluto. Como afirma Foucault (1996), “[h]ay que hablar sin cesar, tanto tiempo y tan fuerte como aquel rumor indefinido y ensordecedor —más tiempo y más fuerte para que mezclando su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo” (p. 149). El lenguaje intenta confirmar una presencia en el mismo instante en que esa presencia se extingue. Sin embargo, la muerte impone finalmente su

interrupción: el fondo negro final marca el punto en que la palabra ya no puede diferir la desaparición.

Por otro lado, está el desastre como esa proximidad de la muerte que tiene una “potencia”, esto es, lo fragmentario. Dicha fragmentación puede reflejarse, asimismo, en la “repetición”: la “repetición de lo extremo, derrumbe total, destrucción del presente” (Blanchot, 1990, p. 42). En efecto, ocurre la desintegración del cuerpo del protagonista y su cese existencial; una caída que finaliza ilustrada con un gran y vacío fondo negro en la página 165, lo que convierte al lector en espectador del morir. Se trata de una “silenciosa intensidad; lo que no se deja acoger; lo que se inscribe sin palabra, el cuerpo en pasado, cuerpo de nadie, el cuerpo del intervalo: suspenso del ser, síncope como corte del tiempo” (Blanchot, 1990, p. 31). En última instancia, el narrador externo enuncia “él no está más” y prolonga la lógica eufemística que atravesaba la novela desde el título. Es una contorsión más del lenguaje en su relación con la enfermedad. De este modo, la novela inicia y concluye mediante rodeos del lenguaje. No obstante, entre ambos extremos se despliega una trayectoria en que la palabra nombra, evita, metaforiza, se fractura y resiste hasta su propio límite. Además, el uso de “él” invita a reflexionar en torno a la ausencia de los nombres propios para los personajes a lo largo de la historia. Proponemos que la intención del anonimato respondería tanto a la universalidad de la enfermedad en cuestión como a una eventual “identificación” del lector con cualquiera de los personajes.

3. CONCLUSIONES

En la novela *La enfermedad*, de José Henríque, el lenguaje se convierte en un eje central de la representación del cáncer, del deterioro corporal y de la muerte. El texto no solo relata el avance de una enfermedad terminal, sino que muestra cómo esa experiencia modifica la materialidad misma del discurso narrativo. Así, el cáncer opera como tema y como una fuerza que afecta las formas de nombrar, figurar y narrar.

Desde el título, *La enfermedad* recurre a un eufemismo que evita la mención directa del cáncer y lo instala como referente sobreentendido. Las expresiones “la enfermedad”, “esa enfermedad” o “la innombrable” revelan la dificultad social, afectiva y simbólica de pronunciar una palabra asociada a la muerte. Junto con estos rodeos, la novela incorpora una acumulación de tecnicismos médicos que, lejos de transparentar la experiencia del enfermo, expone otra forma de tensión lingüística: la saturación clínica del cuerpo.

En un segundo punto, las metáforas topográficas, militares y animales permiten representar el cáncer como expansión, combate y devoramiento. Por su parte, el cuerpo aparece como territorio ocupado, campo de batalla, zona bombardeada o espacio habitado por una criatura extraña. Estas imágenes muestran la potencia destructiva de la enfermedad, pero también la insuficiencia del lenguaje para aprehenderla de manera directa.

En el tercer plano, el lenguaje se enfrenta al límite más radical: la muerte. Los fondos negros, los puntos suspensivos, las repeticiones, el monólogo interior y el balbuceo configuran una palabra agónica, fragmentada y cada vez más próxima al silencio. No obstante, esa palabra persiste. Mientras el cuerpo pierde movilidad y presencia, la voz interior intenta seguir relatando, entendiendo y sosteniendo una forma mínima de existencia.

En consecuencia, *La enfermedad* presenta el lenguaje en una doble condición: como potencia y como límite. Potencia porque permite rodear, figurar y resistir la desaparición; y límite porque no logra nombrar plenamente el cáncer ni tampoco representar de manera total la experiencia del desastre corporal. Entonces, la novela de Henrique muestra que, frente a la enfermedad y a la muerte, el lenguaje no permanece intacto: se contorsiona, se fragmenta y se extingue, pero, antes de hacerlo, despliega una última forma de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. (1990). *La escritura del desastre* (Trad. P. De la Place). Monte Ávila Editores.
- BORDELOIS, I. (2018). *A la escucha del cuerpo*. Fundación Medifé Edita.
- CIORAN, E. (2017). *La caída en el tiempo* (Trad. C. Manzano). Titivillus.
- FOUCAULT, M. (1996). *De lenguaje y literatura* (Trad. I. Herrera Baquero). Ediciones Paidós.
- GUILLAUME, M. (2016). Napalm in US Bombing Doctrine and Practice, 1942-1975, *Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 14(5). <https://apjif.org/2016/23/guillaume>
- HENRIQUE, J. (2007). *La enfermedad*. Final Abierto.
- KARPENSTEIN-EßBACH, C. (2006). Cáncer-literatura-conocimiento. De la personalidad cancerosa a la comunicación total. En Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (Comps.), *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 213-248). Ediciones Paidós.
- LIMA SALES, K. (2016). El Hotel, novela de José Henrique. *Kipus: Revista Andina De Letras y Estudios Culturales*, (40), 140-142.
- LUXARDO, N. (2008). Cuerpos en situación de cáncer. En Teresa Porzecanski (Ed.), *El cuerpo y sus espejos: estudios antropológicos-culturales* (pp. 241-260). Editorial Planeta.

- PINEDA, A. (2021). El Hogar, novela de José Henríque. *Kipus: Revista Andina De Letras y Estudios Culturales*, (49), 192-194.
- SONTAG, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (Trad. M. Muchnik). Taurus.