

CUERPOS SUICIDANTES, CUERPOS EN RUPTURA: EXPERIENCIAS SINGULARES DE LA MUERTE VOLUNTARIA Y LA REBELIÓN AL ORDEN DOMÉSTICO EN *ECLIPSES* DE ANA MARÍA JARAMILLO*

SUICIDAL BODIES, BODIES IN RUPTURE:
SINGULAR EXPERIENCIES OF VOLUNTARY DEATH
AND REBELLION AGAINST DOMESTIC ORDER, IN
ECLIPSES, BY ANA MARÍA JARAMILLO

Carlos Julio Ayram Chede¹

* Artículo derivado de investigación. El presente trabajo es parte de la investigación *Suicidantes, enamoradas y subversivas: la escritura de los cuerpos en la narrativa de Ana María Jaramillo* presentada en la Universidad de los Andes en el año 2015 y dirigida por la profesora Carolina Alzate Cadavid.

Cómo citar este artículo: Ayram Chede, C. J. (2018). Cuerpos suicidantes, cuerpos en ruptura: experiencias singulares de la muerte voluntaria y la rebelión al orden doméstico en *Eclipses* de Ana María Jaramillo. *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 81-98. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n42a05>

¹ carlosayramchede@gmail.com
Universidad de los Andes, Colombia

Recibido: 22.07.2017

Aprobado: 20.09.2017

Copyright: ©2018 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Resumen: Este artículo propone examinar los planteamientos de la muerte voluntaria de Jean Améry en un ejercicio taxonómico de cuerpos en la obra *Eclipses* de Ana María Jaramillo, a través de la experiencia que algunos de estos tienen en relación con la muerte por mano propia; los cuerpos, que Améry llama suicidantes, engendran un proyecto corporal capaz de deshacer la lógica en la que se fundamenta la vida. Posteriormente, a partir de los planteamientos sobre biopolítica de Michael Foucault, presento los cuerpos en ruptura, cuerpos que han intervenido una lógica de opresión encarnada en la metáfora del orden doméstico.

Palabras clave: cuerpos suicidantes, muerte voluntaria, Ana María Jaramillo, biopolítica, disciplinamiento.

Abstract: This article aims to review the approaches of the voluntary death of Jean Améry in a taxonomic exercise of bodies in the work *Eclipses* by Ana María Jaramillo through the experience that some of them have in relation to the death by their own hand. The bodies which Améry calls ‘suicidal’ (‘suicidantes’ in Spanish), generate a corporeal project capable of undoing the logic on which life is based. Subsequently, according to Michael Foucault’s biopolitical approaches, I present the ruptured bodies, bodies that have intervened a logic of oppression embodied in the metaphor of domestic order.

Keywords: suicidal bodies, voluntary death, Ana María Jaramillo, biopolitic, discipline.

Eclipses (2009), de Ana María Jaramillo,¹ fue publicado por Ediciones Sin Nombre, en Ciudad de México, dos años después de haber ganado el premio de cuento de la Secretaría de Cultura de Pereira, Risaralda. Este libro es un conjunto de cuentos sobre figuras femeninas que atraviesan diferentes estados y momentos que se narran con y desde el cuerpo: sus mujeres son vengativas, decididas a matar, resueltas a morir, dispuestas a brillar en la última noche de sus vidas, conscientes de las promesas de amar eternamente, desconocidas, bellas y ahogadas.

Este volumen de cuentos puede considerarse como un libro en el que los cuerpos femeninos —de mujeres de diferentes edades, experiencias, situaciones y clases sociales— despiertan para evocar en sus memorias la historia que cargan consigo. En una entrevista con Ana María Jaramillo por Rossi Benglio, a propósito de *Eclipses*, la autora quiso mostrar que “el silencio es una mala herencia” (Benglio, 2009, párr. 9) impuesta a las mujeres por un orden patriarcal, de manera que cada relato que integra esta obra fractura dichos silencios con el fin de rescatar, a partir de ellos, las reflexiones y decisiones en torno a la vida y a la muerte de sus personajes femeninos.

En consecuencia, el proyecto de escritura del cuerpo o, mejor, de los cuerpos en *Eclipses*,² puede rastrearse desde dos perspectivas: los pactos con la muerte voluntaria y la rebelión al orden doméstico. Los cuerpos narran la experiencia trascendente de una tragedia que caotiza los espacios privados en los que han sido confinados. Por lo tanto, el presente trabajo busca caracterizar, de un lado, la experiencia que tienen los personajes femeninos de los cuentos respecto a la interrupción de la vida por mano propia; lo que llamaré —desde los aportes de Jean Améry— la muerte voluntaria. De otro lado, indago en aquellos actos corpóreos que las protagonistas de los cuentos emplean para rebelarse ante el orden que las domestica como cuerpos y sujetos femeninos. Sujetos, en todo caso, que escapan de una lógica de disciplinamiento a través de las potencias de sus propios cuerpos.

¹ Ana María Jaramillo nació en la ciudad de Pereira, Risaralda, en 1956. Es economista de formación de la Universidad de los Andes y se dedica actualmente a la producción literaria y al trabajo editorial en Ediciones Sin Nombre, en México, junto con su esposo, el crítico de cine y también escritor José María Espinasa.

² Para este artículo se excluirá el cuento “Bolero para dos”.

Los cuerpos suicidantes

“Claras batidas” es el relato de una mujer que inicialmente evoca la receta de chiles rellenos que le enseñó su abuela. La historia que ella va confeccionando entrelaza la receta de un plato heredado junto a las congojas de un cuerpo ya olvidado y que ahora surge como recuerdo: “allá va mi cuerpo desnudo” (Jaramillo, 2009, p. 41). En la preparación del manjar, esta mujer evoca al cuerpo que fue para contemplarlo en un acto nostálgico. Cuando abandona la receta de los chiles se dirige al baño, se sienta desnuda en el inodoro, mira sus senos flácidos y descubre, en los dolores del pasado, que ya no existirá para nadie, ni siquiera para ella misma: “dejé ir a un hombre que me ofreció la última oportunidad, ni siquiera logré despedirme de él. ¿Hace cuánto de eso? Ya no lo recuerdo... Fuegos fatuos. Pura cobardía. ¡Qué soledad!” (p. 42).

La conciencia que la narradora tiene sobre el dolor se manifiesta cuando hay un enfrentamiento con ese cuerpo que se ha dejado marchitar por el tiempo.³ El dolor, como señala Maillard (2003), es “en efecto, inalienable. Pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos ‘subjetividad’” (p. 94). Dicha zona oscura incita a esta mujer a volver sobre su cuerpo para localizarlo en una historia que la ha eclipsado: “desbaraté la máquina de afeitar antigua, la de cuchilla de doble filo, que ya no utiliza mi marido —por desactualizada, igual que yo—” (Jaramillo, 2009, p. 42). Sin embargo, es de vuelta al cuerpo como ella ha decidido frenar el dolor de su vida: establece un pacto con el suicidio que le permite un “ligero consuelo por las tragedias que nos envuelven” (p. 42). Luego de cortarse las muñecas y de entrar en una tina, la narradora se entrega a una muerte segura, certera y propia que se convierte en el único lugar donde es libre. La imagen poética de la muerte se construye con un gesto de libertad:

pensé en Marat.⁴ Con un gancho me agarré el pelo. No sé por qué lo hice, tal vez por vanidad, para que dijeran: ¡Qué bonito pelo, tan brillante, ¡cómo lo cuidaba! Pero en un acto de incongruencia me olvidé del cabello y me hundí. Desde el fondo de la tina observé el agua rosa, la sensación fue tranquilizadora, no percibí ningún olor (p. 42).

³ Es preciso aclarar que la voz narrativa de los cuentos “Tu mejor pesadilla”, “Mañana Saldré de compras”, “El zapote”, “El reciclaje” y “Claras batidas” está constituida en primera persona. De ahí que en adelante la palabra narradora se relacione directamente con una narración en perspectiva de las mujeres protagonistas de las historias.

⁴ Hay una relación intericónica entre el acto de la narradora y Jean Paul Marat, activista político de la revolución francesa, quien murió desangrado en su bañera, apuñalado por

La narradora no cuenta toda su vida, solo la decisión que toma luego de que el tiempo se ha apoderado de ella y la ha vuelto un símil de la máquina de afeitar de su esposo: vieja y sin uso. Aquí, el cuerpo revela la necesidad de separarse de lo que otros piensan sobre ella como mujer, y prefiere hacer que el cuerpo se consagre al proyecto de una muerte buscada, lo que determina que haya una experiencia singular llevada a cabo con el cuerpo mismo. Por tanto, el dolor que sentía en vida no se compara con el que experimenta al borde del suicidio, provocado por la consciencia de la imposibilidad de retorno, pues en este punto, de acuerdo con Vanegas (2016), “el acto suicida es individuación y reivindicación del ser exclusivamente para ese instante” (p. 89); lo último que piensa la protagonista de esta historia es que su vida será idéntica a las claras de huevos que “no da[n] segundas oportunidades” (Jaramillo, 2009, p. 43).

Así pues, desde “Claros batidas” se presenta una línea escritural de los cuerpos femeninos en relación con la experiencia del suicidio. Circunscribir la tragedia a la experiencia corporal se convierte, para el caso de *Eclipses*, en un acto de transgresión al orden de una vida impuesta. El pacto con la muerte se sintetiza en una práctica suicida que posibilita la libertad y la autonomía que tienen los cuerpos de las mujeres-protagonistas de estas historias. Diana Cohen, en *Por mano propia. Estudio sobre las prácticas suicidas* (2007), afirma que buscar el suicidio consiste, convencionalmente, en una “especie de sueño que nos libera de una breve e infeliz existencia, que la vida no tiene sentido, si sólo nos esperan sufrimientos y que lo más razonable en esas condiciones es ponerle un término” (p. 151). Sin embargo, la decisión sobre la búsqueda de la muerte propia se convierte en un gesto de libertad lejos de los órdenes políticos y sociales designados a los cuerpos femeninos.

Entonces el suicidio funciona como una manera de apropiarse de la muerte, como decisión sobre el sentido de la vida y de la existencia: “apropiarnos de la muerte es, en última instancia, incorporarla a nuestra biografía” (Cohen, 2007, p. 20). Las prácticas suicidas subvierten la idea construida en torno a la muerte que se espera como designio divino. Esta idea de la muerte por mano propia, como proyecto individual, ya rondaba la escritura de Ana María Jaramillo. En su poemario *La luciérnaga extraviada* (1999), el sujeto lírico presiente un mundo agobiante, sin remedio, un camino a la renuncia, a la nada:

Charlotte Corday. Su muerte fue retratada en la pintura por Jacques-Louis David y se considera una de las recreaciones más importantes de Marat, que luego de su asesinato pasó a ser considerado un mártir de la revolución.

El amor lo destruyó todo
 Ayer mató a sus hijos
 envenenó el agua del pozo
 sacrificó a los animales del corral
 y antes de partir incendió su choza
 Ya no le queda nada
 solo ese dolor en el pecho
 Que pronto va a eliminar con un cuchillo (p. 21).

Así, el cuerpo femenino suicida se separa plenamente de la idea de un cuerpo que debe esperar pacientemente la intervención divina para que el dolor de la existencia desaparezca. En *Eclipses* los cuerpos femeninos se gobiernan y deciden por sí mismos al buscar la muerte voluntaria como fuga de los mandatos sociales que los han condenado a sufrir en medio de un sistema cultural represivo.

La decisión sobre la propia muerte no puede entenderse simplemente como quiebre o interrupción de la vida: es también una decisión que se hace en la vida y que se proyecta, ante todo, como una elección libre y autónoma sobre la manera como se desea morir. Urge comprender la muerte por determinación propia, negada y condenada moralmente, en el marco de una reflexión propia sobre el sentido que representan la vida y la existencia. ¿Hay un ejercicio pleno de libertad y singularidad en la manera como se decide morir? ¿Cómo el suicidio cuenta con el cuerpo como lugar propicio para celebrar esta decisión?

Jean Améry define el suicidio como muerte voluntaria.⁵ En *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria* (2005), Améry se pregunta por el lugar del cuerpo en ese acto trasgresor: “realmente se levanta la mano. ¿Sobre qué? Sobre un cuerpo que para el suicidante es parte del Yo” (pp. 69-70). Para Améry, la muerte voluntaria se da desde el yo y el cuerpo, esto significa que no hay muerte voluntaria o suicidio si la consciencia sobre ese cuerpo que somos no es vehículo para su propia destrucción. El suicidio no puede entenderse meramente como una negación del cuerpo: más bien, debe definirse como un proyecto autónomo que tiene ese yo, instantes antes de desintegrarse, sobre el cuerpo propio; es un acto donde se conoce el rostro de la muerte propia (p. 70).

⁵ Jean Améry prefiere hablar de muerte voluntaria por su significado libertario y su implicación soberana en la decisión del sujeto. Si bien el suicidio ha sido concebido social y médicamente como un “autoasesinato” o un “autohomicidio”, Améry valora, sobre todo, la capacidad que tiene un individuo de terminar con su vida y proclamar un acto libertario con su propia muerte. Si la vida es del sujeto, ¿por qué la muerte no puede serlo?

Ese deseo de entregarse a la muerte voluntaria y circunscribir una experiencia individual que se marca con el cuerpo propio se manifiesta en el cuento “El Zapote”. En un ritual previo que busca describir al árbol de zapote, se detallan las clases que hay, su crecimiento, contextura y lo que supone probar y comer la fruta que lleva el mismo nombre. Aquí, la consciencia sobre el suicidio opera como un acto de certeza, algo que se desea realizar en un lugar alejado y distante. Se trata de una manera de entregar el cuerpo a la intimidad de la muerte: “colgada en las ramas del majestuoso árbol se funde con este; muta en apetitoso fruto y saborea el placer del deseo cumplido” (Vanegas, 2006, p. 91). El cuerpo aquí, como en “Claras batidas”, despliega una resolución tomada frente al eclipse de la vida propia por obra de los demás. No queda otro camino que asegurar en la muerte el remedio a los dolores de la existencia:

Si uno sube a un árbol de zapote con una cuerda fuerte, si uno ya está decidido, si ya sabe lo que quiere y desea mirar el mundo por encima del hombro de los demás, porque ellos ya han desgraciado el hombro de uno, entonces uno se trepa con la sogá bien amarrada al cinto para que no se le vaya a caer, busca la última rama más fuerte —que no necesariamente es la más alta—, y ahí cuelga la sogá. Amarrar bien el nudo, verificar que no exista apoyo para los pies, no vaya a ser que uno se arrepienta en el momento definitivo. Hay que asegurar bien el nudo y saltar al vacío (Jaramillo, 2009, pp. 45-46).

El cuerpo expuesto a la muerte voluntaria escribe una experiencia individual. Cada vez que un personaje femenino toma la resolución de morir por mano propia, expresa la idea del dolor que causa la vida y la serenidad que busca con la muerte. Lanzarse al vacío, cortarse las muñecas, ahogarse —como se verá más adelante—, no convierten la muerte voluntaria en un estado azaroso y agónico, sino en un acto que libera de ataduras y códigos normativos la vida de estas mujeres protagonistas. Con todo, la práctica de la muerte voluntaria, que es singular, continúa siendo considerada como un hecho que altera los designios naturales de la vida. Volviendo a Améry, lo fundamental para un suicidante es

[...] la absoluta singularidad de su situación, la *situation vécue*, que nunca es absolutamente comunicable, de forma que cada vez que alguien muere por su propia mano, o intenta morir, cae un velo que nadie volverá a levantar, que quizás, en el mejor de los casos, podrá ser iluminado con suficiente nitidez como para que el ojo reconozca sólo una imagen huidiza (2005, p. 19).

Los cuerpos que eligen el suicidio tienen un pacto con la muerte que se ejecuta por diferentes medios y situaciones. En estos cuentos ocurre a través del corte de las muñecas, el ahorcamiento, el arma en la cabeza y el ahogamiento. Escribir los cuerpos, para Ana María Jaramillo en *Eclipses*,

es entrar en la dinámica corporal ofrecida por sus personajes y sobre esas historias de vida que se anclan en sus memorias. En el cuerpo descansan esa resolución tanática y esa inclinación a la muerte que sus personajes manifiestan por medio de los suicidios. Acabar con la vida, en este sentido, no es pretender deshacerse del cuerpo: por el contrario, es darle un lugar —así como se le da en el ciclo vital de la existencia— para que sea partícipe también de la experiencia de la muerte.

Jean Améry distingue una sutil diferencia entre un suicidante y un suicidario. El primero logra llevar a cabo su proyecto voluntario de la muerte; el segundo ha estado cerca y ha pensado en la inutilidad de la existencia para entregarse al seno de la muerte. *Eclipses* puede considerarse un libro de cuentos, en su mayoría, sobre suicidantes: mujeres que deciden frente a la propiedad de sus cuerpos —propiedad que muchas veces ha sido de otros— y reclaman en un acto libertario su autonomía corporal. La muerte voluntaria en *Eclipses* puede encerrar una metáfora explícita sobre la interrupción del control discursivo de la vida y de las prácticas corporales. La muerte buscada, que es una expresión autónoma del cuerpo, redefine la idea de las corporalidades apresadas culturalmente: el proyecto de la muerte voluntaria es, sin duda, contrahegemónico.

Améry, para hablar de los motivos que llevan al suicidante a desencadenar su muerte voluntaria, se refiere al estado previo que lleva a consumar el acto suicida como el *échec*. Esta palabra, prestada del francés —al no encontrar un vocablo alemán que pueda expresarlo—,⁶ traduce “fallo” o “fracaso” (2005, p. 50); y en un sentido más estricto, aquel estado en el cual el sujeto se siente desechado del mundo por el fracaso de su vida: “sólo el afectado vive el *échec* en toda su inexorabilidad” (p. 51). Las mujeres narradoras y protagonistas de los cuentos de *Eclipses* atraviesan el *échec*: han sido desechadas por el orden masculino —y como cuerpos han caducado en el proyecto patriarcal— o han sido toda la vida exiliadas de un orden racional y llamadas locas.

“Mañana saldré de compras” y “El reciclaje” evocan el *échec* del que habla Améry. En el primero, un ama de casa narra el cansancio de su vida,

⁶ Jean Améry publica originalmente este libro en alemán en el año 1976 bajo el nombre *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod*. El autor aclara que en su idioma natal no encuentra una palabra precisa para designar el fracaso o la falla de un ser humano frente a la sociedad. Por ello, acude al vocablo francés *échec* que le permite ganar un lugar de enunciación acorde con los planteamientos desarrollados en torno a la muerte voluntaria y a las diferencias explícitas entre el suicidante y el suicidario.

de su marido, al que llama El Cara de Plátano Verde, y de sus hijos, a los que quiere pese a que le “son lejanos, extraños, egoístas, sordos, ensimismados. Hace mucho que no adivino a dónde conducen sus laberintos y cuán lejos están de los míos” (Jaramillo, 2009, p. 38). La narradora fantasea todos los días con darse un tiro o con matar a su propia familia. Exhausta, esta mujer se pone todos los días una pistola imaginaria en la cabeza. El *échec* aquí es el despojo en el que vive ella en su casa, que ya no es la suya sino la de una familia distante y ajena que termina marginándola de la vida. Si bien se trata de una mujer suicidaria, su proyecto e inclinación a la muerte pueden volverse “una respuesta a los angustiosos desafíos de la existencia y particularmente del paso del tiempo, en cuya corriente nadamos a la vez que contemplamos cómo nos ahogamos” (Améry, 2005, p. 67).

La pistola con la que fantasea la narradora le sirve para hallar tranquilidad en una vida amarga en la que el cuerpo sufre: “el Cara de Plátano Verde me mira como ordenándome a que difundiera la nueva revelación y a mí se me revuelve el estómago, me salen manchas oscuras en las manos y se me pela la lengua” (Jaramillo, 2009, p. 39). El ensueño en este cuento cumple un papel fundamental: motiva a la mujer a deshacerse de los lastres de su vida, es decir, de su esposo y sus hijos. La pistola es símbolo de liberación corporal; la muerte, una aliada segura y silenciosa que espera recibirla en su seno. En todo caso, la promesa de comprar una pistola constituye una idea sobre la interrupción del designio materno, aquel que desde un sistema patriarcal sería el destino único de las mujeres. El hastío la lleva a rebelarse, al menos en sus pensamientos y en sus deseos, al orden que somete su vida y su propio cuerpo. Si este personaje vive en un *échec*, su fracaso no será la muerte: esta será, por el contrario, la decisión que tendrá a la mano para fugarse de un lugar que está designado como herencia milenaria a su condición como mujer.

“El reciclaje”, por su parte, establece un *échec* diferente. Aquí la narradora habla de los manglares como lugares donde acontece la vida. Asistimos al relato de una mujer que tiene un mal que “los Mayas llaman ‘escándalo de la cabeza’” (Jaramillo, 2009, p. 47). Mientras recuerda a su hija Teresa, va contando el tiempo que pasaban juntas en el manglar. La narradora vira del recuerdo al cuerpo —situación que casi siempre acontece en las historias narradas por Ana María Jaramillo— y decide ver el manglar con los ojos de su hija, haciendo de su cuerpo un ancla que se hundirá paulatinamente en el fondo: “los animales primero huyeron asustados por

el impacto de la caída, pero al observar la quietud de la carga se acercaron curiosos. Me fui quedando sin aire. Pequeñas burbujas se escapaban por la nariz y la boca” (pp. 49-50).

La mujer se ve envuelta por un *échec* que la ha expulsado como sujeto racional por su locura, y elige morir por ahogamiento. Encontrar la muerte, justo en un manglar, lleva a pensar en esas relaciones y tensiones entre la vida y la muerte, idea expuesta ya por George Bataille en *El erotismo* (2005), que ratifican nuestra existencia como seres discontinuos cuya muerte será una posibilidad de continuidad (p. 17), es decir, de seguir vivos. La narradora no permitirá que su “escándalo de la cabeza” sea el pretexto para que otros vigilen su vida; en vez de eso, arrojarse al agua es pertenecerse a través de esa muerte por mano propia. De nuevo, el cuerpo comunica la experiencia suicida, a la vez que experimenta la proximidad de la muerte. De ahí que la idea del reciclaje cobre sentido cuando ella se lanza al agua: convivir con los elementos del manglar, reciclarse en ellos, convertir el cuerpo en vehículo de una experiencia trascendente en las vidas que habitan el mundo acuático. La narradora le pedirá perdón a su hija por su acto, pero estará segura de que regresará al punto común de la génesis de los seres humanos, el agua: “Tere, me encontrarás en todo lo que toques, en todo lo que pruebes, en todo lo que mires. Seré tuya como cuando eras pequeña y te arrullaba en mis brazos y te mordía los dedos gorditos de los pies” (Jaramillo, 2009, p. 50).

La muerte por ahogamiento recuerda lo que Gaston Bachelard plantea sobre el complejo de Ofelia, en el que define cómo el agua es una muerte desprovista de dolor: “el agua es el *elemento* de la muerte joven y bella, de la muerte florecida, y en los dramas de la vida y de la literatura, es el *elemento* de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista” (1996, p. 128). La imagen del ahogamiento en el manglar dispone el cuerpo para un descanso buscado y necesario que alivie las tensiones y opresiones que gobiernan la existencia: un gesto a la tradición de las ahogadas en la literatura. La narradora está por fuera de la razón y, por tanto, del discurso ordenador. La palabra del loco, como lo expresaría Michael Foucault en *El orden del discurso*, es una palabra que no se escucha por no considerarse verdad (1992, pp. 5-6). Sin embargo, Ana María Jaramillo hace que la historia de esta mujer, que se cuenta desde una experiencia corporal entrelazada con la muerte voluntaria, sea importante como posibilidad de expresión. La palabra del loco hoy, expresa Foucault, no es considerada como algo nulo y sin valor (1992, p. 7); por el contrario, devela esa posibilidad de que en un estado

de locura el cuerpo actúe en la búsqueda de sentidos más trascendentales. Lanzarse al agua, en la ceremonia que relata la narradora, consiste en dejarse llevar, en conocer cómo la muerte no es una vasta inquietud, sino una posibilidad de encuentro que llega cuando la vida se está yendo de las manos.

En oposición al *cogito* cartesiano “pienso luego existo”, Jean Améry, en su discurso de la muerte voluntaria, revierte su sentido por “*muero, luego soy*” (2005, p. 36). La muerte voluntaria es el rostro de la pertenencia del yo a sí mismo. La vida, que ha sido entendida por la moral cristiana como virtud divina y como algo que debe terminar de manera natural, en *Eclipses* se invierte para abandonar esa lógica en la que se han fundamentado la vida y la existencia. Un suicidante, con su muerte, responde por sí mismo y escapa a la lógica de la vida. Para Améry (2005) “la lógica de la vida nos es dictada o, si se quiere, está ‘programada’ en cada reacción de la vida cotidiana” (p. 24), lo que supone que está atada al medio social que vigila y controla los límites de una vida que debe esperar pacientemente a su fin, y no por una búsqueda, como sucede con la muerte voluntaria, que altera el orden ‘natural’ de la muerte.

Es precisamente el programa corporal pensado por el patriarcado el que se interrumpe con el proyecto de las escrituras de los cuerpos en *Eclipses*. Es interesante advertir en las historias presentadas que quienes toman la decisión de entregarse a la muerte voluntaria son las mujeres. La lógica de la vida —que es puro dominio y opresión— busca controlar al cuerpo femenino entendido como propiedad de otros, extensión del deseo masculino o encarnación de la maternidad. Las metáforas culturales asociadas a la feminidad se dislocan con las diferentes —y singulares— prácticas de la muerte voluntaria. Así, un cuerpo femenino se adhiere al proyecto narrativo de Ana María Jaramillo porque desplaza y desestabiliza el ejercicio de la ley paterna en relación con la muerte: ¿cómo ejercería el patriarcado el poder cuando los cuerpos femeninos han salido fuera de sus dominios con la muerte voluntaria?

“De bellas ahogadas” es el cuento inaugural de *Eclipses*. En él, un paseador advierte un bulto envuelto en algas marinas en la playa, que resulta ser una mujer ahogada. El hombre empieza a admirar el cadáver de la mujer que, tendida y bañada por olas que llegan, se revela como una manifestación de la belleza. “Me detuve en el cabello rubio, largo y rizado que le llegaba a la cintura, y que en la superficie del agua arribando a la playa, parecía un manto transparente que acariciaba el cuerpo abandonado” (Jaramillo, 2009,

p. 10). La mujer desnuda, con una aparente hinchazón en el vientre que insinúa un embarazo, es el objeto de contemplación de otro que solo sabe que es un cadáver náufrago. La mujer anónima se resiste a un nombre y se convierte en un cuerpo desprovisto del poder de otro. Como el narrador, la especulación se hace imprescindible: ¿acaso un presunto suicidio?, ¿una muerte prematura?

La bella ahogada no habla y jamás hablará porque se resiste a la palabra. Su historia está guardada por el anonimato, su cuerpo será vagabundo hasta que la naturaleza haga de las suyas. La ahogada ha emprendido un viaje con el cuerpo que fue y que aún es, y por ello es mirada e indagada por un narrador que no sabe de dónde proviene ni quién es: “no pensé en sacarla del agua. Llegó para que la observara en la plenitud de la mañana, sin deseos de agrandar, con la belleza serena que proporcionaba la muerte prematura” (p. 10). De nuevo hace presencia la idea de una muerte buscada y dada a conocer a través de un cuerpo que simboliza un gran enigma para aquel que contempla el cadáver: “no la conocía, qué importancia tenía si no pude salvarla de ella misma. Esta certeza no me impidió contemplar su piel desnuda y arrugada por el agua, las uñas blandas, el estómago un poco hinchado ¿tal vez por el agua?” (p. 10).

De otra parte, “Hipólita” es un ejemplo de ese proyecto suicidante que se convierte en una expresión de la autonomía del cuerpo femenino y que promueve un modelo que acaba con la lógica de la vida. Hipólita es una joven generosa que comparte su belleza y sus atributos con sus vecinos: “cada mañana se levanta desnuda y hace media hora de aeróbicos en la habitación. El vecino del piso de arriba invita a sus amigos a desayunar y la observan desde una terraza” (p. 91). Hipólita, a pesar de ser mexicana, no tiene una identidad fija para los demás; sus vecinas prefieren decir que es francesa, otras dirán que es japonesa.

La relación entre Hipólita y su cuerpo puede traducir la infracción de la prohibición vinculada al erotismo, pues de acuerdo con Bataille, “La experiencia [erótica] conduce a la trasgresión acabada, a la trasgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él” (2005, p. 43). Hipólita muestra su cuerpo, lo da a conocer —sin llegar a ser regulado o inspeccionado por otros—; es enfermera, y con técnicas eróticas hace que los enfermos se alivien; se acuesta con hombres gordos porque piensa que “dormir con un gordito glotón es, la mayoría de las veces, un boleto seguro hacia el placer” (Jaramillo, 2009, p. 94). El cuerpo

de Hipólita es contenedor de una historia erótica que llama a la vida y al levantamiento de las prohibiciones sobre el cuerpo y la sexualidad.

De todas formas, la lógica de la vida se impone en Hipólita: es denunciada porque sus vecinas la consideran una extranjera inmoral y exhibicionista. Los de migración quieren capturarla; llega la policía, la prensa, sus vecinos en las azoteas de los edificios esperan que ella haga su salida. No quiere que nadie la difame: “ella, Hipólita, comparte con los demás su cuerpo, su sexualidad, su vida cuando quiere y porque quiere, punto. Así vive y quiere morir” (p. 96). El cuerpo, que ha sido territorio de expresión y de rebelión, será confiscado, atado a los preceptos morales y sociales. Para atentar contra la lógica de la vida, Hipólita deshace con el cuerpo la vida que le quieren imponer. Ahora es una suicidante. La muerte le pertenece y con ella deshace la vida y su lógica con un cuerpo que también es suyo. En un acto performativo, Hipólita renuncia a una sociedad que la juzga, que la trata como extrajera y donde no cabe el cuerpo de la diferencia. “Hipólita-suicida, en analogía simbólica, subsume el fundamento esencial del sacrificio religioso que consiste en el acto de abandonar y dar, su inmólación la hace abandonar su estado profano para darse a la libertad trascendente en el plano sagrado” (Vanegas, 2006, p. 93). Por eso, así como se ostenta desnuda cada mañana para todos sus vecinos, ahora exhibirá cómo desde el cuerpo gozoso y la inmólación de su yo puede adoptarse una postura ética —y libertaria— que rechaza toda norma, código o coerción social:

Da comienzo a su acto final. Nadie tocará sus cosas mientras viva. Nadie profanará su santuario. Nadie ultrajará su cuerpo ni su nombre... Con el escalpelo se hace pequeños cortes superficiales en las muñecas, le gritan que no lo haga. Ella sigue ajena al público y se hace otras heridas en forma de estrella en los pezones. La sangre corre en pequeños hilos. No parece dolerle, su rostro se muestra impávido [...]. Ahora la gente aterrada calla... No han podido tumbar la puerta, pero falta poco para que ceda. Hipólita rompe con el bisturí su labio inferior por la mitad y en línea recta se dirige a la garganta, pasa por el esternón y baja hasta el ombligo... Sus sueños la han abandonado. Está infinitamente sola. La música se apaga. Han derribado la puerta. Atrapen a la vietnamita, gritan los de migración. Ya tiene país de origen. Hipólita entierra el escalpelo con fuerza en su corazón. Cae al piso. Los hombres entran. La cinta de la cámara se termina. Su coño deja de latir (Jaramillo, 2009, 97).

Los cuerpos en ruptura

De los cuerpos entregados a la muerte voluntaria, hay cuerpos femeninos en *Eclipses* que se rebelan al destino trazado para una corporalidad que ha sido dominada. El plan de dominación y opresión de los cuerpos femeninos encuentra asidero en la politización de la vida y en su subsecuente

manipulación por un sistema ideológico: el patriarcado. Hablar de una política de los cuerpos permite pensar en el proyecto organizativo que el patriarcado y el capitalismo establecen —e inscriben— en el cuerpo para su regulación, control y vigilancia. “El control de la sociedad sobre los individuos no se realiza solamente por la consciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo” (Foucault, 1994, p. 43). Retomando la idea señalada en el primer apartado, el discurso se ejecuta y se convierte en un dispositivo de control que se pone en práctica, como aduce Roberto Espósito (2006) a propósito del control biopolítico, “primero, en relación con los cuerpos individuales, y más tarde, con la población en general; los sectores —escuela, cuartel, hospital, fábrica— donde aquellas se ejercen, y las circunstancias —nacimiento, enfermedad, muerte— a las que afectan” (pp. 57-58).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando los cuerpos femeninos subvierten el sistema de dominación corporal que regula la práctica de la vida? La escritura de los cuerpos en Ana María Jaramillo revierte toda idea de un cuerpo pensado para el dominio del otro, de un orden doméstico —que encarna todo un sistema de opresión— al que están sujetas las narradoras y protagonistas de los cuentos.⁷ Escribir el cuerpo y desplegar la historia de este como narrativa y experiencia ya es un paso en la construcción de una política del cuerpo que no necesariamente tiene en cuenta el cuidado y conservación de la vida por parte del poder soberano, tal como Foucault (1998) lo explicita en la mecánica del poder biopolítico: sea como fuere, “La vida y la muerte de los sujetos se vuelven derechos sólo por el efecto de la voluntad soberana” (p. 194).

Las tecnologías de disciplinamiento del cuerpo —y por tanto del sexo y la sexualidad— siguen hoy vigentes en dispositivos de regulación y control que legitiman la opresión corporal. Si bien Michael Foucault afirma que es durante los siglos XVII y XVIII que nacen las técnicas especializadas en dominar el cuerpo individual para su distribución espacial (p. 195) y así lograr una mirada del cuerpo para su vigilancia, es progresivamente —y entrando al siglo XIX— como el cuerpo empieza a ser parte de otras mecánicas de poder que están asociadas a la vida, es decir, al biopoder. En consecuencia,

⁷ Cabe aclarar que el orden doméstico lo entiendo como los espacios de producción de poder en los que el cuerpo se encuentra disciplinado y dócil para el control y la vigilancia. Por tanto, en relación a las ideas de Foucault, espacios que vigilan y castigan, como el panóptico o el asilo, puede extenderse como espacios del dominio corporal en *Eclipses*, porque sus mujeres, o bien viven confinadas o tienen prohibido un espacio diferente al encierro.

el cuerpo disciplinado y reprendido por los discursos hace parte de una lucha de poder que le dicta su lugar en una vida que está atada al nacimiento, la muerte, su producción para el trabajo y su tratamiento en la enfermedad (p. 196). Los cuerpos escritos por Ana María Jaramillo van en contravía de un proyecto corporal trazado desde el biopoder o desde las tecnologías de disciplinamiento corporal; el cuerpo femenino elude el control y el poder que ejerce un otro. El orden doméstico, que regula prácticas corporales, es trasgredido por los personajes y sus cuerpos. No hay, por tanto, una intención de insistir en la lógica antes expuesta, sino de revertirla con y desde el cuerpo que ya ha sido disciplinado.

En los cuentos “Cuando los sueños de la dama se escapan por el tragaluz” y “Veneno lento”, las protagonistas están confinadas, relegadas al espacio privado que disciplina al sujeto y al propio cuerpo. Los cuerpos de estas dos mujeres están apresados: una, en una torre medieval, custodiada por un sacerdote; y la otra en un altillo, apresada por su esposo. La vigilancia de los cuerpos representa una idea de cuerpo dócil que, en palabras de Foucault, se definiría como “un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser perfeccionado y disciplinado” (1984, p. 149). Claramente, la torre y el altillo representan el orden de la opresión y del castigo; el cura y el esposo funcionan, en el marco del relato, como centinelas de los cuerpos femeninos.

No obstante, la opresión no funciona del todo si el sujeto oprimido —y por tanto su cuerpo— caen en la pasividad y la resignación. El cuerpo logra escapar a los dictámenes patriarcales y revela una memoria corporal atrapada por el sistema de dominación. La dama en la torre, que fue dejada por un caballero mientras combatía en una guerra, es entregada y encerrada en custodia a un sacerdote. La dama sueña con el regreso del caballero; desde el cuerpo, libera el encierro del deseo que la embarga: “Recordé cuando estabas, ahí adentro y entonces, al ritmo del aullido de los lobos, envolví la hoja del puñal con el pañuelo con el que he llorado tu ausencia y me penetré con su mango frío” (Jaramillo, 2009, p. 20). La fuga se concretiza en el cuerpo y se convoca un acto libertario que derriba los muros de la torre. El cuerpo que ha sido disciplinado, que ha sido encerrado y olvidado por el caballero, abandona la experiencia geométrica del espacio para constituir el lugar donde emerge el cuerpo del deseo.

De otra parte, “Veneno lento” nos presenta a Helena, una mujer bella —las más bella del pueblo— que progresivamente ha caído en la

dominación de su esposo, un notario tacaño, quien la ha desplazado a la azotea de su casa y la ha declarado loca desde que ella se dio cuenta de sus engaños con la sirvienta de la casa: “hace treinta años mi esposo dijo que estaba loca, tan loca como hoy que no evito este dolor en el pecho” (p. 63). El orden doméstico vuelve a ser dominado por la fuerza de lo patriarcal, donde el control de la sexualidad, la natalidad y el orden de la misma casa es una obligación impuesta: “él controlaba el entorno doméstico: el gasto de la casa, la tala de los árboles del jardín, la contratación y el despido de la servidumbre, la escuela donde estudiarían nuestros hijos” (p. 64).

Helena Valdivia es enviada a un manicomio, otro de los lugares por excelencia donde el cuerpo es disciplinado y torturado. El manicomio funciona como una fuerza capaz de “componer un aparato eficaz” (Foucault, 1984, p. 168), aparato que es el cuerpo que se domestica en el lugar del encierro y que sirve para sancionarlo desde una vigilancia jerárquica y normalizadora. El ingreso de la protagonista y narradora de esta historia al manicomio se garantiza con la venta de las joyas que tiene en su poder y que representan su vínculo íntimo con su propia historia: la pulsera de morrocotas que le regaló su padre, los aretes de oro rojo, las monedas antiguas adornadas con rubíes y esmeraldas, los brazaletes Tiffany, entre otros objetos de valor sentimental (Jaramillo, 2009, pp. 66-67). Tras seis meses de estar confinada, a su regreso continúa siendo objeto de especulación de su esposo y del psiquiatra que la declara mentalmente inestable: “la señora no duerme, tiene sueño agitado y ligero, su forma nerviosa y agresiva de deambular por la casa inquieta a los niños, por favor doctor, haga algo por esta familia, por mis hijos que tienen que soportar una madre loca” (p. 71).

Helena, a pesar de ser inyectada con litio y confinada al espacio de la azotea en una pequeña e improvisada habitación, se rebela de su oscuro enclaustramiento y decide, de un lado, ponerle veneno en la comida a su esposo y, por otro lado, no tomarse más las pastillas que la obligaron a retornar por el camino de la cordura. El suspender los medicamentos produce el efecto contrario: el deterioro de su propia vida. La abstinencia acaba lentamente con la vida de Helena; la decisión es, en este caso, interrumpir el tratamiento que la ha sometido toda la vida para esperar en su cama, coronada por un cristo mormón, la llegada de la muerte: “del otro lado estaba Helena en su lecho de rosas, sobre todas las pastillas que no se tomó, consumida por ese veneno lento de las enfermedades reales y las atribuidas a conveniencia” (pp. 86-87).

Los dos relatos anteriormente mencionados descubren dos formas específicas de ruptura con el cuerpo frente al orden que los gobierna. En primer lugar, el deseo que desborda la experiencia geométrica del espacio donde se encuentra la dama de la torre. Claramente, existe una dialéctica entre el afuera y el adentro, lo que representaría un conflicto en el personaje. La dama acude al cuerpo para liberar el deseo erótico que se proyecta fuera del encierro. Entonces, es fuera de la torre donde es libre y supera la experiencia geométrica del espacio, como lo señala Bachelard: “Con frecuencia es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias” (2013, p. 188). Por ello, quedan al servicio de la dama el sueño, la fantasía erótica y el ensueño de un futuro que nunca sucederá al lado de su caballero. Además, la dama logra tener el dominio sobre su cuerpo cuando decide morir ingiriendo en pequeñas porciones las arenas de un reloj que acortará el tiempo de la espera del caballero. En segundo lugar, Helena Valdivia también construye una ruptura con el orden impuesto: el cuerpo que ha sido visto como acontecimiento médico se escapa en un acto de rebelión al destino que se traza con los medicamentos y el cuidado psiquiátrico. Ya no tomará más sus pastillas. Mientras la dama ingiere el tiempo, la ausencia del litio hará que el cuerpo de la mal llamada loca caiga de nuevo en una crisis que la llevará por los caminos de su propia y buscada muerte: de nuevo, el rostro de la muerte voluntaria se hace presente y empodera de libertad al sujeto, pues “sólo se adquiere el nombre propio en el gesto último, definitivo, que es la muerte propia” (Cohen, 2007, p. 196).

Por último, “El pan de Panamá” y “Tu mejor pesadilla” nos presentan cuerpos que entran en otras dinámicas y situaciones de quiebre diferentes a los cuentos presentados hasta aquí. En “El pan de Panamá” un hombre llamado Pedro —que es también el narrador de la historia— cuenta cómo conoció a Juana Morales, cómo se fue a vivir con ella y sus dos hijos, y cómo se comprometió sin preguntarse nunca por el pasado de Juana. El enigma que ella representa lleva al narrador a dudar de que su nombre sea ese:

[...] no se podía confiar en Juana, porque a ella le encantaba que se fugaran los presos de las cárceles, decía que para eso eran las cárceles, para fugarse, y los bancos estaban para ser asaltados, el seguro pagaba, ella lo sabía perfectamente, a eso se dedicaba, a trabajar en una aseguradora (Jaramillo, 2009, p. 58).

De Juana Morales no sabemos sino lo que cuenta el narrador que, enamorado inicialmente, empieza a desconfiar y a dudar de su amante, porque ella claramente representa un peligro que se explica en la fuerza de su estar-en-el-mundo. La idea de una extranjería vuelve a hacerse presente,

como en “Hipólita”, y se considera un estatus de indeterminación que hace que Juana no sea Juana, que sea, hipotéticamente, una terrorista, una ladrona de museos, una delincuente. El poder de Juana Morales, como el silencio de la ahogada, el deseo de la dama y el veneno lento de Helena, es la incertidumbre que despierta en Pedro. El gran silencio es el que combate la retórica del otro y mina su espacio de significación; la bella durmiente del bosque, de la que habla Héléne Cixous, aquella de la cual emana un misterio para el hombre (1995, p. 17), aquí no necesita despertar, porque su silencio es una forma de atacar la estructura patriarcal y dejarla, tan solo, con aquellos recuerdos de un pan sabroso que solo se encuentra en Panamá.

De otro lado, “Tu mejor pesadilla” nos entrega una perspectiva de cuerpo que se animaliza en su encuentro con raíces milenarias. Es tal vez uno de los relatos más subversivos, ya que la narradora disfruta de la muerte de otras —las envidiosas— que serán devoradas por hienas —mujeres— que regresan a una vida llena de obediencia y maldad fétida (Jaramillo, 2009, p. 16). La narradora es un personaje *sui generis*: no obedece la convención social y política de las hienas y las envidiosas —que bien pueden ser quienes regulan y controlan la vida—; antes bien, desea ser “una sirena de aguas tropicales, una princesa hindú, una nodriza de Komeini, lengua de Hitler, tapete de Freud” (p. 17); todo lo contrario a un cuerpo que devora al otro y que enseña la traición a su especie como único mecanismo de supervivencia. El cuerpo se resiste y desde él se deshace el mandato soberano que gobierna las relaciones con los otros: la narradora prefiere atender el llamando de la luna, de la fuga, de la desterritorialización; el cuerpo se transforma y se opone a toda normalización y disciplinamiento. El cuerpo regresa a su origen animal, al menos como deseo y contraposición al ejercicio del poder sobre y desde el cuerpo: “cuando soy loba, ejerzo plenamente mi libertad, escapo de este tiempo y espacio, corro sin descanso por la estepa húmeda, libre de miedos, sintiendo el sudor que baña el pelo de mi cuerpo ardiente” (p. 19).

Para terminar, es preciso advertir la manera como en *Eclipses* se concreta un proyecto estético y político sobre el cuerpo femenino; de un lado, analizar cómo la constitución de este es experiencia y posibilidad narrativa de una historia capaz de ser contada a través de él. Un cuerpo que contempla personajes que evocan su pasado a través de una memoria corporal que recuerda o ve en el cuerpo la potencia organizadora de su propio relato. De otro lado, detallar la manera como las escrituras de los cuerpos femeninos, además de hablar de historias o de relatos sobre la vida,

también tratan sobre las complicaciones éticas y políticas de decisiones que conducen al quiebre y a la trasgresión de la lógica social impuesta a los sujetos femeninos. Las experiencias singulares sobre la muerte voluntaria y las rupturas de los órdenes establecidos representan maneras de hacerse otra idea de la corporalidad fuera de la ley paterna, de las configuraciones discursivas y de las tecnologías de disciplinamiento del cuerpo.

Referencias bibliográficas

1. Améry, J. (2005). *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-Textos.
2. Bachelard, G. (1996). *El agua y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
3. Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
5. Benglio, R. (2009). Las mujeres eclipsadas de Ana María Jaramillo. El silencio como mala herencia. Entrevista con Blengio. Disponible en <https://goo.gl/hFrN6a> [22.07.2017].
6. Cixous, H. (1995). *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Antrophos.
7. Cohen, D. (2007). *Por mano propia. Estudios sobre las prácticas suicidas*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
8. Espósito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
9. Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
10. Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
11. Foucault, M. (1994). *Dits et Écrists III*. Paris: Gallimard.
12. Foucault, M. (1998). Undécima lección. 17 de marzo de 1976. En M. Foucault. *Genealogía del racismo* (pp. 193-215). Argentina: Altamira.
13. Jaramillo, A. M. (1999). *La luciérnaga extraviada*. México: Ediciones Sin Nombre.
14. Jaramillo, A. M. (2009). *Eclipses*. México: Ediciones Sin Nombre.
15. Maillard, C. (2003). Sobre el dolor. *Humanitas, humanidades médicas* 4, pp. 93-100.
16. Vanegas, K. (2006). La estética del suicidio femenino en la narrativa de Ana María Jaramillo. *Trama & Fondo* 41, pp. 87-98.