



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Renjel Encinas, Daniela

EFECTO INVERNADERO O EL ACTO DE POSEER UN CUERPO

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 16, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 145-169

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750636007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EFFECTO INVERNADERO O EL ACTO DE POSEER UN CUERPO

Daniela Renjel Encinas

Pontificia Universidad Católica de Chile – Santiago
drenjel@uc.cl

Este trabajo aborda la construcción discursiva de la enfermedad terminal como antesala de la muerte y momento culminante de creación y belleza sinistra. El mal es el camino hacia la posesión del cuerpo; el deterioro, la vía de conocimiento y revelación que se opone a *la nada*, la antagonista de la belleza. Con *Efecto invernadero*, Bellatin abre la posibilidad de concebir la enfermedad como un imperativo de creación de la obra más importante, el momento final de la propia vida, mediante una escritura que se pule con los años, a manera de un juego cuyas reglas incluyen lo intocable de la vida.

Palabras clave: enfermedad; belleza; nada; posesión del cuerpo.

**EFFECTO INVERNADERO
OU O ATO DE POSSUIR UM CORPO**

Este trabalho aborda a construção discursiva da doença terminal como preâmbulo da morte e momento culminante de criação e beleza sinistra. O mal é o caminho à posse do corpo; o deterioro, a via de conhecimento e revelação que se opõe ao *nada*, o antagonista da beleza. Com *Efecto invernadero*, Bellatin abre a possibilidade de conceber a doença como um imperativo de criação da obra mais importante, o momento final da própria vida, mediante uma escrita que é polida com os anos, como se fosse um jogo cujas regras incluem o intocável da vida.

Palavras-chave: doença; beleza; nada; posse do corpo.

**EFFECTO INVERNADERO
OR THE ACT OF POSSESSING A BODY**

This paper discusses the discursive construction of terminal illness as a prelude to death and the climactic moment of creation and sinister beauty. Evil is the path to the possession of the body; deterioration, the path of knowledge and revelation which opposes *nothingness*, the antagonist of beauty. With *Efecto invernadero*, Bellatin offers the possibility of conceiving illness as an imperative for creating the most important work, the final moment of life itself, through writing which is polished over the years, as a game whose rules include the un-touchable of life.

Keywords: illness; beauty; nothing; possession of the body.

De anomalías y otras funciones

Escrita en 1992, *Efecto invernadero* es quizá la primera novela importante de Mario Bellatin. En esta ya se evidencian los ingredientes perturbadores que hacen reconocida su literatura, los cuales llegarán en *Salón de belleza* (1994) a un grado culminante dentro de lo que cierta crítica ha llamado la primera parte de su obra.¹ Ambas novelas pueden ser vistas como una unidad de reflexión acerca de la enfermedad, lo siniestro, la belleza y la muerte. Así, lo que en *Efecto invernadero* será el inicio desgarrador de una transgresora propuesta estética, en *Salón de belleza* será además un estallido de poder, humanidad y deshumanización en torno a la escritura y su fuerza constitutiva.

En este sentido, ambas novelas son parte de un corpus literario que en la década de los noventa dio una importancia especial a la temática del sida, dada su novedad, pero, especialmente, debido a la incompreensión que en torno a este se desplegaba. El trabajo de Bellatin, de esta forma, implanta un escenario inusual, incluso dentro de lo que podría considerarse cierta “literatura homosexual”;² al hacer de la enfermedad un lugar de conflicto físico, moral, ético y estético.

- 1 Es así que, *grosso modo*, desde 1992, año en que se publica *Efecto invernadero*, hasta 2005, vemos un énfasis en anomalías físicas, especialmente, corporalidades excéntricas, deformidades, prótesis que reemplazan miembros, relaciones torturantes entre padres e hijos y, en suma, enfermedades que están en un continuo diálogo con la creación y la desestabilización de mundo. Sin embargo, desde 2005, con la publicación de *Lecciones para una liebre muerta* y *Underwood portátil, modelo 1915*, el énfasis se pone del lado de la escritura, del proceso que la genera, de la necesidad e importancia de escribir sobre lo escrito, de inventar referencias falsas, de plantear, en suma, sin olvidar la autonomía del mundo creado, relaciones metaliterarias.
- 2 Entre comillas, porque resulta cada vez menos pertinente referirse a “literaturas femeninas”, “masculinas”, etc., como si el hacer literario no fuera uno solo al margen de los modos en que se lo lleva adelante, y “cierta”, porque el resto de títulos contundentes publicados en Latinoamérica en la década de los noventa y que tienen la homosexualidad por telón de fondo —como *Antes que anochezca* (1989), de Reinaldo Arenas, *Pájaros de la playa* (1993), de Severo Sarduy, *Un año sin amor* (1996), de Pablo Pérez e incluso *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), de Pedro Lemebel— no construyen atmósferas así de densas, contradictorias y angustiantes como las bellatinianas, cuando presentan la temática homoerótica y el sida.

Pensar la enfermedad como un punto de articulación de estos significantes es posible gracias al trabajo de médicos y académicos que reflexionan sobre esta noción desde un lugar apartado de la medicina hospitalaria, que permite ver el mal y el dolor también como construcciones discursivas, cuyos frutos no son ajenos a las ciencias humanísticas y al arte. Se entenderá, así, *enfermedad* como un discurso que, partiendo de lo que se considera anómalo dentro del cuerpo y su inserción en la cotidianidad, configura una forma especial de ver el mundo, una “narrativa propia” y una elaboración consecuente del *yo*, como sostiene Viktor von Weizsäcker, según Nelson Orringer, en *Lo óntico y lo pático*, cuando dice: “cada hombre no solo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra” (1997, 169).

Es a partir de esta “puesta en obra” del mal y el dolor por quien los padece que autores como Georges Canguilhem, médico y filósofo reconocido por su “teoría de la normatividad”, darán un giro contundente a lo que comúnmente se entiende por anormalidad. En efecto, Canguilhem señala que “cuando lo anómalo llega a hacerse parte de lo cotidiano y del sentido sobre el cual se asienta nuestra existencia, este estado ‘anormal’ no puede ser considerado una enfermedad” (1971, 132). Quienes conocen la literatura de Bellatin comprenderán entonces uno de los sustentos de estas atmósferas agobiantes: lo anómalo se normaliza, no se cura. Del mismo modo, Cristóbal Pera, gracias a *Pensar desde el cuerpo*, posibilita esta lectura al sentar una base vital: el dolor físico es, nunca mejor dicho en estos casos,

el único estado de consciencia que no dispone de un contenido al que referirse fuera del espacio corporal en el cual se encarna la persona. Simplemente es, y precisamente por no ser dolor de algo por algo, es por lo que “resiste y desafía al lenguaje”. (2005, 162)

Afirmación que remite a la obra de Nelson Orringer, *La aventura del curar*, quien sostiene que el enfermo es un “cuasicreador” de su enfermedad y la enfermedad, un “proyecto verbal” (1997, 75).

Es dentro de este marco que se encuentra en *Efecto invernadero* una propuesta ética y estética de la muerte, lo que en la visión bellatiniana del hacer y la escritura son una y la misma cosa.

Antonio es Dios

Antonio, homosexual, bailarín y pintor de cincuenta y cinco años, está a un paso de morir a causa de una enfermedad terminal nunca mencionada. Es asistido al final de sus días por las dos personas que él elige tener cerca, la Amiga y el Amante, quien dispone la habitación de Antonio siguiendo sus instrucciones, de manera que cuando él muera, la Madre que, según el enfermo querrá recuperar su cuerpo poseído por el mal desde la concepción, encuentre la habitación y la escena mortuoria dispuesta a la manera de un ritual. Mientras la Amiga busca a la Madre, que no sabía de la enfermedad de Antonio, este muere frente al Amante, quien desesperado, reconociendo que el cuerpo inerte parece otra cosa entre las cosas, rompe con el escenario creado, introduciendo luz en la habitación. Borra el poema final escrito en el espejo, arroja al suelo al que fue Antonio, desnudo, y lo frota para darle calor en un intento por revivirlo. La Madre, al irrumpir en la habitación, mira esta última acción y enfurecida ante la escena que considera obscena, aparta al Amante a golpes del cuerpo de su hijo y lo prepara para ser velado. Luego del posible funeral (que nunca se sabe si es realizado o no), la Madre pide ver a la Amiga y le entrega el cuaderno de Antonio, el mismo que había guardado durante más de cuarenta años. En este se explica la manera de enterrar a un niño y el deber de este de “entregarse”, una vez muerto, a sus padres. La Amiga comprende entonces el gozo de Antonio al saber que ella había quedado estéril a causa de un aborto mal realizado por el médico que él le facilitó.

De anomalías y normatividades

Como se ve, la forma en que los personajes se relacionan es compleja. Un amor homosexual es descubierto en el momento mismo en que Antonio se entrega a la muerte; una madre ausente aparece

para recuperar el cuerpo por *deber*; un escenario es dispuesto, a manera de ritual, a fin de castigar o liberar a esa madre ausente y, para conseguir todo esto, el marco es un poderoso y casi horrible sentido de desapego. Con la enfermedad como trasfondo, una enfermedad que obliga a alejarse de la gente y a vivir la vida en la antesala de la muerte, se retoma la noción de lo *anómalo*, para observar cómo esta opera en estos seres y en la propia escritura.

Dice al respecto Jorge Panesi, en “La escuela del dolor humano de Sechuán”:

La anomalía o lo anómalo abre una brecha entre los modos habituales de representar, y sobre lo que se considera irrepresentable. *Lo anómalo, más que un límite en los sistemas de representación, es lo que insiste en ese límite mismo para ser representado*, el acontecimiento que, al poseer un plus inabarcable de sentido, no puede sino aludir a los sistemas dominantes o hegemónicos de representación, a los que necesariamente supone. Por su sola existencia, lo anómalo socava la integridad naturalizada de la representación por medio de la ambigüedad que instala en su propia base. (2009; las cursivas son mías)

Para Bellatin, lo anómalo, ese plus inabarcable de sentido, es una forma de entender la belleza y desestructurarla. Asentada en el cuerpo, esta parte de la producción de Bellatin da una nueva voz al territorio del dolor. La marca, la diferencia, la falta y hasta la torpeza son signos fecundos en una literatura que conmueve a través del ascetismo y la indiferencia. El efecto estremecedor, más bien sórdido, y el aparente sinsentido al que se enfrenta el lector bellatiniano, se desprendería de una intuición que el autor pone en evidencia: lo anómalo deja de serlo si se inserta en lo funcional, figura³ que hace eco de lo que la propia antropología médica sostiene. Sin embargo, estos cuerpos no despiertan compasión alguna; antes bien, suscitan

3 Se entiende “figura” en el sentido que Roland Barthes le da al término; es decir, como “escena del lenguaje”, acción, cuerpo en movimiento (1982, 13).

emociones complejas, puesto que es lo funcional y lo adaptativo lo que realmente vale. Así, Canguilhem, en *Lo normal y lo patológico*, subraya que *anomalía* en griego significa ‘desigualdad’ (1971, 97), noción a partir de la cual elabora su teoría de la normatividad.

Para el lector bellatiniano puede resultar repulsiva la naturalización de lo anormal; es decir, una narración del sufrimiento que no busca conmover; una enfermedad terminal y lacerante estetizada; el acto de morir, como una escenificación de la belleza que depende del grado de espanto que pueda provocar. Estos personajes son anómalos casi por definición, así como la propia narración, que no permite acomodo. Tal vez por esta razón es que Diana Palaversich, la primera crítica en estudiar sistemáticamente la obra del autor, sostiene en *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana* que los cuerpos “inquietan menos por sus anomalías o (de)formaciones que por su inmenso poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo” (2005, 187). Esta crisis también escenifica lo patológico de la posmodernidad y la condición humana, siguiendo a Jean-François Lyotard (2004) en *La condición postmoderna*; es decir, la fragilidad del sentido, la movilidad de las posturas y decisiones, el descreimiento en un futuro mejor, la fe en la coherencia al margen de la estabilidad y la razón y el placer puro del acto.

De la muerte como un hacer poético

En *Efecto invernadero*, así como en *Salón de belleza*, la enfermedad es algo ya dado, ya contraído; una realidad a la que hay que adecuarse con el menor dramatismo posible, en vista de que el proceso que conducirá a la muerte es inevitable. Este hecho es más contundente en *Salón de belleza*, donde el lector se encuentra frente a cuerpos que llegan al Moridero no para curarse, sino para cuidarse y acompañarse en el camino hacia su desaparición. Este no “hacer nada” por alargar la vida del enfermo —sin ser una apología de la eutanasia— se mueve dentro de un marco plenamente ético. La muerte, parece decir, es algo que, como la vida, simplemente sucede y el deber de un artista es hacer de esta un momento trascendental.

El hecho de no dar a la muerte un valor posmundano no impide ver la acción de morir como la última del ser humano, provista, por tanto, de un significado profundamente especial. Aceptar lo irrevocable es una cosa muy distinta a simplemente esperar ese momento. Lo importante para Antonio y el Peluquero, de *Salón de belleza*, es la escenificación de este acto como un hacer poético; solo así será un acto verdaderamente propio. Prepararse psicológicamente, disponer todo para el momento final —particularmente sagrado— y levantar el escenario para esta “representación” viene a ser, en esta lógica, una manera de poseerse completamente.

De la muerte como *gesto*

Mucho antes de que los *performances* y las instalaciones cobraran importancia como “haceres”, actos y hechos artísticos, Roland Barthes propuso, en *Lo obvio y lo obtuso*, la noción de *gesto* para comprender un hacer que obra en la propia obra. El *gesto*, para Barthes, viene a ser

algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan solo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, pulsiones, las perezas que rodean el acto de una atmósfera. (1982, 164)

En la preparación de la muerte, el *gesto*, que se entendería como una producción de sentido enteramente visual, que comenzaría a operar en el momento mismo en que la vida es abandonada, asiste a lo que es llevar el arte a un espacio extremo de representación y de sentido. Bellatin en esta propuesta —a diferencia de Petronio, por ejemplo, quien, como reza el mito, decide suicidarse cortándose las venas frente a Eunice en una especie de celebración— hace de la muerte un acto de posesión del cuerpo y toma la enfermedad como el camino para lograrlo. Ese acto de posesión hay que verlo como un hacer, pero, principalmente, “como la dramatización de ese hacer, es

decir, como su puesta en escena”, según Marcelo Villena (2003, 29), en *Las tentaciones de San Ricardo*.

Las reglas habían sido dadas desde el momento en que Antonio escribe en su cuaderno que los cuerpos de los niños deben ser entregados a sus padres. El rito de muerte no es una manera excéntrica de morir, sino la manera en que la muerte tiene que cumplirse en letra y forma. La tesis que se propone, de esta forma, es que la enfermedad, en esta novela, es aquello por lo que hay que atravesar para poseerse, y se da en grado extremo en la antesala consciente de la muerte; es el umbral donde vida y muerte diluidas son la expresión más próxima a lo insoportable de la belleza, que se manifiesta a través del deterioro del cuerpo. Se diría, en términos de Freud, que lo siniestro⁴ es la manifestación de lo que debe permanecer oculto y emerge en lo familiar de las formas.

El estado de las cosas

Para comprender cabalmente cómo esta posesión del cuerpo lleva al enfermo hacia lo insoportable de la belleza, sería útil atender al estado de las cosas dentro de esta narrativa.

En la lógica de lo adaptativo que Bellatin promueve, los porqués suelen carecer de importancia. Lo que cuenta es el estado de las cosas, la forma en que se las encuentra y cómo se las asume a partir de ese momento; y, si bien los personajes bellatinianos parecen estar normativizados en un mundo que desde el inicio se presenta anormal, es la narración la que desestabiliza cualquier intento de sentido elemental, proponiendo a su vez una desadaptación a la cultura que atiende la enfermedad como discurso.

Tanto *Efecto invernadero* como *Salón de belleza* hacen evidente que, a la manera de una herencia, el mal vino de otros. Fantasía o no, Antonio cree conocer la razón de su concepción y las consecuencias de esto en su vida: su madre, creyente fanática para quien lo natural

4 Lo siniestro en la obra de Bellatin se tratará más adelante.

de una relación sexual se hace “malo”, y lo malo asqueroso, lo concibe bajo formas y procedimientos extraños (nunca explicados en la novela), guiada más por los celos que le causaba imaginar a su marido, siempre rechazado por ella, en los brazos de su amante, que por el deseo de procrear un hijo. Cuando supo que estaba embarazada, en lugar de sentir algo parecido a la felicidad, enloqueció por la culpa:

Después de rebuscar en el ropero, sacó al balcón todos los paños menstruales que encontró guardados. Les vació el contenido de la roñera con la que iluminaba a los santos y prendió fuego mientras pedía perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras. (Bellatin [1992] 1996, 63)

Lo importante del hecho, sin embargo, no es que fuese real, como el propio Antonio manifiesta, sino *coherente*, puesto que ahí radica el foco de toda creación de vida y muerte.

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor. (89)

Bellatin revela en este fragmento las propias reglas de su juego textual: límite, coherencia y un interlocutor que permita la creación a través de su presencia activa. Como se ve, las relaciones entre estos seres, cruzadas por lo que *no debía* haber ocurrido, son la constante; existencias que parecieran cumplir solamente un rol al margen del cual son precarias, vacías e inquietantes. La fatalidad que es propia del género novelesco se hace en esta narrativa el marco donde ocurren acciones de fuerza mítica: algo intuitivo desde el inicio tiene que cumplirse. Sin embargo, la ironía bellatiniana radica en que sus personajes vencen dicha fatalidad asumiéndola primero, y aprovechándola después, desde una certeza posible solo desde el dolor.

Un cuerpo enfermo

La enfermedad hace que el cuerpo sea excesivamente selectivo con lo que acepta, come, desea o rechaza, en función del grado de utilidad que aporte para recuperar el control perdido o no empeorar el mal. Frente a este estado de salud, Bellatin elige una atmósfera afectada por un proceso que interrumpe el bienestar para hacerlo escritura. La enfermedad y sus procesos degenerativos hacen que el cuerpo, “lugar de lo inaprensible, cuyo dominio es preciso asegurar” (Le Breton 2005, 11), sea algo más factual aún, así como la escritura bellatiniana que es, a su vez, cuerpo y reflejo de la imposibilidad de esperanza ante ciertos males. Este hecho es ilustrado con la negativa de Antonio y del protagonista de *Salón de belleza* a tratamientos de curación: no es solo la ineficacia de las ilusiones lo que los aleja de ellos, sino la vergüenza que debe soportar el enfermo defraudado por la propia medicina y las medidas que se le obligan a tomar en pro de una supuesta recuperación. El cuadro es claro y posiblemente no ajeno al propio niño Bellatin. Cuando Antonio era pequeño, presentó una extraña parálisis de brazo y fue llevado donde un famoso médico que le ordenó amarrarse el miembro sano para obligar al paralizado a funcionar. El niño fue motivo de burla entre sus compañeros, ya que le costaba tanto caminar como llevarse un dulce a la boca y, aunque no se afirma, el tratamiento no parece haber sido efectivo: el problema de Antonio es congénito y someterlo a la inmovilidad del brazo sano no fue más que un acto de crueldad.

En este sentido, lo que hay es un descreimiento en la falsa expectativa de la medicina como remediadora de todos los males, especialmente debido a sus limitaciones nosográficas. Hay enfermedades desconocidas, como ciertas parálisis, como el sida, como aquellas que requieren de un estudio antropológico, pocas veces practicado, y frente a ellas Bellatin pareciera ver solamente su natural evolución como contribución a la dignidad que toda anomalía posee, a fin de no falsear las expectativas de transformación o prolongar un sufrimiento insalvable, que promovería una “antropología residual que

apuesta por el cuerpo”, como sostiene Le Breton (2005, 10), pensando curar la enfermedad, pero no así al enfermo.

En este espacio de lo *extraño* que aporta la enfermedad a una persona, cabe también pensar en la homosexualidad como marca problemática para el entorno donde ella tiene lugar. De forma más o menos evidente, los protagonistas de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* parecieran cargar su preferencia sexual como uno más de sus males y castigos, aunque sin quejas. Si bien dicha elección no se presenta como un “problema” directo para ellos —no hay crisis de identidad, desprecio directo por gustar de otros hombres, necesidad de ocultar la elección, etc.—, la propia construcción de este mundo ficcional plantea la sexualidad como otro aspecto fuera de lo normal al que se asocia una consecuencia. Así, la muerte es, para muchos, consecuencia de una vida disipada y un conjunto de elecciones, como el arte y el amor entre hombres. En esta escritura, el estado anómalo de todos los personajes no evoluciona hacia ningún lado, no se transforma, no se convierte en algo más liberador, más liviano o normativizado, sino que permanece fecundándose en su propio caldo de cultivo, como una maquinaria, o como haría un jugador adicto al mecanismo del juego: ganar para perder para ganar para perder... infinitamente.

Esta es, precisamente, una de las razones por la cual la escritura bellatiniana promueve un placer difícil. Las historias, ya se dijo, son comprensibles; la construcción, llevadera, pese a la ruptura de linealidad. Son poco extensas, por lo general, pero siempre generan una atmósfera angustiante y tensa. Las cosas no descansan nunca, nunca se relajan, no se “solucionan” de ninguna forma, abriendo abismos, en una proliferación de significantes dada a partir de un estado que avanza en forma de espiral. Tal es el peso de la enfermedad que conduce a la muerte y se hace cargo de sí misma, elaborando estructuras similares: densas, continuas, agobiantes y reflexivas.

Apunta Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, que “el enamorado es el semiótico salvaje” ([1982] 1998, 4), porque en ese especial estado, todo para él, hasta lo más nimio que hizo el amado, es objeto de interpretación. Esta metáfora puede también aplicarse

al sujeto enfermo, aquel que está escuchando su cuerpo de manera casi desquiciada, interpretando molestias, dolores, picores, dificultades y miedos, como signos de algo que puede ser definitivo, pero que siempre traiciona eludiendo cualquier fijación. El control que un enfermo realizaría sobre su cuerpo a cada momento para comprobar su mejoría o empeoramiento es ejercido por Antonio de forma retrospectiva, como si las acciones del pasado, con sus propias cláusulas —por ejemplo, su concepción—, fueran también síntomas retrospectivos de una manera especial en que el final debe ser consumado. No por nada la novela comienza de esta manera:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados y las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos. (Bellatin [1992] 1996, 59)

La madre, por su parte, no deja de sentir “el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida” (67) desde hacía cincuenta y cinco años, cuando nació Antonio. De esta forma, la enfermedad es también una forma de resemantizar el pasado, al tiempo que se toma en las propias manos el destino de la corporalidad.

Belleza, deterioro, belleza

En el marco del territorio de la enfermedad y, concretamente, de la enfermedad en estas novelas, es posible abordar ahora las relaciones entre el deterioro del cuerpo, su posesión y la belleza de la muerte mediante la superación de la nada.

Tanto en *Efecto invernadero* como en *Salón de belleza* subyace una fuerte atmósfera de vaciamiento y pérdida. La salud y la vitalidad

están perdidas, así como el motivo que sustentaba la función de la peluquería y el arte de Antonio, pero principalmente, y como factor común de estos vaciamientos, lo que se va perdiendo es la presencia de lo bello. Un espacio vacío ocupa lo que antes rebosaba de intención de belleza. Antonio fue un creador de formas, pintor, poeta, bailarín; el Peluquero de *Salón de belleza*, un encubridor del paso del tiempo, un procurador de artificio en sus clientas y en la propia peluquería. Él mismo recuerda: “cuando adquirí la mayor parte de los objetos, sentía que faltaba aún algo para que el salón fuera un lugar verdaderamente diferente. Fue entonces cuando pensé en los peces” (Bellatin [1994] 1996, 35). Pero la enfermedad consigue que la *nada* acumulada, previa al acto de construir, retorne con el deterioro que la devuelve. Por eso la muerte en esta narrativa debe ser entendida como la verdadera posesión del cuerpo, y la enfermedad, como estado de gracia que permite hacer de los últimos momentos un proceso de creación y no un mero acontecer.

Los protagonistas de ambas novelas transitan el camino hacia la muerte desprovéyéndose de la cualidad que los acompaña toda su vida, la belleza; y es la inaceptación de esta pérdida lo que hará de la carencia otro espacio para la creación y su posterior estetización. El escenario para la muerte —esta “muerte ficticia”, como dice la Amiga, no por ser carente de realidad, sino por su carácter representativo y creador— es el último gesto performativo que ejecutan los enfermos. Morir se hace acción, una acción para ser vista, para ser significada y para el cese de cualquier efecto funcional (al contrario de lo que los protagonistas buscan en los últimos meses de vida), puesto que la procura de la belleza que movilizaba las acciones ha sido conseguida en el momento mismo en que su mayor grado de esplendor la disuelve. La muerte, consciente de lo que esto implica, despliega significados estéticos y conmovedores que buscan extremarse y sostienen la narrativa.

Cierto día, en una de las últimas conversaciones del protagonista con la Amiga, surge el tema de la muerte, el deterioro y la belleza. Antonio había escrito en el espejo giratorio un poema.

El poema se refería a lo incierto que son los reflejos tanto en los espejos como en el tiempo; y a lo peligroso que se vuelve perseguir sus iluminaciones, quedando los hombres obligados a aceptar la convergencia de las imágenes en un solo punto posible: la muerte. ([1992] 1996, 113)

Pero, acto seguido, es mucho más contundente al decir a la Amiga que “la belleza y la muerte guardan la misma relación que el agua y los espejos” (114). Es decir, la muerte no es el estado donde la belleza deja de ser, sino donde *es* insoportablemente: “[Antonio] volteó y le preguntó a la amiga si no podía ser la belleza la que corrompiera a la muerte” (114). Los espejos y el agua son lugares donde estas convergen y se equivalen; donde, en el sumun de su expresión, lo bello está condenado a padecer por insostenible, dando paso así a un nivel mayor de su expresión: lo siniestro. Solo bajo este lente puede comprenderse que lo bello y la muerte (¿de un cuerpo?, ¿de un estado?, ¿de una representación o apariencia?) se rocen y se alimenten mutuamente. La enfermedad, así, es el estadio que posibilita esta particular convivencia. Condensar en la agonía la mayor obra de los personajes es la acción del cuerpo enfermo consciente de que el final es simple y grandioso.

De cómo se supera la nada

No puede pasarse por alto la relación muerte-nacimiento. Cuando Antonio habla de lo que le gustaría que se hiciese con su cuerpo muerto, manifiesta un deseo latente de ser devuelto a lo que podría considerarse una especie de útero de donde no pudiera salir nunca más. “Confundirse con un elemento” es lo que quiere:

Prefería desvanecerse en las aguas de las lagunas que aparecían al sur en medio de los desiertos. Afirmaba que las lagunas no tenían la fama de devolver los cuerpos a las orillas. Finalmente aceptaba ser enterrado pero sin la mediación de un ataúd. Los cajones cerrados le parecían una aberración de la cultura. ([1992] 1996, 116)

Sin embargo, lo primero, el deber casi categórico, es el de entregarse a la Madre. No obstante, Antonio sabe que, ignorando su deseo, la Madre lo pondrá en un cajón para, en cambio, “entregarlo a la Nada”, espacio donde precisamente él temió llegar la vida entera. Cabe recordar que la Nada no es solamente lo que se opone al ser, sino, y en forma principal, a la belleza. Entonces, si es cierto que la vida parece ser entendida siempre como un problema del cual, por un lado, la muerte libera, por otro, consume la belleza que no es posible experimentar sin la agonía de la propia existencia. Ahora bien, ¿por qué quiere Antonio volver a la Madre, si ella va a entregarlo a la Nada? ¿Será que solo llegando a ella la muerte puede ser superada?

Tanto en la propia, como en la de cualquier hijo —pensemos en el caso del bebé de la Amiga, abortado por consejo de Antonio, y la falta de carga moral en él ante el aviso de posterior esterilidad de la Amiga—, la muerte debería cumplirse bajo tres premisas: a) cuerpo devuelto a la madre; b) madre liberada de lo que sería su condena (hacerse cargo de una vida que no desea), y c) muerte donde se cumple el inefable rictus de la belleza descrita por Antonio. Tres premisas que, como se vio, apuntan a la superación de la Nada por la posesión total del cuerpo que converge en lo insostenible de la belleza que se manifiesta, en este acto, en su forma más total y pura.

La belleza es el riesgo extremo y el cumplimiento de imperativos autoimpuestos con miras a crear un efecto. Las cosas que carezcan de funcionalidad están de más y ese gesto hace de estas novelas espacios descarnados. Sin embargo, la presencia del Amante y de la Amiga en los momentos de la agonía de Antonio queda así “justificada”. Ellos lo atienden, lo escuchan, lo ayudan a prepararse para el gran salto “de él a la Nada”, diría Alejandra Pizarnik, pero este no será el gesto que tendrá la Madre, y Antonio lo sabe, por lo que le niega “la posibilidad de convertirse en una Madre Doliente ante el cuerpo moribundo de su hijo” (120).

Con la búsqueda de la belleza en el último acto consciente, se abre, en realidad, una necesidad que suele pasar desapercibida a la sombra de la polémica que rodea esta escenificación de los últimos

momentos. Este hecho silencioso, pero importante para Bellatin, es la necesidad de darle dignidad al acto de morir. Uno no puede morir de cualquier manera si se quiere burlar a la Nada. Distinguir el cuerpo moribundo de las cosas le preocupaba al Amante, por eso baja a Antonio de la cama, lo desnuda y lo frota, para que él no sea parte de un escenario descolorido. La belleza es, entonces, algo más profundo que el efecto estético que pueda o no darse o, como vimos, que pueda quedar desbaratado de un momento a otro. Procurarla es, en suma, el único acto de piedad honesto que se puede tener con un artista moribundo. Asistirlo en su muerte, sin propiciar falsas expectativas, ni nada que implique olvidar el acto en sí, que es solo presente (como todo arte), es lo más humano que puede hacerse. Se trata, entonces, de ser solamente un “interlocutor” de un acto de profunda coherencia, como es la posesión completa del cuerpo.

Del horror a lo siniestro

Por las características que han sido descritas, no resulta difícil ver en la configuración de la enfermedad y sus entornos una apuesta por el horror a cambio de la incertidumbre. Se está hablando de ciclos terminales, de procesos de desgaste progresivos e ineludibles; por eso, tanto para Antonio como para el Peluquero de *Salón de belleza*, el horror es siempre preferible a una ilusión traicionada. Horror que se traduce en frialdad, funcionalidad, espera y, finalmente, estetización de la propia muerte: la manera en que se consumará la vida.

Esta apuesta por el horror está presente en varios aspectos de la novela, desde la primera y desconcertante nota de Antonio, hasta la forma en que se asume lo definitivo de la enfermedad.

En ese momento, mirando a una anciana que estaba preparándose a morir pues seguramente consideraba antinatural estar viva después de la muerte de su hijo, la Amiga recién se dio cuenta de que cuando el médico le anunció que había quedado estéril hubo facciones de gozo en el rostro de Antonio. ([1992] 1996, 126)

Así como para el primero, podríamos para este último párrafo de la novela manejar varias interpretaciones, todas, sin embargo, vinculadas a un efecto perturbador y anómalo que es fruto del horror. Interpretaciones que fueran desde el deseo “altruista” de evitar que la Amiga se haga otra vez tumba de un futuro niño, hasta el gozo maligno —que justificaría las razones de la Madre para su conducta frente a Antonio— ante su dolor al saber que nunca realizaría el sueño de la maternidad.

Como en buena parte de la obra de Bellatin, y que está también presente en *Salón de belleza* como tema central, se tiene por obvio un razonamiento que se hace escandaloso por ingenuo, por inmediato y porque en el fondo busca “naturalizar” un hacer. Es de esta forma como cada gesto polémico tiene dos lecturas: la que nos amedrenta por su grado de horror, de retorcimiento de lo políticamente correcto, de maldad, anormalidad e incompreensión, y la que, una vez pasado el asco moral, deja ver lo elemental de las acciones en las circunstancias dadas: el extremo de la ingenuidad colindante con la deformación.

No obstante, es la maternidad la relación más fuertemente tensada en esta obra. Al saber que la Amiga queda estéril —en apariencia por culpa del médico que Antonio elige llevar— este sonríe casi gozoso. Así como maligna puede ser la cara de gozo ante el hecho, confirmando que Antonio es un ser mentalmente enfermo y demoniacamente guiado, es también posible estar frente a alguien que simplemente actúa conforme a la lógica y funcionalidad en un caso como ese. El razonamiento sería este: si esta mujer no quiere tener hijos, la esterilidad es una solución; se librará para siempre de un problema. La ciencia lo confirma:

El embarazo de la hembra humana no ha sido nunca contemplado en clave de un conflicto de intereses, quizá porque a la maternidad se le supone un origen arcangélico que ha dejado en el tintero la evidencia de que la reproducción para la hembra humana tiene un coste adicional a la de cualquier otra hembra. Para empezar el parto es en la mujer doloroso a consecuencia de la estrechez de su canal

del parto y de la bipedestación [...]. Se ha pasado por alto que las enfermedades de la gestación pueden contemplarse en clave evolutiva como un conflicto agonístico entre la madre y el hijo y en todo conflicto agonístico hay alguien que gana y alguien que pierde. La eclampsia, la diabetes, o las malformaciones tumorales de la placenta no han sido jamás interpretadas en clave de este conflicto de intereses. (Traver 2012, s.p.)

Es más, Robert Trivers (1972), biólogo evolucionista, ha denominado “cruel atadura” al vínculo entre madre e hijo, vínculo que no siempre se da de forma voluntaria y amorosa, sino también violenta e intimidatoria, habida cuenta de la carga que representa para la madre gestar, parir, alimentar y cuidar a su progenie durante muchos años.

Estos actos límites, entre lo elemental y lo obsceno, tienen su prefiguración en los actos de la propia Madre o, para decirlo de otra forma, son propios de un hacer tan piadoso como impío. Pensemos, por ejemplo, en la acción que esta emprende al quemar sus paños menstruales cuando conoce la noticia del embarazo. El hecho recoge una fuerza tanto mística como demoníaca. Ofrecer como holocausto la ausencia de sangre durante nueve meses es tan insostenible como pedir perdón por esa ausencia. Recordemos que cuando Antonio muere y la Madre va a verlo “comprendió que se estaban cumpliendo preceptos divinos. En una vida posterior, Antonio iba a verse liberado del mal que lo había acompañado desde que fuera concebido” ([1992] 1996, 122) y ella liberada de lo que llamó “la Segunda Inmundicia”.

A diferencia del cuerpo que entregó y el que recuperaba, tuvo el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida. La satisfacción que le produjo verse absuelta, estuvo debajo de la rudeza de carácter que mostró para llevar adelante ese trance. (67)

Bellatin muestra la condena que hay en esta elección femenina, al poner en juego la carga que la maternidad representa. Muestra lo que moralmente es preferible no ver, puesto que “este otro lado de

las cosas” es un atentado contra la cultura. No gratuitamente el deseo de “esconderlo de manera definitiva” se deja leer de modo altamente ambiguo. Parece haber en la Madre una pulsión insatisfecha por romper con ese vínculo, y sabe que solo hay una forma de anularlo: la muerte. ¿Habrás visto Antonio, por una suerte de transferencia, como el hijo indeseado de la Amiga a quien hay que absolver de esta culpa y penitencia que vino a ser la maternidad para la Madre?

De la emergencia de lo intratable

Se había mencionado la noción de “sinistro” anteriormente y su presencia en esta novela. Cuando Freud habla de lo siniestro, se refiere a esto como una sensación generadora de angustia (ampliamente compartida por el lector bellatiniano), y lo define como “aquello que siendo familiar emerge en su lado menos conocido, amenazante y peligroso [...]. ‘Unheimlich’ sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (1974, 13). En otras palabras, el ser humano se familiariza con las cosas a partir de aquello que ve, pero también, y de manera más profunda, a partir de aquello que no puede ver. Por tanto, las cosas que para nosotros son bellas, inocentes, sublimes, etc., lo son en vista de lo que también ocultan.

Borges, en *Los mejores cuentos policiales*, decía que “el efecto estético es la inminencia de una revelación que no llega a producirse” (Borges y Bioy Casares 2000, 67), pero, ¿qué ocurre si de repente esa fuerza última que produce un determinado efecto emerge a la luz? Según Freud,

una suerte de terror se adhiere a los objetos o lugares conocidos y familiares que pertenecen al periodo más precoz del sujeto [...]. Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. (1974, 15)

Así, el efecto perturbador deriva de lo extraño que emerge en lo conocido, trastocando el sentido del propio conocimiento. Por

horror hacemos referencia al acto de localizar y torturar los puntos hipersensibles de nuestra psique, y es esto lo que lo siniestro lleva como efecto. Ese terreno donde ciertas nociones se asientan y atisban la presencia de lo *otro*, altamente deformado y deformante en el mismo seno de aquello que ofrecía certeza, es la presencia de lo siniestro. Bellatin, de esta forma, es un maestro en la creación de este efecto, lo que se hace visible en la noción de maternidad desnaturalizada, cuando se revela algo que debiera haber quedado oculto: una tensión mayor, sistémica y cultural. Dicho de otra forma, ¿de dónde sale este deber de Antonio para con su Madre? Todo parece apuntar a una relación basada en el amor, planteada de forma invertida. Antonio nos recuerda que, dejando de lado el armado cultural que proclama la libertad del hombre, desde otro prisma eso es lo que somos: pertenencia total de los padres, de una institución y de un sistema. Develar eso que no se puede decir es develar lo siniestro, la insoportable esencia de las cosas y, como efecto, se tiene una violencia simbólica intratable.

Otros lugares de lo siniestro: la amistad con la Amiga que, asimismo, permite muestras incongruentes y horripilantes de lo que en el fondo es un gesto de amor que debió quedar oculto; relación de enfermedad que no busca cura en la de belleza naciente en la muerte, en la inmoralidad de lo moral y en lo inhumano de lo humano, como diría Lyotard (2004); el poder real que un hombre logra tener sobre otro más débil, la misma que conduce la historia en el Moridero de *Salón de belleza*, donde finalmente es el Peluquero quien decide cuándo una persona debe dejar de sufrir y, por tanto, vivir.

Antonio es Dios

En irónica coherencia con lo anterior, no hay que olvidar que “Antonio es Dios”, como dice el epígrafe de la novela, en casi abierta dedicación de ella a César Moro, bailarín, poeta y pintor peruano, homosexual y siempre polémico. No es ni remotamente una novela biográfica, pero sería imposible negar que al menos está inspirada en ciertos aspectos de la vida del peruano. Moro ama a un teniente

militar llamado Antonio, a quien dedica apasionadas cartas y un poema titulado, justamente, “Antonio es Dios”, por lo que cabe detenerse en la relación paródica⁵ entre este y la novela.

ANTONIO es Dios
ANTONIO es el Sol
ANTONIO puede destruir el mundo en un instante
ANTONIO hace caer la lluvia
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea
ANTONIO tiene pies de constelaciones
ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura
ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes
ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante
ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar
ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos
ANTONIO es una montaña transparente
ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del día
ANTONIO es el nombre escrito con letras de fuego
sobre todos los planetas
ANTONIO es el Diluvio
ANTONIO es la época Megalítica del Mundo
ANTONIO es el fuego interno de la Tierra
ANTONIO es el corazón del mineral desconocido
ANTONIO fecunda las estrellas
ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca
ANTONIO nace de la Noche
ANTONIO es venerado por los astros
ANTONIO es más bello que los colosos de Memmón en Tebas
ANTONIO es siete veces más grande que el Coloso de Rodas
ANTONIO ocupa toda la historia del mundo

5 Se dice *paródica* en el sentido de *homenaje* desarrollado por Linda Hutcheon en “La política de la parodia postmoderna” (1993), entre otros.

ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo
 grandioso del mar enfurecido
 ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos
 México crece alrededor de ANTONIO. (Moro 1980, 70)

Antonio-personaje es un creador, un poeta, un bailarín, un pintor. Antonio crea y destruye, porque en él está ese poder. Toda su vida ha sido la manifestación de este, a través de la generación de formas y sentidos; su muerte no lo será menos. No solo ha decidido mucho de lo que sería, sino también de lo que no llegaría a ser, como la muerte del bebé y la de los niños que no nacerán, fruto de la esterilidad de la Amiga. Él crea la forma en que dejará(n) de ser. No el momento ni el lugar en concreto, sino el cómo, el *quid* de todo arte, puesto que solo un Dios goza de esa potestad.

No menos importante, en este sentido, es que etimológicamente Antonio sea un nombre cargado de cualidades deíficas: “hombre que sabe luchar”, “el defensor”, “digno de alabanzas y halagos”, “florecido”. Antonio es el que va *antes* —ant— y *contra* también, por lo que, nuestro personaje, a juzgar por lo que hace, asume sin duda características peculiarmente divinas. La del artista jugando en serio a ser Dios.

En lugar de conclusión

Efecto invernadero es un artificio verbal activado por la enfermedad a partir de la comprensión de la muerte como un momento culminante de creación y belleza siniestra. Así como el fenómeno natural que lleva el mismo nombre y donde el exceso de calor deviene frío, la enfermedad de Antonio, lejos de ser un abandono, es el camino que permite la verdadera posesión del cuerpo: el deterioro como la vía de conocimiento y revelación que se opone a *la nada*, la única antagonista de la belleza. Con *Efecto invernadero*, Bellatin abre la posibilidad de concebir la enfermedad como un imperativo de creación de la obra más importante: el momento final de la propia vida, a partir del deber de cumplir con una escritura, un guión, un

mandato de oficio que se pule a lo largo de los años y necesita cumplirse en la antesala de la muerte. Esta se hace profecía que encarna en la palabra de un niño dios o demonio, y termina en la escenificación de un juego cuyas reglas se extreman al punto de incluir en su cumplimiento lo intocable de la vida.

Obras citadas

- Barthes, Roland. 1982. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. [1982] 1998. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bellatin, Mario. [1992] 1996. *Efecto invernadero*. México: Ediciones del Equilibrista.
- _____. [1994] 1996. *Salón de belleza*. México: Ediciones del Equilibrista.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, eds. 2000. *Los mejores cuentos policiales 1*. Madrid: Alianza.
- Canguilhem, Georges. 1971. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. 1974. “Lo siniestro”. En *Obras Completas*. Vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hutcheon, Linda. 1993. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios* (julio): 187-203.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Liotard, Jean-François. 2004. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Moro, César. 1980. *Obra poética*. Lima: INC.
- Orriger, Nelson. 1997. *La aventura del curar. La antropología médica de Pedro Laín Entralgo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Palaversich, Diana. 2005. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- Panesi, Jorge. 2009. “La escuela del dolor humano de Sechuan de Mario Bellatin”. Disponible en Filología hispánica. Cátedra de la Universidad

- Nacional de la Plata <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf> (consultado el 24 de abril de 2009).
- Pera, Cristóbal. 2005. *Pensar desde el cuerpo. Ensayos sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.
- Traver, Francisco. 2012. "Placentas, genomas paternos, madres y fetos". *Neurociencia-neurocultura*. <http://pacotraver.wordpress.com/2012/07/23/placentas-genomas-paternos-madres-y-fetos> (consultado el 4 de febrero de 2012).
- Trivers, Robert. 1972. "Parental Investment and Sexual Selection". En *Sexual Selection and the Descent of Man 1871-1971*, ed. Bernard Campbell, 136-179. Chicago: Aldine.
- Villena Alvarado, Marcelo. 2003. *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.