

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CS. DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

LA ENFERMEDAD EN DOS NOVELAS DE MARIO BELLATIN
TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE MAESTRÍA EN LITERATURA
LATINOAMERICANA

POSTULANTE: Lic. Daniela Renjel Encinas

TUTORA: Dra. Ana Rebeca Prada

LA PAZ, BOLIVIA

2010

N. 86337

Gracias a todas las personas sin cuyos valiosos puntos de vista esta tesis no hubiera sido posible; a ti, Ana Rebeca, por guiar esta escritura y a todos aquellos que han visto en la enfermedad una fuente de creación.

Índice

i. Introducción	1
u. Una plural mirada al cuerpo enfermo	13
2.1 De la enfermedad hacia una escritura	15
2.2 La enfermedad como estado de privilegio	17
2.3 Cuerpo, primer escenario	23
2.4 La enfermedad, un mal necesario.....	26
III.Literatura sobre el sida en la década de los 90s	30
3.1 <i>Antes que anochezca</i>	33
3.2 <i>Al amigo que no me salvó la vida...</i>	36
3.3 Pájaros de la playa	43
3.4 Un año sin amor.....	44
3.5 <i>Loco afán</i>	47
3.6 <i>Homosexual, gay, loca</i>	51
IV. Un corpus enfermo	56
4.1 Una pista estilística	57
4.2 <i>Efecto invernadero</i>	60
4.2.1 De la muerte como gesto	64
4.2.2 El estado de las cosas.....	66
4.2.3 Un cuerpo enfermo.....	70
4.2.4 Belleza, deterioro, belleza.....	73
4.2.5 Del horror a lo siniestro.....	78
4.3 <i>Salón de belleza</i>	86
4.3.1 <i>Una cuestión de prioridades</i>	88
4.3.2 <i>¿Somos un cuerpo o tenemos uno?</i>	91
4.3.3 <i>Poderoso o dominado</i>	92
4.3.4 <i>La transformación</i>	95

4.3.5	Una tediosa y angustiante labor autoadjudicada.....	100
4.3.6	Dícese de "una labor más humana, más práctica y real"..	104
4.3.7	De cómo se instaura un juego como la cosa más seria del mundo	107
4.3.8	De la importancia de crear también el fin.....	110
V.	En suma.....	114
vi.	Bibliografía.....	121



1. Introducción

La enfermedad, en tanto estado de excepción, ha sido siempre un acontecer dolorosamente fascinante para el hombre, sea porque le revela aquello que de él y su cuerpo desconoce, como ser la posibilidad de esta disolución: "yo y mi cuerpo", "soy más que un cuerpo", "me duele el cuerpo", sea porque trasluce una indisoluble unión: "Soy un cuerpo y ahora estoy enfermo". A lo largo de la historia, la enfermedad ha sido objeto de reflexión desde varias disciplinas y, a partir de la fuerza con que el Romanticismo la ha tratado, un tema poderoso para su explotación desde la literatura.

En las páginas siguientes abordaremos el tema de la enfermedad y el cuerpo enfermo en dos novelas del escritor mexicano Mario Bellatín¹, excluyendo al máximo una historización

¹ Mario Bellatín nació en 1960 y se autoidentifica como mexicano, pese a sus raíces peruanas. Estudió deología y publicó sus primeras obras en el Perú, donde vivió varios años antes de volver a México. Estudió también cursos de cinematografía en Cuba. Su primera novela publicada fue *Mujeres de sal* en 1986, a ésta le siguió *Efecto invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998), *El jardín de la señora Durakami* (2000), *La escuela del dolor humano de Sechuan* (2001), *Flores* (2002), *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003), *Underwood portátil modelo 1915* (2005), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Jacobo el mutante* (2006), *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *El gran vidrio* (2007), *Condición de las flores* (2008), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009).

, a dirigido el Área de Literatura y , umanidades de la hñiversidad del Claustro de Sor Juana en la ciudad de México, y actualmente dirige la Escuela dinámica de Escritores, que es un espacio académico alternativo -"una obra de arte en sí", como él mismo sostiene- a los talleres de escritura tradicionales, el cual tiene como premisa "no escribir" para la Escuela, sino buscar contar a partir de otras formas de narración a fin de encontrar un estilo auténtico que dialogue y se fortalezca con el contacto de otras artes. Integrando, cada vez más, artes varias en la producción de sus textos, así como promoviendo espacios alternativos de creación, como ser el reciente taller de escritura para ciegos que dirigió en México, Bellatín es una figura capital de la narrativa contemporánea latinoamericana.

de la misma o una revisión temática a lo largo de su desarrollo. Analizaremos, entonces, cómo se despliega una poética a partir del cuerpo, pero un cuerpo en particular: el enfermo. Es decir, examinaremos las características generales de la tensa relación que se establece entre la enfermedad, el dolor, la pérdida física de un órgano, un miembro o algún aspecto que se considere "anormal", y la capacidad de generar una propuesta artística -un lenguaje, un sentido- coherente desde esta enfermedad, dolor o pérdida.

Las dos novelas sobre las que reflexionaremos con mayor profundidad, *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*, nos permitirán apreciar un trabajo específico en la generación de un discurso desde la enfermedad -el sida, concretamente-, así como la relación inversa y simultánea que se establece: la generación de una enfermedad a partir de un discurso. Ambas novelas, escritas en la década de los 90s, son parte de lo que podría considerarse literatura gay, pero que, en su caso, evaden la carga discursiva de la época para volver estética la acción de morir y llegar a ésta de forma casi codificada, como un hacer y no como un hecho; es decir, como una poética asentada en el cuerpo enfermo. La enfermedad física de un creador, en este sentido, no es por sí sola atractiva a este estudio si ésta no ha sido de alguna forma objeto de reflexión y recreación desde el propio autor.

Es a partir de este espacio de acción, enfermedad, anomalías, deformaciones, entre otras, que Bellatin ha construido una obra de más de 20 títulos que no dejan de perturbar a una crítica que encuentra dificultades al momento de tratar de erigirse como compañía que posibilite entradas iluminadoras a sus libros. Es por esto que, descontando la cantidad de entrevistas que pueden encontrarse al autor, el trabajo académico serio es realmente escaso. Esta crítica, que por lo general lo ha estudiado fragmentariamente, esto es, elaborando por lo general artículos a partir de uno de sus libros, ha designado su literatura como compleja, sórdida, plena de personajes extraños física y moralmente, que realizan acciones absurdas en su mayoría, para dismantelar, queriéndolo o no, un sistema moral y político que es puesto en escena como falso e incompleto. Así, Christian Núñez, en "Homless. Lecciones para una liebre muerta", considera "sin estilo" a la obra de Bellatin, apuntando a la diversidad

aparentemente inconexa de sus libros en fondo y forma, mientras que Mauricio Carrea, en *El minotauro y la sirena: entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, ha señalado la marcada artificialidad de sus construcciones, las mismas que buscan distanciarse del realismo, de cualquier referencia, y crear mundos ficcionales absolutamente independientes. Para Reinaldo Laddaga, lo que encontramos en la escritura bellatiniana es "un desfile de presencias diminutas", "una atención al detalle, que aparece tanto más absurdo cuanto que se aplica a la composición de sinsentidos" (2007:30). Por su parte, Nicolás Cabral, uno más de entre los pocos lectores serios de Bellatin, considera que lo que el autor construye son "artefactos narrativos" que "comunican el carácter espasmódico de la belleza" (2006: 11).

Posiblemente sea Diana Palaversich la crítica que por primera -y hasta donde nuestra investigación ha permitido llegar, diría que única- vez se propuso analizar toda la obra publicada hasta el momento en que ella inició su investigación, al escribir *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana* en 2005. Palaversich, con todo el trabajo teórico y crítico que aporta su lectura, asegura que las obras de Bellatin le dejan una sensación ambigua. Dice, literalmente, que "le gustaron mucho aunque no tienen la más mínima idea de qué se trataban" (2005: 181), lo que puede traducirse en una amplia interpretación de las mismas. Para Palaversich, la obra del autor puede ser entendida básicamente como "antimimética y autoreferencial", por lo que hablar de realismo, al cual aludíamos más arriba, es limitar la complejidad del texto. Ella entiende que el trabajo de Bellatin apuesta por explorar lo literario, lo ficticio, el proceso mismo de su producción, antes que entregar historias donde se relaten acontecimientos.

Según Palaversich, "Mario Bellatin ha escrito hasta la fecha no varias sino una misma novela que ha estado publicando en varias entregas" (2005: 124), afirmación que pudo ser enteramente válida hasta antes de la publicación de su estudio en 2005, como veremos más adelante, pero que actualmente generaría más de un disentimiento, puesto que es a partir de la publicación de *Lecciones para una liebre muerta o Underwood 1915*, que su escritura ingresa en un momento mucho más metaliterario, donde la enfermedad, las anomalías y esas atmósferas agobiantes son algo desplazadas por el ejercicio de una escritura que parte de la escritura, sea para retornarla o reescribirla como parte de la ficción, o para reflexionar

sobre su propia producción, introduciendo cada vez más elementos menos literarios y más pictóricos y "experimentales". No obstante, "con estos excesos narrativos —las historias que engendran otras, repeticiones que borgesianamente aluden a la infinita divisibilidad del texto; el movimiento circular de la narración y la profusión de detalles- Bellatin teje un laberinto narrativo perverso y sin salida" (Palaversich, 2005. 131)

La lectura de Palaversich nos sirve de pie para nuestra propuesta de lectura de las dos novelas, especialmente por el fuerte énfasis marcado en la condición postmoderna de la obra de Bellatin y su construcción; postmodernismo que la autora plantea entender, a la manera de Ihab , Hassan; es decir, como una categoría estilística cuyas características principales son "indeterminación, fragmentación, descanonización, despersonalización, desprofundización, antirrepresentación, ironía, carnavalización, hibridación, performance, construccionismo, inmanencia" (2005: 184). Es así que Bellatin sería la bandera de lo que es una escritura postmoderna, escribiendo, como ella apunta, "desde los cuerpos extraordinarios".

El mismo año, Alan Pauls, importante escritor argentino que ha elaborado de una forma especialmente fina una lectura de la obra del autor, publica un artículo corto y preciso llamado "El problema Bellatin". Para Pauls, la sensación que dejan los libros del mexicano es la de ser "en realidad derivados, reliquias, ruinas impecablemente presentadas que sobrevivieron —después de una serie de operaciones de corte, puesta entre paréntesis, elipsis, deshidratación, compactamiento— de un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos" . Pauls cree que una característica importante de la obra de Bellatin es la combinación simultánea de "compactez y porosidad", bella imagen que resume la fuerza de la escritura bellatiniana y esa posibilidad de permear y desestabilizar constantemente cualquier sentido asignado a su escritura. El escritor argentino dice que "no hay artista del fragmento que no sea un maniático del encuadre y el delineado. Bellatin no es una excepción: sus fragmentos, siempre abiertos —porque siempre están en diálogo con el fantasma de Obra—, son a la vez formas herméticas, ensimismadas, en virtud de ese orillado de calígrafo con el que Bellatin los circunscribe. h na vez más, la literatura tiembla: ¿y si escribir fuera sólo la modesta antesala de una pasión pictórica?". La pregunta de Pauls

genera hoy en día una respuesta categórica: Bellatin ha sucumbido a la fascinación de la fotografía, de tal suerte que, como dice Margo Glanz en "Los perros héroes de Bellatin": "Mario se metió en una trampa, pues sus libros no son realmente libros, son libros objetos, arte conceptual, objetos que exigen de un gran equipo que los pueda hacer posibles..."

Un aporte bastante significativo en la lectura de Bellatin por parte de Pauls es la importancia del "presente" en la escritura del autor mexicano, puesto que "el presente es el tiempo de la tensión, de la descentralización, de la búsqueda y del rito". El escritor argentino cierra su artículo afirmando que "nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos cerrada (...) nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí".

Es este contexto bibliográfico en el que la crítica, a lo largo de más de 18 años de producción de Bellatin, se limita a sugerir, señalar y pensar en voz alta, antes de fijar lugares seguros que posibiliten un acceso a su escritura. Quitando la cobertura que la prensa, por medio de entrevistas, le da a su persona, leerlo y producir escritura en torno a su escritura, no es tarea fácil, puesto que esto implica caminar a tientas junto a una obra que prefiere hacer cabriolas en los lugares estables de la cultura, produciendo una escritura que, a manera de espiral, se cierra falsamente y no se proyecta hacia algo que no sea él mismo. Por eso, considero especialmente significativa la afirmación de Elío s élez Marquina en su artículo "Apología del silencio" cuando dice que "Mario Bellatin está escribiendo una teoría de los límites de la novela".

Ahora bien, en esta obra compleja donde proliferan personajes extraños, enfermos y deformes, que sostienen relaciones extremas en atmósferas angustiantes, las novelas que estudiaremos se sitúan en un lugar especial. En términos generales, diríamos que en su obra pueden encontrarse dos momentos, que en ningún sentido constituyen una ruptura, sino una inclinación de la balanza hacia uno u otro de los dos aspectos que siempre habían estado presentes como espacios constantes de su literatura y son, por un lado, las anomalías y la enfermedad y, por otro, la reflexión sobre la escritura y la creación. Es así que, a grosso

modo, desde 1992, año en que se publica *Efecto Invernadero*, hasta 2005, vemos un énfasis en dichas anomalías, 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, pero desde 2005, con la publicación de *Lecciones para una liebre muerta* y *Underwood 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, sin olvidar la autonomía del mundo creado, relaciones metaliterarias.

Dentro de este marco de escritura que abarcaría la primera etapa de su producción, *Efecto invernadero* y *Salón de Belleza* constituyen un lugar significativo en el espacio donde la enfermedad y las anomalías son la constante, y esto debido a las características que comparten. Ambas novelas, escritas con una distancia de 2 años -1992 y 1994, respectivamente- tienen por protagonistas a homosexuales enfermos de sida, que desde sus profesiones —pintor y peluquero- están íntimamente relacionados con la creación y la procuración de belleza. No solamente buscan encontrar y producir belleza desde sus profesiones, sino que la precisan como condición vital. Ambos son portadores de una enfermedad nunca mencionada, pero que puede ser fácilmente identificada como sida, y ambos, en un proceso de reflexión hacia su muerte, quieren procurarse un fin no menos artístico; quieren dedicar una especie de *instalación* que devuelva la belleza arrebatada por la enfermedad a quienes vayan a descubrir sus cuerpos inertes, llevando al extremo la relación belleza-muerte que ya habían construido mientras vivían.

Es ese tan importante vínculo el que me permite trabajar estos libros como una especie de lugar particular dentro de la obra de Bellatin y la literatura sobre la enfermedad, concretamente el sida, en los 90s. Sin bien estamos frente a dos historias distintas que no buscan presentar continuidad, el momento de su producción merece una atención especial por su calidad, por el tratamiento mucho más sutil de la enfermedad que en la mayoría de la producción siguiente. Seremos que los protagonistas son enfermos, sí, y desahuciados, pero no anormales, si bien siempre extravagantes. Físicamente completos, caminan hacia el encuentro de su muerte, la cual debe mantener el esplendor con el que trataron de vivir y

cuestionar, mediante las mismas conductas escandalosas que los caracterizaron, el comportamiento de la sociedad, la forma de entender el arte, la vida, lo humano, la relación belleza muerte, y el acto de morir como la consumación de la obra de la vida, que en este caso, fue la búsqueda de la belleza. Es este el contexto en el que las novelas que ahora nos convocan se constituyen en joyas entre las joyas de la literatura de Bellatin. Momentos claves, donde todavía el autor ofrece historias cerradas y "comprensibles" a partir de las cuales pone en tensión los lugares seguros de la cultura.

Entenderemos la "enfermedad" como un discurso que, partiendo de lo que se entiende como anómalo dentro del mismo cuerpo y su inserción en la cotidianidad, sea capaz de configurar una forma especial de ver el mundo, una "narrativa propia" y una elaboración consecuente del yo, como nos recuerda Sigmund Freud en *Lo óptico y lo pático* cuando dice: "cada hombre no sólo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra" (en Orringer, 1997:169). Es a partir de esta "puesta en obra" que autores como Georges Canguilhem, médico y filósofo reconocido por su "teoría de la normatividad", nos permitirán dar un giro contundente a lo que comúnmente se concibe como enfermedad o anormalidad al señalar 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" (1966:58). Junto con Canguilhem, Pedro Laín Entralgo, en *Antropología médica*, nos entrega un instrumento de reflexión importantísimo al concebir al enfermo, como "coautor de su mal". Del mismo modo, Cristóbal Pera posibilita nuestra lectura al sentar una base, para nosotros 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). De la misma forma, Damián Fernández, en *Antropología médica: teorías sobre la cultura, el poder y la enfermedad* concibe la enfermedad como un ruido asemiótico donde lo "asemiótico" demanda una nueva cadena de referencias, éstas un lenguaje y este último un sentido nuevo en una recreación constante, desafío al cual nos somete la auténtica creación artística. David

Le Breton, por su parte, insiste en que "la medicina puede curar una enfermedad, pero no al enfermo" (2002:10), lo que nos remitirá a la obra de Nelson Orriger, *La aventura del curar*, quien nos permitirá una reflexión más profunda a partir de su concepción del enfermo como "cuasicreador de su enfermedad" y la enfermedad como un "proyecto verbal".

Junto a un marco conceptual elaborado principalmente desde la antropología médica, también nos apoyaremos en el psicoanálisis, la sociología y el arte, para la lectura de ambas novelas, y la construcción ficcional de un cuerpo sidático en la década de los 90s, donde dicha enfermedad constituye un espacio especial en la literatura en Latinoamérica y el mundo. De esta forma, *Efecto invernadero* (1992) y *Salón de Belleza* (1994) serán tratadas a la luz de *Al amigo que no me salvó la vida* (1991), y *El Protocolo compasivo* (1992), de Hervé Gubert; *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas; *Pájaros de la playa* (1993), de Severo Sarduy; *En un año sin amor* (1996), de Pablo Pérez; y *Loco Afán* (1996), de Pedro Lemebel, para comprender la particularidad de la escritura de Bellatin.

Se verá en la lectura de ambas novelas, el establecimiento de un vínculo poderosísimo entre la enfermedad, la anomalía -entendida como un plus inabarcable de sentido-, lo siniestro, lo bello y la muerte, que parece darse de una forma continuada de una novela a otra. Lo que en *Efecto invernadero* será el inicio desgarrador de una propuesta de arte y de transgresión, en *Salón de belleza* será un estallido de poder, humanidad, deshumanización y belleza.

Veremos, por lo tanto, en qué medida la enfermedad es un espacio, la antesala de lo que estos personajes entenderán como "la verdadera posesión del cuerpo", y de allí la importancia de preparar ese acto final, como el *summum* de la belleza y de la lucha contra la nada. En este esfuerzo, y tratando de evitar la muerte desprovista de dignidad, *Salón de Belleza* será el extremo de la inhumanidad de lo humano, a decir de Zigmunt Bauman. Lugar donde llega a transformarse la ingenuidad en horror y deformación. El deterioro que el cuerpo representa vendrá a ser, entonces, el descubrimiento progresivo de lo insostenible de la Belleza, donde esta progresión es, además, proliferante, lo que es un hecho interesante en una escritura minimalista, despersonalizada y desterritorializada como la de Bellatin.

La estetización de la muerte como obra personal, enteramente propia, es el gesto auténtico de quien busca controlar lo único que está bajo su control: el futuro inmediato. La muerte.

A continuación, en **Una plural mirada al cuerpo enfermo** veremos de qué manera lo anómalo dentro del mismo cuerpo y su inserción en la cotidianidad es capaz de configurar una forma especial de ver el mundo a partir de la enfermedad como obra de quien la padece. Del mismo modo, presentaremos una reflexión crítica acerca de lo normal, lo normativo y lo anómalo dentro de este espacio multidisciplinario desde donde tratamos de comprender lo que es la enfermedad en el creador y lo que es como creación. En este sentido, veremos cómo la enfermedad se constituye en una especie de estado de privilegio para el enfermo en cuanto ser "inexorablemente tocado" y "naturalmente alterado" que ha despertado a un cuerpo que vivía en silencio y ahora le permite ver la desgarradura que se ha producido desde el advenimiento del *yo* entre éste y los otros hombres. De esta forma, el cuerpo será el primer escenario para visualizar las partes y fragmentos que se ponen, se sacan y se curan, y se hace luego obra que revela el lado velado que el enfermo precisa encontrar en él. Finalmente, veremos cómo la enfermedad se hace un mal necesario para activar esa conciencia creadora que busca la generación de una belleza problemática y problematizante, surgida desde la carencia, la deformidad y la falta. Son estos cuerpos, precisamente, los que se mostrarán sensibles al arte y predispuestos a encontrar una identidad desde el mal y la belleza.

Posteriormente en el capítulo dedicado a la **Literatura latinoamericana sobre el sida en la década de los 90s** revisaremos brevemente las escrituras más importantes producidas sobre el tema, para ver cómo se inserta en este corpus la obra de Bellatin. Abordaremos estos discursos desde varios géneros, puesto que los autores, casi todos ellos infectados de VIH trabajan desde diferentes registros su relación con la enfermedad y la creación de un discurso específico literario a partir de la misma, puesto que lo que todos ellos hacen es escribir lo que se desconoce del mal y el contacto que van estableciendo con la muerte. Así, Zeinaldo Arenas escribe su autobiografía bajo el título de *Antes que anochezca*, mientras ,ervé Guibert trabaja en *Al amigo que no me salvó la vida* y *El protocolo compasivo* la

autoficción; Pablo Pérez hace una novela autobiográfica, *hna arlo sin amor*, cuando conoce su seropositividad y Severo Sarduy, una novela altamente poética, como es *Pájaros de la playa* donde, a diferencia de los precedentes, se distancia como autor de la narración. Finalmente, Pedro Lemebel elige la crónica, para escribir en *Loco Afán* sobre los estragos del sida en la vida de personas de su entorno.

En este corpus se inserta Mario Bellatin con un trabajo absolutamente ficcional en las dos novelas que estudiaremos. Cabe recalcar que como lo que se estudia es qué se hace con y desde el sida en la propia vida, para los fines de este análisis la cuestión multiigénica, lejos de confundir nuestra visión, la enriquece en aras de una mejor comprensión del trabajo bellatiniano. Cerraremos el capítulo con una visión general y útil de lo que es el gay, frente al homosexual y a la "loca".

El siguiente capítulo titula ***Un corpus enfermo***, y lo que básicamente planteamos en él es una mirada del dolor como hecho discursivo a partir del cual la escritura configura un mundo y una elaboración consecuencia del yo que, a través de la enfermedad, se acerca a la muerte para crearla. En este capítulo abordaremos el análisis de las dos novelas en cuestión, *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*. Veremos en la primera la preparación de la muerte de su protagonista, una muerte no buscada e inminente que hace de la misma un acto de posesión del cuerpo mediante el rito, como forma de muerte que debe cumplirse. La enfermedad, por lo tanto, no será sólo el camino para que esta posesión se consuma, sino un "entrelugar" donde vida y muerte diluidas son la expresión más próxima a la Belleza, entendida no sólo como summum estético, sino como acto de piedad. Sin embargo, veremos cómo la enfermedad y la próxima muerte, no son vividas como una fatalidad, sino como un aprovechamiento para la creación que debe cumplir con tres premisas. *Efecto invernadero* mostrará en qué medida el mundo está revestido de pasiones y creencias, que naturalmente no le pertenecen para evitar aparecer como es: insoportable.

En *Salón de Belleza*, por su parte, se llevará al extremo el concepto de enfermedad al trasladarla al espacio del hacer personal del protagonista con referencia a su propio cuerpo enfermo, pero también, con relación a otros cuerpos enfermos. Veremos cómo se sienta, de

este modo, un modo de vida, una percepción de mundo, un hacer concreto, una reflexión posterior y una desestabilización de la "normalidad" a partir de una exigencia vital, que es el compromiso con la escritura como fin en sí misma. Este compromiso desemboca en la autonormatividad que se impone en unas reglas que "hay" que cumplir y en el carácter lúdico que esta acción extrañísima genera en la historia y en su propia escritura. Analizaremos cómo la idea de juego no sólo permite ganar a todos los convocados en su instauración, sino, y principalmente, seguir jugando, y esto es lo que precisamente logrará Bellatin en su relación con la enfermedad y el manejo de los cuerpos: construir una normatividad desde la escritura que se basa en su propia capacidad de regeneración para mantenerse hasta su decisión de autodestruirse y así huir del sinsentido.

En el capítulo siguiente, **Austero y proliferante**, trataremos sobre el estilo austero y visiblemente económico de esta literatura que logra generar, al mismo tiempo, un efecto abrumador, como fruto de la dificultad de armar un todo coherente ante la verdadera proliferación de datos cuidadosamente conectados, lo que hace de esta escritura, como veremos, una propuesta Neobarroca, alejando esta noción del concepto injusto y simplificador que vincula lo barroco al sobrecargamiento, pasando por alto la categoría de espíritu, que representa; es decir, de "arte en movimiento, arte de pulsión, arte que va de un adentro hacia afuera y va rompiendo en cierto modo sus propios márgenes", como apunta Alejo Carpentier.

Veremos, **En suma**, que hasta el momento en que emergen las escrituras que analizamos, y específicamente las que son centrales a esta tesis, el sida no había sido tratado como una fuente discursiva literaria, esto es, como creador de una estética, de una forma de decirse a sí mismo, de instrumentalizarse para permitirnos dar sentido a una escritura desde ella misma como una forma de entender el proceso y sentido de su creación, hasta la década donde centramos nuestro análisis, y menos de la forma en que Bellatin lo hace. Las novelas que leeremos buscan resignificar la enfermedad como proceso de deterioro, y construyen sentido en la escritura rescenificando lo que la propia escritura hace, que es lo más importante en la acción literaria. Seremos parte, de este modo, de dicha rescenificación como un juego; es decir, como un desafío que establece una normativa, conlleva un riesgo y

es, sobretodo, capaz de seguir generando una normatividad que permita seguir jugando sin traicionarse, esto es: proliferando. Por lo tanto, veremos en qué medida *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* son fieles al movimiento de una escritura autorreferencial que se despliega para seguir escribiendo.

II. Una plural mirada al cuerpo enfermo

Dice Anthony Giddens, en *Modernidad y Uno mismo- Identidad*, que "la identidad de una persona no se encuentra en la conducta, ni —aunque sea importante- en las reacciones de los otros, sino en la capacidad de mantener en marcha una narrativa propia" (1991:187), poniendo en evidencia lo esencial de cualquier intento de reconstrucción y diferenciación del yo: la capacidad de sostener desde un lenguaje esa elección constante entre lo que le es propio y lo que no. Dicho lenguaje, cuando de identidades se trata, nos remite a un código, a un conjunto de signos que, anclando en el cuerpo, son su voz proyectada al mundo.

La enfermedad física de un creador, en este sentido, no es por sí sola atractiva para este estudio, si ésta no ha sido de alguna forma objeto de reflexión y recreación desde el propio autor. Según sabemos, varios artistas han padecido alguna y, en mayor o menor medida, no han faltado intentos de establecer una relación estrecha entre el mal y la escritura, lo que sin duda es muy tentador, pero inútil para los propósitos de este recorrido. Incluso autores de la talla de Nietzsche, que han dedicado líneas a sus dolores y males, no proponen un acercamiento a su obra a partir de una enfermedad, por lo que habría que tratar con pinzas los guiños autobiográficos, de propuestas de lecturas de un pensamiento o una estética teóricamente asentada en la enfermedad. En *Nietzsche contra Wagner*, el filósofo escribe:

Enfermedad es, en todo caso, la respuesta, cuando comenzamos a descargarnos de algo en algún sentido, sorprendente y horrible a la vez,

nuestras facilidades cuando resultan de abandonar algo, es lo que más duramente debemos expiar, y si queremos volver a encontrarnos sanos, no nos queda más remedio que aceptar más peso que el que soportábamos antes. (2002: 94)

Como vemos, esta afirmación innegablemente profunda, sería a mi juicio insuficiente para establecer un lugar preponderante a la enfermedad en su filosofía, y mucho menos, un discurso que justifique la misma. , oy en día, prácticamente todos vertimos afirmaciones sobre lo que la enfermedad es, y tantos autores como libros al respecto lo hacen, sin que esto signifique que la enfermedad actúa dentro de la obra. No es éste el caso de Frida Kahlo, por ejemplo, quien en una relación directa con su propio cuerpo enfermo, es decir, con el terreno de lo biográfico, propone desde la enfermedad un lenguaje, una concepción de arte, de cuerpo, de mujer, inverosímil durante la primera mitad del siglo yy. Su pintura no solamente espeja su condición enferma, sino transgrede las propias convenciones del arte a partir de su cuerpo herido y deformado para generar otra idea de lo estético, distinta de su tiempo.

Finalmente, cuando hablamos de una enfermedad hecha discurso no nos referimos a uno médico, por ejemplo, a uno meramente descriptivo o a uno legal, sino a uno que partiendo de lo que se entiende como anómalo dentro del mismo cuerpo y su inserción en la cotidianidad sea capaz de configurar una forma especial de ver el mundo, una "narrativa propia" y una elaboración consecuente del yo, como nos recuerda s iktor son t eizäcker en *Lo óntico y lo pático* cuando dice "cada hombre no sólo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra" (en Orringer, 1997:169), puesto que el neurólogo, muy relacionado con la teoría psicoanalítica está convencido que toda enfermedad es fruto de vertientes tanto psíquicas como somáticas. Si en esta puesta en obra puede designarse un sentido estético y ético estamos frente a una construcción de lenguaje que merece nuestra atención.

2.1 De la enfermedad hacia una escritura

Lo primero a considerar, entonces, es qué atributos dar a la enfermedad, qué adjetivos, a fin de poder llegar a la comprensión más precisa de lo que queremos significar cuando la nombramos. Ni este sentido, uno de los términos más oportunos es el de "anómalo", puesto que, éste hace referencia a algo que está fuera de la normalidad, sin denotar nada en específico. Georges Canguilhem, médico y filósofo reconocido por lo que su *teoría de la normatividad* aporta claridad a esta noción, a esta construcción lingüística que finalmente es la enfermedad, en *Lo normal y lo patológico* (1966), al recordarnos que "anomalía" significa en griego "desigualdad", término sobre el que apunta Cristóbal Pera, en *Pensar desde el cuerpo*, es un sustantivo y no un adjetivo, lo que constituye una diferenciación vital. Pera en su lectura de Canguilhem señala la relación entre *anomalía* y *anormalidad*, que ya el médico francés había señalado, sosteniendo que la anomalía corporal debe ser valorada desde el punto de vista de sus consecuencias. Si no perturba las funciones vitales del individuo en el que se asienta, ni la vida de la relación en todo lo que comporta para las relaciones sociales, la anomalía corporal no debe ser considerada como patológica (2006: 224); en otras palabras, 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. Por eso, apunta el médico, como lo explica Pera, antes de definir lo normal, concepto elusivo que no nos llevaría muy lejos, habría que reconocer la "original normatividad de la vida", es decir, las normas por las cuales la vida consigue estabilizarse, así esas normas sufran cambios y alteraciones. "El enfermo no es anormal por ausencia de norma, sino por haber perdido la capacidad normativa" señala Canguilhem (en Pera, 2006:224).

En las lectura que proponemos, acompañaremos a la enfermedad en su proceso creativo, lo que significa: sin discriminar radicalmente grados de "realidad" y "ficción", puesto que "la realidad" desde el punto de vista de la enfermedad es, como veremos progresivamente, una construcción que lleva a cabo el enfermo como "coautor de su mal",

según el Dr. Pedro Laín Entralgo, uno de los estudiosos que más han aportado a la Antropología Médica desde su visión histórica de la Medicina. Esto significa que, partiendo de la idea de normatividad, veremos en qué medida las obras se revelan al implícito poder o deber al cual tendría que adecuarse un "corpus enfermo", es decir, a algo parecido a la búsqueda de restablecimiento, condición natural de los seres. La obra de Frida Kahlo, por ejemplo, junto con la de Bellatin están al borde siempre de la estabilidad que debería conseguir un cuerpo "normativizado"; un cuerpo que declare sus facultades y sus impedimentos; en suma, su campo de acción, aunque una haya pintado casi desde la parálisis, y otro carezca de un brazo. Estas creaciones se muestran desafiantes al sentido que se cree ingenuamente encontrado, instaurando un estado de anormalidad que se consideraría a la luz de lo que acabamos de observar, anómalo y perturbador. Es decir, estaríamos frente a producciones que recrean lo que puede considerarse lo patológico de la postmodernidad y la condición humana, como apuntaba Diana Palaversich al leer a Bellatin: 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, el placer puro del acto, entre tantas, que promueven una gramática particular para hacer posible esta experiencia.

Cristóbal Pera, médico español, sostiene que hoy en día nos hacemos con conciencia (el subrayado es mío), a la par que llevaríamos a cabo cualquier proyecto en cuanto imagen y materialidad, con placer y con dolor, pero siempre desde el discurso a través del cual nos proyectamos. En *Pensar desde el cuerpo. Ensayos sobre la corporeidad humana* Pera afirma que el dolor físico es "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'" (2006:162).

Finalmente, estudiar el lenguaje de un cuerpo enfermo, no representa un acto morboso que goza en señalar la diferencia perturbadora en un espacio aparentemente usual, normal o pleno, sino, y en todo caso, en insertar en nuestro espectro de visión y vida un más

allá de la salud que reestructure los lugares que culturalmente consideramos seguros y provistos de sentido.

2.2 La enfermedad como estado de privilegio

La creación en el espacio artístico y reflexivo que parte de una corporalidad y una experiencia de vida inusuales, deja en incuestionable evidencia la sujeción del mundo a nuestro cuerpo, primer lugar de instalación de realidad y sentido, lo que, siguiendo al "pienso luego soy" cartesiano, podría tender a una conclusión, no sé si por obvia menos señalada: "tengo un cuerpo, luego pienso". Donde "tengo" no es una posesión, sino una conciencia de posesión. El cuerpo, tratado desde esta óptica no es nunca el camino para llegar o conseguir algo, sino el lugar donde, nunca mejor dicho, las cosas hacen carne. Cuál es entonces la particularidad de la relación con el mundo de quien precisa traducir su experiencia vital desde la enfermedad, puesto que "esa estética problematiza y expone el cuerpo en lo que tiene de frágil y contingente, de susceptible e impactante como expone también la ficción de la que están hechas esas formas, la moral, la sensibilidad y la razón de su configuración. Expone los modos en que hemos aprendido a vivir una cierta estética del cuerpo y cómo nos volvemos cuerpo a partir de una determinada estética de la percepción y de la conciencia" (Farina slf:). Ángel D a rtínez , ernández, en *Antropología médica: teorías sobre la cultura, el poder y la enfermedad*, nos da una consideración interesante desde la perspectiva de la antropología médica sobre lo que configuramos como enfermedad; para este autor "la enfermedad es un ruido asemiótico que perturba a los órganos y conlleva sufrimiento, así como también un lugar apropiado para una perspectiva simbólica, interpretativa, estructuralista o hermenéutica" (1997:82), donde lo "asemiótico" demanda una nueva cadena de referencias, éstas un lenguaje y éste un sentido nuevo en una recreación constante, desafío al cual nos somete la auténtica creación artística. Por esto esta primera carencia de "signo", que se manifiesta como "ruido asemiótico", es vital para estas escrituras.

h na noción clave para la antropología, y seguramente de la que se desprende toda una reflexión frente a la medicina científica, la encontramos en *Antropología del cuerpo y*

Modernidad, y dice así: "la medicina puede curar una enfermedad, pero no al enfermo" (Le Breton, 2002:10), y esto básicamente por tres razones. La primera, y menos complicada, sería porque, como apunta Le Breton, la enfermedad es percibida siempre como situación extraña a un organismo, mientras que el enfermo no lo es, necesariamente; es decir, lo anómalo podría quedar normativizado, siguiendo a Canguilhem. Este tipo de pacientes, los crónicos o los desahuciados, sin renunciar en la mayoría de los casos al deseo de que las cosas no hubieran sido así o que pudieran mejorar, dejan de ser una preocupación para la medicina porque han logrado estabilizar su vida. La segunda razón para sostener que la medicina no cura enfermos es su limitado conocimiento del ser humano, quien es mucho más, y de hecho lo contrario a, un ser "paciente", postura que es fuertemente adoptada por medicinas y ciencias alternativas e incluso libros de autoayuda, (*Usted puede sanar su vida* (1980) y *El poder está dentro de ti* (1991) con 29 ediciones hasta 2007, dice el título de dos de los *best sellers* más importantes en los últimos años, cuya autora, Louise L. , ay, sostiene haber vencido un cáncer prescindiendo de la medicina occidental y trabajando fuertemente con varias terapias alternativas). La tercera razón para sostener que la medicina no cura enfermos es que la enfermedad en algunos casos se hace una condición y especial forma de vida. "La enfermedad es un modo de vivir anómalo", (Laín en Orringer, 1997: 170), un especial modo de ser, lo que es sumamente importante, puesto que una definición así se constituye en una fórmula que se adapta a todas las culturas sin limitar una patología a un cuadro sintomático resonante para un lugar concreto y un grupo determinado, y extraño o excluyente para otros. "Una enfermedad no es sólo un conjunto de signos y disfunciones biológicas predefinidos, sino: [...] más bien un 'síndrome' de experiencias típicas, un conjunto de palabras, experiencias y sentimientos que se entienden como un conglomerado para los miembros de una sociedad" (Martínez Hernández, 2008: 85).

Este nuevo estado, ya hecho cotidiano, asumido y, en algunos casos, hasta beneficioso para el enfermo, no deja de otorgar un misterio especial incluso a quien está ya recuperado. Quien estuvo enfermo convivirá siempre con la sombra de la enfermedad, ya que es presa del miedo de volver a ser poseído por un mal incomprensible en cualquier momento -puesto que si pasó una vez, por qué no podría pasar de nuevo-, pero también

porque ha sido un ser inexorablemente tocado, y su condición natural alterada. La enajenación del cuerpo ya ha tenido lugar; es decir, esa brutal sensación de un cuerpo que de repente no es más el propio, sino otro que ahora se mira alterado, haciendo y padeciendo cosas extrañas. Ese cuerpo, no podría ser normalizado por el hecho de haber sido devuelto a la salud o a una cotidianeidad antes perdida, incluso añorada. La relación con el mal una vez fundada está ahí. El mismo caso, aunque de forma inversa, podría verse con los tullidos, por ejemplo, seres de quienes sabemos por diversos medios, siguen sintiendo la pierna que no tienen; siguen adoloridos del brazo que les falta. También están los casos donde el mal, como forma de vida más allá de su presencia real y virtual intratable, deja a los sobrevivientes de alguna enfermedad fatal superada arrojados a la desorganización de la nueva existencia y al sin sentido de lo que antes había sido motivo de su reflexión diaria, de aquella que muchas veces se constituyó en motor de su vidas y la estructura para sus acciones. Para Le Breton todas estas manifestaciones responden a lo que la clínica de los inmigrantes llevó a llamar Sinistrosis:

Luego de una lesión, de una herida, de una enfermedad, de un traumatismo, la sinistrosis hace que el sujeto que se encuentra lejos de su lugar de origen (...) siga quejándose, sufriendo, más allá de la recuperación "orgánica". Una vez curado, el sujeto sigue sintiendo un dolor vago, agudo, o no puede utilizar el órgano que estaba enfermo. Los exámenes médicos más profundos, cuando se limitan a la técnica pura, no revelan nada orgánico. Sin embargo, el sufrimiento existe (...). Se trata de convertirse en una escritura, por medio de los signos del consumo o, poder, por medio de la somatización. La sinistrosis es, en este sentido, solidaria (en la otra vertiente) de la pasión por el cuerpo que atraviesa a la modernidad. En el sufrimiento, el inmigrante le da el síntoma a la medicina con la esperanza de que se lo reconozca en tanto sujeto, cuando todas las otras tentativas para lograrlo fracasaron. En el juego, el hombre "inmigrante del tiempo" (Margaret Mead), convierte al cuerpo en una especie de señal de reconocimiento. En lo inaprehensible del mundo sólo el propio cuerpo proporciona la aprehensión de la existencia. (1995: 179)

Como ya antes lo habíamos precisado, la acción de escribir la enfermedad no trata del placer en la insanía *per se*, alguna especie de masoquismo, una postura o, más bien, impostura frente a la salud, sino de la manifestación de la ruptura de la normalidad que revela lo que en el silencio del bienestar, de la llamada normalidad, no se ve. A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, gusten o no, se entiendan o no, se asuman o no, así como la familiaridad de las percepciones sensoriales terminan embotándolas. "El misterio que, virtualmente, contiene el espesor del propio cuerpo está conjurado, de este modo, por la recurrencia de los mismos signos. En estas condiciones, la conciencia del arraigo corporal de la presencia humana sólo la otorgan los periodos de tensión del individuo" (Canguilhem, 1971:93). Cualquier sufrimiento, cansancio, enfermedad, ruptura, etc., son pruebas que primero pasan por el cuerpo, de tal suerte que a partir de entonces "lo malo" se vivirá con familiaridad, mientras que "lo bueno", con profunda extrañeza. Incluso en términos puramente clínicos, la salud es entendida como el espacio en que nada pasa y por tanto permite sólo una conciencia parcial del cuerpo. El Dr. René Leriche dice al referirse a ella que es "la vida en el silencio de los órganos" y Georges Canguilhem, partiendo de esta afirmación, sostiene que "la salud es la inconsciencia que el sujeto tiene de su cuerpo" (Canguilhem, 1971:122) dejando claro que la definición de ambas es en el fondo algo tan abstracto como la ausencia de cada uno de sus contrarios. La enfermedad, esta llamada condición extraña al ser humano, es el motor, por lo tanto, que permite al cuerpo registrar un sentido consciente, una presencia, y no meramente automática, como lo hace la mayor parte del tiempo. Le permite ver, en suma, la desgarradura que se ha producido desde el advenimiento del yo entre éste y los otros hombres y, en lugar de odiar o maldecir, llenarse de ritos para conjurarla.

Frente a esta realidad que trae consigo un hacer gestador de cambios, posturas y obras, o un "dejar de hacer" que busca omitir cuanto antes la propia vida, porque se la percibe ajena, el cuerpo se hace un espacio que invita a ser habitado. Escisión consciente entre lo que le pertenece y lo que no, entre lo arrebatado o lo impuesto, promueve una situación de excepción que debe, no sin un proceso de dolor, *normativizarse* (Canguilhem),

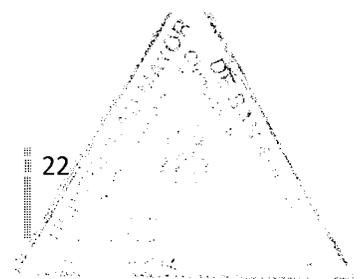
asumirse o extirparse. El enfermo es una mismidad que mira un (su)cuerpo extraño e intenta como primera acción escucharlo, y traducirlo. La anomalía se asienta en el mundo, en lo cotidiano y en la hoja que terminará de darle cuerpo. "Me llama hacia sí mismo con voz insólita y doliente, se subleva contra mí como un personaje en busca de autor" (Orringer 1997: 186). Sentada la fisura, no se puede prescindir de ella para ver, sentir ni crear, acaso todo lo contrario: se mira desde la herida, desde esa fisura, desde la excepción y el detalle que pasa a ser la presencia constante de lo ajeno y la ausencia. Lo ortopédico y lo paliativo se hacen o no extensiones del deseo, de la sensibilidad, de la propia pulsión, y ahí radica una forma especial de concebir la relación con el yo en emergencia y con el mundo real y ficción I.

No de forma gratuita las expresiones de la enfermedad que nos interesan se trabajan siempre desde el cuerpo propio. Sea el del artista o los de los seres de ficción que recrean la enfermedad, la ausencia de un miembro, la inmovilidad, la herida abierta, lo anómalo, lo negado hasta el maltrato por mano propia o por petición, como en el caso de las místicas medievales², es la primera persona, vital para entender el habla de y desde la enfermedad o el dolor. En suma, la sola descripción, el dícese del otro que sufre, que dice que sufre, que parece que sufre, no es, por lo general, la fuente de sentido y tratamiento artístico más prolífica para la escritura que persigue un efecto en la enfermedad como hecho estético, elección que no considero sea desplazada por ser el yo más fidedigno en cuanto fuente de testimonio, sino porque la primera personas ha hecho de la enfermedad una forma de decirse a ella misma, de encarnar en el mundo desde la angustia o la amenaza de lo

² Leemos en *La vida de Beatriz de Nazareth*, por poner un ejemplo entre tantos, los tormentos a los cuales la santa se sometió por voluntad desde la niñez: "Esta piadosísima niña acostumbraba a lacerar su tierno cuerpo, azotándolo desde la planta de sus pies hasta su pecho con ramas muy agudas, a veces hasta ramas de espino. Ella cubría su lecho con agudas hojas de espino que herían hasta el último lugar de su cuerpo con espinas afiladas cuando ella estaba acostada. Puesto que ella no quería ser atormentada hasta el sangramiento sólo durante la noche y luego pasar el día sin penitencia alguna, ella también llevaba en su pecho hojas de espino". *Beatricis, priorissa in Nazareth prope Lynam Ord. Cist.* (+1268| poco tiempo después de 1268) y Reypens, L. *Vita Beatricis: de autobiografie van de R. Beatrijs van Tienen O. Cist 1200-1268: in de Latijnse bewerking van de anomieme biechtvader der abdij van Nazareth te Lier.* Antwerpen, 1964. Citado y traducido del latín por Heene Katrien para la *Revista chilena de literatura*. Nro. 60 (2002: 136-159). Este dolor y la consecuente revelación que a él seguía dieron como fruto las siete maneras de amor, así como la obra de Santa deresa de Ávila entre varias otras.

irreparable, del destino fatal, de la bendición o el milagro, de la diferencia que porta una sensibilidad desarrollada.

No es, por lo tanto, el registro de una enfermedad lo que tenemos, hecho que podríamos encontrar en los historiales clínicos del Dr. Laín, puesto que la capacidad poética del médico es indiscutible al momento de escribir el relato de las dolencias de sus pacientes, como muestra Orringer en *La aventura del curar*. La selección de información, el orden a presentarse, el tono, la descripción de los afligidos, de la situación en que llegan, así como su incertidumbre, son de una visión sumamente literaria, aún cuando proviene de círculos científicos, pero incluso con esta habilidad narradora no puede lograr transcribir lo que el yo enfermo encuentra de auténtico, legítimo e intransferible desde su experiencia vital de lo que es habitar la enfermedad; es decir, no puede llevar a cabo el "proyecto verbal" (Orringer, 1997:185) de un yo que nos narra sus dolores, pesares o los sentimientos más extraños que puedan nacer de un sentido truncado por el mal y transformado irracionalmente. El mundo de lo anómalo es especialmente fascinante para el yo que en él se ve envuelto, más aún porque si éste no quita lucidez e intención, las promueve e incrementa. Ni este sentido, si bien no hay que estar enfermo para hablar con cierta potestad, ni la literatura es la recolección de testimonios, ni nos acercamos a ésta para corroborar en personajes históricos o "reales" ningún sufrimiento o mal, la primera persona se hace imprescindible para decirse a sí misma a través de la enfermedad porque básicamente "el enfermo es un cuasicreador de su enfermedad" (Laín en Orringer, 1997: 65), hecho que pone en evidencia los dos momentos que antes hemos señalado y que se alimentan mutuamente en esta -su- creación. El enfermo configura su propia enfermedad y luego (se) propone a partir de ella. Esta fuerza del yo que escribe no es reciente ni privativa de los últimos años, puesto que la encontramos como posibilidad única desde los místicos, pasando por los diarios, las autobiografías noveladas, las cartas, entre tantas escrituras que destierran la autoridad de alguien por encima del personaje. El dolor pertenece al yo, no al otro, así como la acción y lo inminente de la duda. El otro no tiene palabra desde el dolor, y si la tiene es por la resonancia que en el yo encuentra, en la con-pasión que despierta, en el eco que toma a otro cuerpo por espacio. Es decir, el dolor es "siempre mío".



La enfermedad en la literatura, la enfermedad que funda un lenguaje, lo que ya es decir mucho, se instaura como un hecho del cuerpo más allá del cuerpo. Este "lado oscuro de la vida", a decir de Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, es mucho más que el lado triste de la vida; desde la escritura, es algo así como el lado más real de la misma. El propio lenguaje para decirnos que los objetos son verdaderos cuando una luz tenue los ilumina, así como algunas cosas son más reales en la noche; la vida es más vida si un sufrimiento y la entrega total a éste la avivan.

2. 3 Cuerpo, primer escenario

Se dice por lo general, aunque esto suscitará posiciones y posiciones, que la obra de arte es el medio del cual se vale el artista para transmitir sentimientos y emociones, anulando así la posibilidad de ver en la creación un hacer menos sanguíneo, menos biliar y más racional, en tanto más compartido. t illiam dthomas nos muestra a través de su teorema un principio elemental en sociología y valiosísimo para nuestro enfoque: "si los individuos definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias", con lo que en primer lugar queda zanjada la posible polémica sobre "la realidad" de la enfermedad como un acontecer natural, ficticio, espiritual, inducido, alimentado, etc. y, en segundo lugar, hace que el terreno de lo anímico, de la percepción, donde supuestamente se gesta la obra, pase a ser un estado del cuerpo por sobre todo, y de un cuerpo enfermo. En este sentido, la obra, "la materialización de una visión de la realidad que despierta sentimientos aún no expresados" (Rico, 1993:15) como un estado del cuerpo, se hace un estallido de anatomía, del todo y de la parte que ya no es parte, sino estructura de una totalidad diferenciada a partir de una historia que comienza. Ese lugar, ese territorio afectado, adolorido, faltante o disfuncional, cobra vida al margen de la vida del creador; si pensamos en un miembro faltante, en su inmovilidad o en una prótesis, por ejemplo, veremos que la experiencia se traduce en otra cosa, una cosa que habla y a quien se le habla; en suma, en su actuación real, pero no real como parte del cuerpo.

Frida Kahlo en su puesta en escena de lo ortopédico, de lo antinatural como cosa ajena a la posesión corporal, pero necesaria para seguir viviendo, posibilita una etapa transgresora para el autorretrato: Ella vista desde ella en su pintura. Ella desmembrando su cuerpo. Poniendo sobre la mesa la funcionalidad de sus —ahora— miembros; es decir, recreando el fragmento. Kahlo parece decirnos en su obra "esto es una pierna y funciona así, y la muestro así, y me la saco así. Este es un aparato para la columna..." y así, sucesivamente. Bellatin, por su parte, es un maestro de la autoficción y pareciera querer mostrarse mesurado frente a la ola de cuerpos espectaculares que circulan por las grandes ciudades; es tal vez por eso que luce un garfio desmesurado por brazo de la forma menos escandalosa posible, haciendo de él el primer lugar de invención de una irónica identidad. Si la salud y la lozanía, así como la extrañeza del "friki" o la plasticidad del dandy, son estados y momentos aptos para la creación de una imagen, la enfermedad no lo es menos. En la identidad se constituye a través del dolor que se muestra y, si no se disfruta, al menos, se vuelca como rasgo contrario a la simplicidad del estar bien y el ser normal. Dice Sontag que "en la edad moderna la enfermedad era un modo de volver interesante a la gente" (1985: 36). Por su parte Deleuze, en *Presentation de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, afirma que "...hay un masoquismo formal antes que un masoquismo físico, sensual o material; y un masoquismo dramático, antes que un masoquismo moral o sentimental" (2001: 88) y es precisamente ese masoquismo formal y dramático el eje de una escritura desde la enfermedad, porque nada como esa postura para despertar una acción que acerca al ser humano a su grado extremo, la muerte, a una búsqueda particular de la belleza, como veremos en los enfermos de Bellatin. El cuerpo en estos casos es de repente un otro que se analiza, se recodifica, se comprende y se traduce, llegando a ser "un clon perfecto, un alter ego", como señala Le Breton, lo que es sumamente interesante en este tipo de creaciones. Sí, no se trata de una disociación, sino de una comprensión por partes. D irada, contemplación y comprensión son vitales para una posterior transmisión, identidad y confirmación. "En el corazón de la evidencia está el vacío" (tabes en Le Breton 2002:8). Es decir, mirada que desarticula, que desmonta, que comprende otra forma de operar desde la diferencia.

El cuerpo son los fragmentos en coherencia, las partes que se miran, los espacios por donde se sangra. El brazo que duele, la mano que no está, el aparato que pretende sustituir algunas funciones, el signo del final que se lleva auestas, el mal sobre la piel que es y no parte del cuerpo. h na cosa que sin tener vida propia se añade a la de uno, pero al mismo tiempo no es nada fuera del hueco o el espacio destinado en el propio cuerpo para su completitud. Guillou lo dice así:

La simulación mecánica del cuerpo no protege al hombre con una prótesis de la angustia de ser un híbrido

En él (...) anima la marioneta dócil de una medicina tecnológica triunfal: depende del cable, de la pila del mantenimiento, de la verificación permanente.

El hombre con una prótesis es una especie de rehén de la máquina y de los que conoce su funcionamiento. Debe integrar a su imagen corporal una materia paradójica, que no nace del duelo imposible de un órgano, mientras marca su desaparición y su reemplazo. (en Le Breton 2002: 247)

Podría pensarse lo mismo acerca de la tuberculosis, el cáncer y el sida, por ejemplo. E o como las carencias o las disfuncionalidades motoras, sino como aquello que está verdaderamente de más por ajeno, que es impropio del cuerpo. dambién el enfermo de cáncer o sida parece explicar a manera de letanía lo que no pertenece a su cuerpo ¿o sí?; las curaciones, las agresiones que en nombre de la vida de ciertas células matan a otras tantas sin discriminar lo bueno de lo que no es. , e ahí el enfermo que debe someterse a la tortura y dependencia de la dosis diaria de esto y aquello para prolongar el bienestar, la "normalidad" del cuerpo, su salud, su silencio, diría Canguilhem. Sea que se aumente, se ponga o se saque, cómo se cuide y se proteja haciendo de estos actos rituales para que el yo tenga un día más donde apostar, la creación de estos seres -autores y obras- se traducirá tanto en lágrimas, estertores, violencia y victimización, como hieratismo, sufrimiento, contemplación, poder,

burla y acción contra la muerte, lo que no significa un aferramiento irracional a la vida, sino todo lo contrario, como veremos en las construcciones de Bellatín, donde nunca se comete una lucha contra la muerte.

La muerte, en todos los casos, vista desde la enfermedad como un lugar al que se avanza de forma irremediable, con mayor conciencia y con mayor certeza, es en estas escrituras "una fuerza dinámica que lanza al enfermo a la creación" (Rico, 1993:58), que mira de forma aguda al mundo y que busca un yo desconocido en cada obra creada, en cada fragmento reconstituido o enfatizado en su carencia o disfuncionalidad. La obra restituye, entonces, no lo que la vida no dio o quitó al enfermo, no la salud ausente, no la completitud, sino el lado velado que el enfermo, en tanto ser sensible, precisa encontrar en él. Le revela la "última profundidad de la realidad" (Orringer, 1997:210) hecho que puede ser sólo comparado en tanto acto que genera una conciencia del mismo y que lleva a la acción, a la poesía.

2.4 La enfermedad, ¿un mal necesario?

Araceli Rico en su libro sobre Kahlo señala que "el enfermo creador experimenta el drama de su existencia en el rechazo a los demás, esforzándose por mantener una situación favorable a la realización de su trabajo creativo" (1993:39), lo que desde una posición superficial podría equivaler a que el artista enfermo busca promover su condición enferma, puesto que, cuál otra situación puede resultar tan favorable para la creación que emprende. "El cuerpo doliente enseña al enfermo que los demás individuos existen, o para ayudarlo en su invalidez, o para incomodarlo como testigos de la misma" (Orringer, 1997:203). No obstante, si bien en algunos casos hay que admitir que la enfermedad es un estado más bien morboso del espíritu, que elige esta condición por las razones que fueran, hay que señalar también que esta elección hecha escritura casi nunca está amparada por el deseo de conmiseración, o el dejar un registro de dolor o emulación de valentía o algo semejante, sino en una forma única de atravesar la muerte, desacralizarla o burlarse de ella. Con o sin fe en

un más allá, el creador es aquel que sin suicidarse se entrega a lo irremediable de su condición para llegar a un espacio ignorado pero renombrado, domado desde la palabra, artísticamente creado y, por tanto, aceptado.

Para los demás, en cambio, el enfermo también presenta una situación dual, pero absolutamente distinta: o es un apestado, o es alguien que tiene el poder. Un poder que podría ir desde la victimización que culpabiliza, manipula y somete a los otros, hasta el temor sutil o manifiesto de que aquel extraño estado que vive el enfermo nos toque de alguna manera, nos transforme, cambie de repente nuestras vidas y aquello sobre lo cual tenemos control. El dolor del enfermo, sin embargo, ese dolor que atemoriza o mueve a una compasión sumisa, no es simplemente una consecuencia de su mal, algo que está ahí porque no puede dejar de estar, sino una conciencia que se yergue para ser explotada de modo ficcional en la obra, pero en sí misma, como obra. La muerte inminente, seguida de un proceso de enfermedad puede debilitar desmesuradamente al yo y la conciencia, así como acrecentarla en la búsqueda de un acto supremo de creación; la apoteosis de la vida que llegando al clímax fenece porque luego de esta conjunción soberana de belleza casi siniestra, de encuentro explosivo de extremos, ni la vida ni la muerte pueden continuar como culturalmente las entendemos. La nada es el paso siguiente.

De lo dicho se desprende que si hablamos de arte, de creación, no podemos eludir la noción de belleza ya antes mencionada; de ese atributo abstracto y discutida mente relativo, que Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* definió como "el juego de la imaginación con el entendimiento que se expresa a través de un sentimiento reflexionado de placer" (2004:56) y que con creaciones arriesgadas, al limbo entre lo que seduce y asusta, nos llevan a preguntarnos dónde está lo bello que se persigue. La respuesta de ciertas escrituras "al límite" parece mostrar que la respuesta es quizá más simple de lo que parece: belleza es lo que decidamos escoger y mostrar como tal según un código propio, pero coherente. Así hay belleza en lo sublime que conmueve, pero también en lo siniestro que paraliza.

El mostrarse, el extraño placer que suscita el mostrarse desnudo exponiendo la imperfección, las partes faltantes, extrañas, ajenas, como si en esa ausencia cupiese la promesa de placeres también extraños y desafiantes, es el acto donde tiene lugar el poder erotizante de estos cuerpos extraños y "defectuosos". Ahí está Kahlo en su pintura, expuesta como nadie se había atrevido hasta entonces, mostrando todo lo que le es ajeno, todo lo ortopédico que necesita para tenerse en pie, todo lo que no le pertenece y parece ser un seductor obstáculo para llegar al cuerpo libre. Está también, de forma extraordinaria, la perturbadora belleza de Aimee Mullins, modelo de marcas deportivas, actriz y atleta que ha hecho de su cuerpo un objeto de deseo -muchas veces trunco al comprobar que ese cuerpo escultural no tiene piernas- tanto como ha hecho un objeto parcialmente desmontable, puesto que esta ausencia de piernas le permite una suerte de suplementos que se ponen y se sacan según la ocasión — piernas de vidrio, de plástico, especiales para correr, etc., que, se me ocurre, podría incentivar la creatividad de las niñas frente a sus muñecas. E o sería de extrañarse que alguna fábrica de juguetes bajo el proyecto de promover la no discriminación y ver más allá de lo físico, terminara sacando a la venta una muñeca *Aimee* que se pusiera y quitara las piernas según la necesidad o la ocasión.

Lo interesante del caso es que un signo no anula a otro, lo que hace de esta bella modelo un ejemplo de belleza perturbadora, puesto que es evidentemente una mujer deseable, así como rechazable cuando se repara en que no tiene piernas. Este hecho nos revela que no se trata de la eventual belleza de las mismas, sino de la importancia de la completitud a la hora de acercarse a otro ser humano.

Careciendo del rigor de una encuesta, y más bien al calor de una conversación amistosa, he recopilado posturas frente a este tipo de belleza, y la respuesta mayoritaria ha sido afirmativa, pero con una observación: "Sí, podría estar con ella, pero si me enamora primero, de lo contrario prefiero una menos linda, pero completa". Lo llamativo, sin embargo, es que no deja de ejercer en otros un efecto altamente erotizante, no por lo que tiene, sino por lo que no tiene. Lo mismo veremos en los personajes que merecen nuestra atención. Cuerpos en estado terminal, cuerpos deteriorados, prácticamente despojados de

su condición humana, casi reducidos a cosas, aparentemente carentes de voluntad, que aún y, tal vez por eso mismo, seducen a quienes llamaríamos "hombres sanos y normales".

Si en las relaciones con lo visual el exhibicionismo iría a la par con el mirar, la escritura que expone podría hacerlo con el leer: voyeurismo irreversible de un placer compartido. Ambos, en búsqueda de la satisfacción, convierten al cuerpo en el único medio capaz de llenar ese deseo. "El deseo de ser visto, de ser mirado, es tan primitivo como el deseo de ver para sostener luego que el hombre no es menos curioso de su propio cuerpo como la intriga que el provoca el cuerpo de los otros" (Schilder, 1959: 223).

Sin lugar a dudas, "la anatomía no es destino", si ponemos la original sentencia freudiana —"la anatomía es destino"— en cualquier ámbito y cultura. Para las feministas, los constructores de una identidad gay, y muchos grupos, se han encargado de cuestionar esta afirmación desde todos los ámbitos posibles, puesto que cada uno encara su sexualidad y su diferencia, así como el malestar del cuerpo, de acuerdo a códigos y significantes propios. Sin embargo, en el mundo occidental podríamos decir que el psicoanalista tenía razón, y la anatomía es destino, confirmando su aseveración en el terreno que exploramos. Si bien Freud pensaba en la sexualidad cuando hizo la afirmación, es decir, en las "consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica" (Santos del Álquez, 2009:34), es innegable la pertinencia del dicho al hecho artístico de determinados cuerpos enfermos: concretamente, los cuerpos enfermos de creadores o, mejor dicho, cuerpos enfermos sensibles al arte, co-creadores de su enfermedad y predispuestos a encontrar una identidad desde el mal y la belleza, y a reflexionar sobre las mismas de forma casi natural.

III. Literatura latinoamericana sobre el sida en la década de los 90s.

Sin lugar a dudas, junto con la tragedia que significó la presencia del s I, en un entorno que, en el mejor de los casos, sabía de éste de oídas y no había llegado a conocer el alcance del desastre en la vida real de los cuerpos tomados, la década de los 90s será especialmente fructífera con relación a los significados que se desplegarían desde del mal (desconocido) en cuestión. Las escrituras que me han parecido significativas en este sentido, lo son en tanto nos dejan ver lo que puede hacer la enfermedad con una persona, para luego ver qué hace esa persona con la enfermedad. No es que en la siguiente década el tema haya quedado agotado o remitido a una moda pasajera, sino que el impacto que el sida generó en los 90s, y que iba de la mano del asco, el terror, la compasión y la condena a la perversión -lo que precisamente generó escritura-, luego ha tomado rumbos más bien sociales, testimoniales, con miras a la reivindicación, a la inserción, a la no discriminación, por citar algunos, que han ido de la mano de la comprensión de la propia enfermedad, causas y consecuencias. No obstante, la fuerza de las escrituras que se gestan en Latinoamérica en estos diez años está en el impacto de lo intraducible, de lo sin precedente, del horror y el error que gira en torno a esta nueva presencia que no logra incluirse a la vida social, ni a un manual de enfermedades infectocontagiosas, sino a fuerza de un dolor que terminará en la propia destrucción.

Cabe resaltar, en este sentido, que a excepción de Mario Bellatin y Pedro Lemebel, todos los demás autores escribieron sobre la enfermedad en el cuerpo propio, y de todo este grupo de autores que trataremos a continuación, sólo Pablo Pérez, seropositivo, es el único sobreviviente. Los demás autores, de los cuales hablaremos brevemente, murieron a causa

del sida. No decir, lo que leemos al leerlos es un registro de la imposibilidad de convivir con la enfermedad, y sus escrituras, de este modo, giran en torno a esta relación dolorosa que no logra someterse sino a fuerza de registrarla, reflexionarla, comprenderla y, en determinados momentos, agradecerla, como veremos con , ervé Guibert. No de forma distinta, los personajes de Bellatin también mueren debido a su seropositividad.

La década de los 90s, entonces, escribe lo que se desconocía del mal, de esta forma de dolor, de este tipo de muerte que se vincula en todos nuestros escritores a la homosexualidad, porque durante los 90s el sida representaba la 'peste del homosexual', el castigo natural de una práctica antinatural. Doble discriminación que afecta a sensibilidades especialmente desarrolladas, generando producciones que, a excepción del francés , ervé Guibert —si bien no latinoamericano, importantísimo motor de toda una poética americana-, son parte de los proyectos que los escritores venían trabajando hasta la asunción del virus, como es el caso de Pedro Lemebel y su activa posición política desde la literatura; una militancia particular desde una elección homosexual. Similar es el caso de Reynaldo Arenas, siempre en oposición a la política castrista, y el trabajo generalmente marginal de Pérez y su incursión en los mundos casi escondidos del sexo sadomasoquista, drogas y perversiones. En este sentido, dado que estos autores trabajan en sus libros finales una "poética sidática" y que, por lo general, ésta termina, lógicamente, con la muerte, que es ya presencia en sus vidas, no sé si cabe hablar de una literatura sidática, así como podría, dado el caso, hablarse de una literatura gay, por ejemplo. Por otra parte, en el desconsuelo, incompreensión e injusticia que se cree sentir con el advenimiento de la enfermedad, no se ve el menor propósito en estos autores de generar una escritura que se conciba bajo este rótulo.

Otro dato de suma importancia, y que no deja de tener relación con la manera que se insertan las últimas obras de estos escritores en sus determinados proyectos poéticos, es la manera particular que tienen de acercarse al "mal". Siendo la misma en sus causas y efectos, en sus dolencias y desamparos, en sus anhelos y desesperanzas antes de la entrega final, la enfermedad presenta formas tan distintas que esto no puede más que revelarnos la capacidad de los artistas de habitar de formas también distintas sus cuerpos enfermos, el desahucio; ya no digamos el dolor, sino el contacto con la muerte. Ni momentos de extrema

tensión veremos que no se pide clemencia a una sociedad o a un entorno, tanto como al propio yo en vías de extinción; la búsqueda de sobrevivencia, a excepción de Guibert, no está presente en estas escrituras. No sostengo que los escritores, llamémosles narradores, para nuestros fines, y para distanciarnos un poco del enfermo físico y acercarnos más bien al enfermo creador, hayan tenido una pulsión especial por la muerte, no; ni siquiera el peluquero de *Salón de belleza* se entrega suicida a ella. Él tratando de huir de la falsedad de la cura, diría más bien, junto con Ricardo Reis, "abomino la mentira porque es una inexactitud". Sin embargo, de haber existido la certeza de una cura, está claro que todos hubieran querido sobrevivir a la enfermedad.

El punto central de estas producciones radica en que, deseando curarse, no hacen del deseo un motivo de escritura y reflexión, sino que parecen más bien aceptar el inminente fin y, a partir del mismo, proponer una visión de la enfermedad; de lo que es habitar en y con ella y, finalmente, menguar por ella.

Es de vital importancia considerar que no todas estas escrituras corresponden al mismo género y que, incluso, algunas de ellas son muestras en sí mismas de lo que podríamos considerar géneros híbridos, tal es el caso de la autoficción o de la crónica. Es así que no podemos perder de vista que Reinaldo Arenas trabaja su enfermedad, más bien su vida antes de contraer la enfermedad, desde la Autobiografía mostrando un afán por registrar las cosas de la forma más cercana a lo que él considera que fueron. Próximo a él, pero ficcionalizando profundamente la narración de su vida, encontramos a , ervé Guibert, por lo que la crítica conoce su obra como Autoficción. Cercano a este trabajo está la escritura de Pablo Pérez, basada en la vida real del escritor, protagonista en la obra, pero que puede ser considerada una novela en el sentido tradicional del término, así como novela puede ser considerada también la obra que trabajaremos de Severo Sarduy, pese al desarrollado nivel poético que detenta. Pedro Lemebel desarrolla su escritura desde la Crónica, otro espacio híbrido donde la presencia de "lo real", histórico, constatable y la primera persona, se juntan con una escritura ficcional y poética profundamente cuidada. Finalmente, encontramos la obra de Bellatin en un espacio cien por ciento ficcional, con la escritura de dos novelas donde los protagonistas son invención pura de su autor y éste ni está contagiado ni muerto.

Estos registros distintos posibilitarán miradas distintas también, puesto que nuestros narradores configuran "su" enfermedad desde terrenos particulares, lo que, lejos de perjudicar nuestro seguimiento, lo enriquece, puesto que no estamos estudiando la categoría de Narrador en estas escrituras, sino registrando el discurso de la enfermedad a partir de creadores —privilegiadamente los seres ficticiales de Bellatin— que con, desde y gracias a la enfermedad hacen una obra en una década donde ella hablaba por primera vez.

Por último, siendo el objeto de esta investigación la enfermedad y el discurso que se genera desde la misma y la transformación de ésta por medio de un discurso, la homosexualidad claramente establecida de todos los narradores es un hecho tangencial para nuestros fines. Por esta razón es que, sin dejarla de lado, me he abocado a la lectura de las obras donde la enfermedad cobra un lugar capital, sin mayores consideraciones teóricas o críticas a cerca de la tendencia sexual de los narradores como discurso político, estético, ficcional o de cualquier otra índole.

3.1 *Antes que anochezca*

A inicios de la década —haré este recorrido de forma cronológica, no por sugerir algún criterio evolutivo, sino por lograr un intento de orden— encontramos la autobiografía de Reinaldo Arenas bajo el título, doblemente alusivo, de *Antes que anochezca*, terminada de escribir en 1990, fecha en que Arenas muere, pero publicada recién en 1992, y llevada al cine recientemente por Julian Schnabel. La narración de lo que fue su vida desde niño en Aguas Claras, un pueblito dentro de una Cuba campesina, pero ilusionada con el porvenir, es escrita bajo la tensión de los últimos momentos de su vida, ya desahuciada. La vida de este hombre, siempre huyendo del régimen, soportando penurias sólo creíbles bajo la luz de sus relatos, con la prisa eterna de partir, de hacerlo todo tan pronto como la policía podría irrumpir para detenerlo en una de las habitaciones que le tocaba alquilar para lograr despistar, refleja la urgencia por decirlo todo antes de que el final advenga.

Antes que anochezca es escrita desde el registro de lo que se considera personalmente histórico -especialmente lo relacionado con los atropellos del régimen de Fidel Castro, a quien Arenas culpa de las desgracias de Cuba y las propias-, siendo pocos los párrafos que, no exentos de belleza descriptiva, se prestarían a una interpretación más bien poética, ambigua o apta para nuestros fines concernientes a la enfermedad como objeto. Lo preponderante en el libro es la referencia clara y específica a lugares y hechos que en el texto se hacen acción política contra una injusticia.

Lo que se muestra indudable es que su vida, en sí misma, es casi novelesca, algo así como una epopeya postmoderna donde es difícil pensar que tanta desgracia, pero tanto placer también, acaezcan a un solo ser humano, y que pueda vivir para contarlo. Desgracia acompañada de un erotismo tan intenso, intenso como ninguno en este corpus que intento elaborar, que parece ser también el diario prohibido de un homosexual activo. Arenas hace carne la sentencia de Bataille que sustenta que "la prohibición existe para ser violada" (en Barba y Montes, 2007: 48), y violar la regla castrista es el ejercicio de toda su vida. Su obra póstuma es un escrito que busca, más que cualquier otro similar en la década, dejar registrada, y de forma enfática, la búsqueda de la libertad de expresión, el placer de escribir y la consumación, a cualquier precio, del deseo incontenible que afloran siempre y en todo lugar. Si algo queda claro en Antes que anochezca es que, en un contexto donde la libido homosexual es tan fuerte, no queda más que naturalizarla, apelando al entorno agrario, el clima y lo natural del deseo humano por todo lo apetecible, más allá de los sexos y las formas.

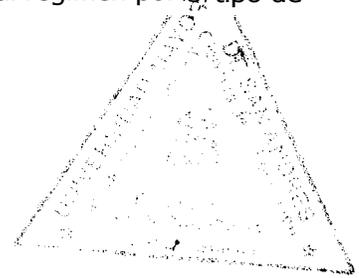
En ese sentido, lo que se detecta en esta escritura es el valor referencial de su homosexualidad como eje del proyecto, que bien lo sabía, sería el último, y seguramente de ahí la necesidad de ese registro de dichos y hechos que dejan poco espacio a una elaboración de la enfermedad al modo de los otros autores que veremos. Para Arenas, su tendencia sexual es determinante para la vida que elige, compromisos, prácticas, enfrentamientos y, lógicamente, escritura. Es así que en esta novela es tan central la dictadura de Castro como el drama de una homosexualidad que busca vivirse con verdadero furor.

Los hechos que se narran quedan, lógicamente, al margen de una mente o voluntad creativa, sino que son producto de lo que podríamos considerar destino o fatalidad. Tanto es así, que la etapa final -acaso la más dramática de su vida, porque es la que sí lo conduce al suicidio ya madurado desde antes- es apenas mencionada, lo que no deja de ser significativo. Arenas, no sólo tiene sida, y todo lo que esto implica en tanto dolores y sufrimientos localizables y no localizables, sino un cáncer en la garganta, justamente en aquel lugar donde se forma la palabra, el habla que él tuvo que contener siempre que no fuera hecha escritura prohibida, escondida y protegida, lo que podría aumentar narrativamente aún más el grado de dramatismo del dolor, de sufrimiento y de furia. Sin embargo, para el autor, esto que como lectores nos horrorizaría más que cualquier otra cosa, no parece ser particularmente digno de contar. Su libro se muestra más como un registro de la vida más que de la muerte: se va en el mayor silencio, ni siquiera se sabe a ciencia cierta si suicidándose o pidiendo a su pareja un acto de eutanasia y dejando solamente una carta de despedida en la que se explica los motivos de su vida y muerte³.

Esa es su forma particular de abordar el fin consumido de palabras, mejor dicho, de vivir ese final quizá como una negación o quizá como una confirmación del dolor y el sufrimiento que rodeo su vida. Arenas, a diferencia de los demás escritores que trataremos, que producen escritura a partir del sida, que hacen algo activo de su enfermedad, decide casi no mencionarla y hacer algo también al dejarla de lado, sin contarla o transformarla, sino enfatizando en cambio la vida en la salud y en la fuerza para huir o combatir un estado de cosas que considera injusto. Finalmente, puede decirse que la enfermedad y la muerte llegan como consecuencia de una forma de vida ligada a la huida constante. El sida es una forma dramática de morir, que cierra armónicamente una forma de vida no menos dramática. Si bien culpa al régimen por la enfermedad y la muerte que, de vivir en un país libre "no las

³ "Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. C..) Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país".

hubiera sufrido", creo que más bien de lo que se trata es de culpar al régimen por el tipo de vida ofrecido. ¿Acaso habría algo más que decir?, parece decirnos.



3.2 Al amigo que no me salvó la vida

En 1991, un año antes de que *Antes que anochezca* sea publicada, pero un año después de que haya sido escrita, el francés, Hervé Guibert publica *Al amigo que no me salvó la vida*⁴, novela, biografía o autoficción, como se está dando en llamar a este tipo de escrituras, de calidad sobresaliente.

A primera vista, la obra de Guibert es tangencial a la de Bellatin, en tanto que, mientras uno busca personalizar su sufrimiento, marcarlo en un contexto y una biografía, y referenciar su escritura al máximo, Bellatin, como veremos, hace precisamente lo contrario: borrar marcas espaciales o temporales. Incluso temáticamente, mientras Guibert busca a toda costa vivir, Antonio y el peluquero, protagonistas de las novelas de Bellatin aceptarán la muerte sin oponerse a ella, y sus objetivos serán más bien otros, tanto así que en el caso del peluquero éste llegará a excluir totalmente a su yo enfermo. No obstante, veremos que trabajando desde registros distintos (autoficción y novela) estos narradores tienen mucho en común en su forma de enfrentarse con la enfermedad y proponer algo a partir de ella.

Al amigo que no me salvó la vida lleva la enfermedad a un verdadero compromiso literario; lo que este libro "cuenta" es el final de una vida, la de su autor, Hervé Guibert, pero también cuenta el proceso de su propia escritura, una especie de disectomía literaria

⁴ Considero el caso Guibert, pese a no ser latinoamericano, porque lo que el autor francés hace en su literatura es digno de mención cuando se habla de una puesta en escena de la enfermedad como hacer y no como hecho, simplemente. En segundo lugar, por ser una obra (ya que los dos títulos que revisaremos son una continuación) escrita a principios de la década, es muy probable que nuestros autores hayan tenido acceso o, al menos, conocimiento de la misma, lo que muy posiblemente haya influido en sus propias creaciones, puesto que el trabajo de Guibert es emblemático. Finalmente, si bien hubiese podido nombrar otras escrituras significativas en otra lengua que nos vertiera luces sobre el trabajo de nuestros autores latinoamericanos, en mi investigación no he podido encontrar dichas supuestas obras traducidas al español; es decir, tener constancia, al menos, para los fines de esta tesis, que nuestros autores hubieran podido tener acceso a esas escrituras como en el caso de Guibert..

donde es la enfermedad algo así como el escalpelo que penetra en el ejercicio mismo de contar y volver a crear lo supuestamente vivido. Sin embargo, éste no es un texto que busca conmover a partir de la facilidad del recuento del dolor, la incompreensión, o la injusticia de haber contraído el mal. No estamos ante un proyecto que solamente registra la angustia y la "lucha" por sobrevivir. Estamos frente a una escritura que usa el sida, el sida en la propia vida, para proponer un lenguaje que el autor venía desarrollando desde antes de conocer su seropositividad. Como proyecto de escritura, como escritura que hace algo en el mundo, Guibert se coloca en un lugar distinto al de Arenas, cuyo proyecto es, como vimos, más bien social y político. *Al amigo que no me salvó la vida* ofrece una mirada más íntima, y por tanto, un lenguaje más íntimo también; algo que opera entre la asunción de una muerte inminente y una esperanza que de repente parece abrirse. La enfermedad en este libro se mueve como una especial conciencia del cuerpo. El narrador, Guibert -del cual iremos viendo hasta qué punto puede ser considerado completamente Guibert autor-, se encuentra en un punto crucial. Acaba de enterarse que hace unos seis años aproximadamente contrajo el virus y que va a morir, él y los amigos que aún el sida no ha matado, como Michel Foucault -Muzil en la obra.

Del virus, debido a la novedad de su irrupción, no se sabe mucho, y tal vez esto es lo apasionante: la elucubración que se ejerce sobre él, sobre la posibilidad de una vacuna "secreta" y milagrosa -sujeta todavía a experimentación- que detenga su poder, al menos postergando la muerte del enfermo, si no salvándole la vida. Es desde ese lugar, desde el derrumbamiento y la esperanza constantes, que tenemos acceso a un proceso reflexivo vuelto escritura.

Junto con la historia en sí, o precisamente por ella, se nos abre también un historial médico; un recuento constante de d4, pruebas, visitas, tortuosos y torturadores análisis médicos, una revisión constante de un bienestar aceptable que desde el papel impreso confirme la posibilidad de sostenerse. Es sobrecogedor, en este sentido, el deseo franco y explícito de vivir del narrador —de hecho, el libro es la búsqueda de esta posibilidad- pese a confesar, con la arrogancia que por tantos años lo ha caracterizado, que odia a la humanidad y, tal vez más desde que se sabe enfermo, ya que el mal le ha dado una conciencia superior;

una conciencia y un ego aún más desarrollado, posibilitando ver todavía mejor la vulgaridad y simplicidad de la salud y la normalidad, lo que sin duda nos remite a algo más que la posición romántica de lo "interesante" que se vuelve la gente al caer enferma, como recordaba Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*. "Me preocupa menos conservar una mirada humana que adquirir una mirada demasiado humana, como la de los prisioneros de Nuit et brouillard, el documental sobre los campos de concentración" (1991: 14).

Al amigo que no me salvó la vida construye una dignidad de enfermo que raya en el placer vuelto sufrimiento para ser luego nuevamente placer al tomar contacto con la obra. E o se trata de un suicidio ni de un sufrimiento impostor, sino de una relación especial con un nuevo conocimiento que se asienta en el cuerpo, deteriorándolo y transformándolo, puesto que este temor a levantar una mirada demasiado humana, es luego celebrado en *El protocolo compasivo*, una especie de continuación de esta primera obra, publicada un año después, donde incluso la vergüenza de hacer los ejercicios típicos de un anciano en un parque, para no perder la movilidad de los miembros, es superada por absurda. La enfermedad en ese momento deja paso a otra forma de conciencia desde esa misma reflexión, nada inocente y muchas veces maliciosa, lo que es una característica en la narrativa de Guibert. "Sin dudas, en la lista de los aprovechamientos posibles del dolor está, en primer término, su representación. , acer del dolor una cualidad sensible, darle un lugar en el cuerpo: convertirlo en enfermedad, en odio, en vergüenza, en amor y en monstruosidad es necesario para que al dolor se le saque provecho" (Schettini s|f:).

La profundidad de la reflexión es evidente, y cobra un especial interés desde el momento en que el autor asume el rol de narrador y elige una versión de lo que en los últimos años del siglo yy se viene entendiendo como "autoficción", para "contar" su vida. deóricamente, estamos frente a una confesión descarnada, pero tendríamos que ser lectores muy incautos para creer en esta narración al pie de la letra; es decir, para confiar en la objetividad de un enfermo desahuciado (no olvidemos que existe un registro histórico, biográfico que no se puede desatender; no, precisamente en miras de la eficacia de la narración literaria y, en este sentido, cuenta la veracidad de los hechos) para creer que todos los acontecimientos y diálogos tuvieron lugar fuera del papel, tal cual son descritos. Si

bien no cabe duda que la creación parte del suceso efectivo, si creemos que las cosas fueron como se las escribe, estaríamos quitando mérito al trabajo real, a la creación, a la ficcionalización que, insisto, depende de la realidad, pero debe necesariamente desprenderse de ella, para proponer algo, realmente. Nos vemos entonces frente a un texto que en los estantes de la Biblioteca Central de Madrid aparece en el sector Biografías -hecho que de principio causa extrañeza, porque no es fácil ver qué de común pueda tener esta narración con la biografía de Hitler, por ejemplo, y es que basta leer el libro para saber que solamente el trabajo con el lenguaje, el ejercicio de un estilo, lo aleja de una etiqueta meramente biográfica de quien enuncia que va a morir: "Creo que ambos tenemos el sida (...). Tenía miedo y estaba embriagado, tranquilo y perturbado a la vez. QUIZÁS HABÍA AL FIN ALCANZADO MI OBJETIVO" (1991:34).

Lo que nos interesa, de este modo, es que estamos en un espacio donde la evidente subjetividad es lo que conduce la escritura y permite no solamente contar la propia historia — mejor dicho, "una" versión de la misma: la que se vive desde el yo-, sino la historia "secreta" de los otros. Este hecho podría sonar traidor, especialmente con relación a Foucault, persona pública, conocida y admirada, vuelta (frágil) personaje —Muzil- por Guibert, puesto que gracias a la mediación de la ficción podemos acceder a un conocimiento sobre él, biográficamente velado; es decir, sus últimos momentos, su desamparo final, la muerte del genio. Guibert consciente de este "gesto", de esta supuesta traición a la imagen consagrada, sabe también que en el fondo está narrando su propio final, por una suerte de prefiguración. "Era menos la agonía de mi amigo lo que estaba describiendo que la agonía que me esperaba a mí, y que sería idéntica. Fue a partir de aquel momento una certeza para mí el que, además de la amistad, nos unía un destino tanatológico común" (1991:94).

Los cambios que la escritura promueve en la propia asunción y convivencia con la enfermedad son extremos y conmovedores. Guibert hace, como pocos, de su sida, una gramática (Llamas, 1995:65). La obra "bárbara y delicada" que él mismo dice producir, cuando se refiere a su literatura, es una escritura sólida y perversa desde la sutilidad; una escritura que no se ablanda ni en los momentos más conmovedores, "Simultáneamente, cogíamos la enfermedad del cuerpo del otro. , ubiéramos cogido la lepra si hubiéramos

podido", "sin el sida ya estaría muerto", que no se niega como proyecto aunque las decisiones concernientes a la vida del narrador cambien. Avisar a los amigos sobre la enfermedad y mostrarse débil o callarla son decisiones difíciles de tomar. Pero, a medida que pasa el tiempo, no sólo decide mencionarla y afirmarla, sino publicarla. Ese control total que buscaba queda absolutamente perdido cuando miles de lectores conocen, por su propia pluma, su estado y lo admiran, aman y lo compadecen por eso. La escritura se convierte en una manifestación del poder que el silencio y el sufrimiento privado parecía otorgar al enfermo sobre su entorno, y sobre la propia enfermedad. El texto es, de esta forma, lo más cercano a un duelo donde el virus -el mal- busca derrotar a un hombre que lo somete en la escritura. "El SIDA no es realmente una enfermedad, pensar que lo es simplifica las cosas, el SIDA es en realidad un estado de debilidad y de abandono que abre la jaula de la fiera que todos llevamos dentro" (1991:17). Lo interesante del caso es que esa fiera al salir de la jaula no es, por lo general, simplemente monstruosa, agresiva y depredadora, sino -y al mismo tiempo- también lo contrario: una provocación de vida, de misterio, de revelación, de sangre y asunción de un destino del que —escribiendo- también se toma control.

En todo este juego de aparentes contradicciones, no puedo dejar de señalar el humor ácido presente en esta confesión que podría ser puramente desgarradora, y he ahí otro punto de quiebre con la literatura fácil que apela directamente, sin arte ni oficio, a desahogar el dolor, así, sin más. Desde algún punto de vista, la desgracia propia parece presentarse como un mal chiste, e incluso una carcajada puede desprenderse en medio de la furia o el dolor cuando esa desgracia se presta a ser objeto de escritura. Pero no se trata de cualquier humor, sino de un casi cinismo, de una manera de exteriorizar la agresividad de quien no se conforma y se defiende con la burla o se ríe o se amiga con aquello que ataca. Ese humor se transforma transformando; también se depura como la nueva existencia.

Esta asunción de la enfermedad en un momento preciso no excluye, en la agonía suya, a la agonía de muchos, y viceversa. De hecho, la aceptación de su enfermedad es un gesto de absoluta dignidad, en un momento en que el sida se asociaba a grupos marginales, adictos y afines, y no precisamente a artistas, creadores reconocidos y admirados, pocos, sin embargo, con esa fascinación contradictoria que el mal causa en Guibert: "Saliendo la

primera vez de hacer el test, yo me había sentido obligado a la honestidad de un pensamiento inconfesable: que el sufrimiento y la dureza de nuestra experiencia me producían una especie de júbilo; pero eso yo no podía compartirlo con Jules, hubiera sido obsceno querer torturarlo obligándole a semejante complicidad" (1991:139). Ser seropositivo es en varios sentidos un umbral de tensión. El deseo de vivir una vida al límite del riesgo está a punto de concretarse en el padecimiento de su cumplimiento y en el deseo, a su vez, de quitarse ese riesgo para la vida. "Sin el sida yo estaría muerto" (en "La vida sida" s/f: __).

La apuesta de Guibert es que su enfermedad, la dramatización de la misma - insisto que en el sentido barthesiano del término: puesta en escena, semiología salvaje- lo abarque todo, así como el "libro infinito" que según él pretendía escribir Muzil: Éxtasis, tranquilidad, miedo, satisfacción, gozo y perversidad -"reducía mis fuerzas multiplicándolas"-, humor y angustia, que dan por primera vez a su obra el sentido de totalidad, es decir, ese espacio donde las contradicciones conviven al fin íntegramente y con sabiduría. El conocimiento de la seropositividad es el primer momento de acceso a esa totalidad antes intuida y vuelta creación: "tenía miedo y estaba embriagado, tranquilo y perturbado a la vez. Quizás había al fin alcanzado mi objetivo", "nunca había sufrido menos que desde que sé que tengo el sida" (191:44).

Donde el libro cobra una fuerza novelística es en la construcción del amigo que no quiso salvarle la vida. Personaje tan encantador como maléfico que se niega a facilitarle la vacuna milagrosa, porque Bill es un ser que no está dispuesto a dar, por principio casi categórico, nada que genere una obligación en él; nada que lo constriña a mostrarse fiel a nada ni nadie, y hay en esta actitud, de inicio repugnante, una seducción innegable. E o deja de ser coherente, en este sentido, que pudiendo hacerlo, elija no "salvar" al amigo; es decir, no posibilitar el acceso a la bendita vacuna que se cree podría salvarle la vida. Esa coherencia tan cuidadosamente construida es propia de la buena literatura. Poco importa si "en la vida real" las cosas pasaron así y Guibert no hace más que transcribirlas, porque incluso en esa transcripción se ve el oficio, el cuidadoso develamiento del personaje "real"; lo importante es que literariamente el sentido queda acabado, y Bill es un personaje fascinante en su construcción y forma de presentación. Es a él a quien va dedicado el propio libro; es decir, la

escritura de su itinerario terapéutico, su angustia en pos de salvación, su conocimiento de la vida y la muerte, inmortalizando ese gesto desde el título. ¿dada una obra dedicada a él es un gesto de venganza e ironía? ¿El desquite de Guibert está en darlo a conocer al mundo entero como el amigo ruin, el mal amigo, el asesino pasivo que, pudiendo, no quiso salvar una vida? o ¿es que en el fondo se trata de agradecerle socavadamente la existencia del libro?, ¿de su propio proyecto?, ¿de una razón para no dejarse morir? ¿Para, escribiendo su fin, consagrarse?

Lo cierto es que la enfermedad asesina es un viaje en el tiempo; un viaje sin coherencia. En la vuelta al cuerpo de niño —"al fin he vuelto a encontrar mis piernas y brazos de niño"- para lanzarse luego, como se verá en *El protocolo compasivo*, a un ocupar a los 35 años el organismo de un anciano con la lucidez del hombre que observa y crea un modo de habitar el cuerpo y su existencia a partir de la enfermedad. De ese modo es la escritura la producción de significado que es defensa y ataque, repliegue y avance, abandono y sentido. Guibert en *El protocolo compasivo* quiere vivir, y lo dice repetidas veces mientras piensa: "Yo he decidido permanecer tranquilo, seguir hasta el final esta lógica novelesca que me hipnotiza en detrimento de toda idea de supervivencia- sí, puedo escribirlo, y ésta es sin duda mi locura: mi libro me importa más que mi vida, no renunciaría a mi libro por conservar la vida y eso será lo más difícil de hacer, creer y comprender" (1992: 235).

Guibert en el intento de prolongar su vida, no puede más que acompañar, con una conciencia sólo dada por la enfermedad, al cuerpo en su camino hacia la desaparición, asumiendo y maravillándose de la posibilidad de existir, de la gente y la bondad que rodeándolo nunca se había preocupado de descubrir. En el ahora de la enfermedad y del fin reconoce, y en este gesto se asemejan de una u otra manera las historias que convergen en la temática sidática de esta década, la fascinación que despiertan las cosas simples, que en el encuentro con el otro se hace escritura. "Desde el día en que me puse de nuevo a vivir, creo haber comprendido el sentido de la bondad y su necesidad en la vida" (1992: 67). Esta etapa precozmente senil en un hombre de 35 años es, de la misma forma, una etapa precozmente definitiva, allí donde su biografía también cabe y confirma un hacer, ya que el descarnamiento, la pasión que comparte, la con-pasión que despierta, no nacen de inocentes

reflexiones, sino de una capacidad para seguir jugando con el mal desde otro flanco. No lo olvidemos, la narración termina cuando va a empezar a rodar la película de su enfermedad, *Sobre el pudor y el impudor*. ¿E o es acaso éste un gesto malvado?

3.3 Pájaros de la playa

En 1993, el cubano Severo Sarduy, también infectado por el virus, publica *Pájaros en la playa*. Escritura alrededor de un grupo de enfermos, si bien no todos sidáticos, reclusos en un sanatorio que está alojado en una isla que comparten con pájaros, -o ¿son ellos los pájaros?-, sentando así de inicio el poder que el símbolo, la metáfora y la poesía tendrán en el libro. El tema, sin embargo, es casi filosófico, porque lo que está en juego en último grado no es la enfermedad, el deterioro, la introversión, el desgaste o la soledad *per se*, sino la vida y la muerte en su trasluz más existencialista, así como las maneras en que ambas se experimentan. Esta escritura es básicamente una poética reflexión en torno a la existencia y el tiempo. La densidad de imágenes, casi pictóricas, lleva a la obra a un plano particularmente plástico. "Pasaban veloces, concentrados en el ejercicio, como si pensarán en cada músculo que contraían, atareados en esa ofrenda cotidiana a la salud. Los cuerpos tensos brillaban excesivamente dibujados, casi metálicos, barnizados por el sudor" (1993: 35).

El tema mismo del libro se esparce entre la enfermedad, el amor, el abandono y la locura, difuminando el tono realista y autobiográfico que encontramos en los otros autores, en una suerte de realismo alegórico que no busca alterar el estado de las cosas, esto es, buscar la cura, disminuir el dolor o sentar esperanzas. El dolor, de este modo, se gesta de una forma distinta a lo que vemos en las otras literaturas, las cuales, por distintos caminos, hacen hincapié en el proceso decadente antes que en la muerte misma, y en la necesidad de vivir ese crudo lapso de tiempo de una manera especial, extrema, casi artística. Incluso la obra de Arenas, quien en la sencillez de la descripción final de sus días, de esa aparente indiferencia hacia el fin que se expresa de forma simple, corta y escueta, tiene una fuerza

particular, desestabilizadora por esa misma concreción, carencia de drama, fría brevedad, frente a la verbosidad que fue su personal epopeya saludable. Sarduy, por el contrario, trabaja con el deterioro de los cuerpos, lo pinta con imágenes, así como con el sufrimiento físico. El resultado es una exposición menos dura, menos referencial, menos sintomática y, creo, enfática. Siendo cruel, menos dolorosa, también: "... todo es efímero, hasta el deseo de morir" (1993: 85).

El mal nunca es nombrado, aunque se intuye que se trata del sida, un recurso también elegido por Bellatin, quien junto con Guibert y Lemebel, se centran en la convivencia con la enfermedad y sus rituales diarios. Otra diferencia, y acaso la central en la obra de Sarduy, es el aire pesimista de la obra que va de la mano de la plasticidad de las imágenes. La obra del cubano parece apuntar al sentido de la vida, por eso asocio esta escritura a un existencialismo crudo que excede la enfermedad y el sentido final que en ésta puede encontrarse, mostrando así que el sida es más un contexto que un discurso a la manera de los otros autores. El tema de la novela es la muerte, el desgaste, las carencias, la agonía, la enfermedad —"enfermo es quien repasa su pasado", dice- que hacen del lenguaje y el barroquismo los verdaderos protagonistas.

3.4 *Un año sin amor*

El caso que analizaremos a continuación tiene por rasgo ser la escritura que trabaja la búsqueda del enamoramiento por encima del erotismo que, por lo general, es propio de estos mundos. Si bien Reinaldo Arenas nos presenta narraciones que abundan en encuentros sexuales, el amor o enamoramiento está casi exento como evento, dentro de su obra, y es precisamente lo que un *Año sin amor*, del argentino Pablo Pérez, pone en escena. Al vez, entonces, hablar de erotismo suene inexacto, porque lo que Pérez, como protagonista de la novela, busca es una pareja, y no un encuentro sexual, simplemente. No obstante, considerando que, según se ve en el mundo gay, acceder a esta pareja prescindiendo del estallido del acto sexual, es casi imposible, Pérez se ve envuelto en

relaciones eventuales en cines porno y en encuentros sadomasoquistas creyendo acceder por fin, a la posibilidad del amor.

tratándose nuevamente de una narración tan vinculada a la biografía, Pablo Pérez personaje, no es otro que Pablo Pérez, autor argentino nacido en 1965, y cuya obra también se llevó al cine, de la mano de la directora Anahí Berneri en 2004. Pablo es un escritor joven, más bien poeta, que comienza un diario con la esperanza de liquidar la angustia por la cual atraviesa. "Tengo que escribir", comienza la historia, luego que adquiere el virus y lucha por vivir con la ayuda de la homeopatía, ya que el desconocimiento de los efectos reales del AZD le provoca un rechazo total. En este espacio de esfuerzo por la vida y lo máximo de la salud, transcurre la búsqueda del amor; su homosexualidad y su seropositividad declarada son un impedimento para este encuentro y, en su búsqueda, termina frecuentando un club Leather, puesto que éste le posibilita, al menos, un acceso especial al placer que adopta como sustituto del amor. Todas estas incursiones van en contrapunto con su registro; es decir, con un discurso a partir del dolor y el desahucio, en casi todos los casos.

Pérez es un escritor a quien se le rechaza la publicación de un poemario por ser éste un género que básicamente no se vende en la actualidad, como lo haría un relato "más comercial", por ejemplo, el sida de un homosexual. "¿Una novela sobre un gay que tiene sida? Eso es más interesante que la poesía" (1996: 37), son las palabras con las que el editor se interesa en el futuro revuelo económico, más allá del fenómeno de la escritura sobre la homosexualidad y su relación con la enfermedad. Así, Pablo terminará publicando su Diario. Sin embargo, la escritura de su vida, hecha novela, es sólo un espacio, entre muchos, de contacto real entre la propia escritura, la enfermedad y la búsqueda, puesto que también otro nivel de comunicación será el principal vehículo de seducción, verdad y más escritura.

"Aviso 84087. 30, 1.73 70, rapado, buen cuerpo. Activo. Busco amante o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro". (1996: 21)

Decidí publicar otro anuncio; quería explicar que con "sexo seguro" no quiere decir que "seguro cogemos". No tuvo tanto éxito como el anterior, imagino que porque pongo "seropositivo". Como tengo ganas de una relación que dure, prefiero decirlo desde el principio, antes de un eventual enamoramiento. (1996: 33)

El sida viene a ser, nuevamente, algo así como un contexto en el que la prueba mayor, y más dolorosa, es el desamor. Falta de amor por ser homosexual y por querer una relación real, por estar infectado y por la falta de acierto en los encuentros. En realidad es eso lo que narra el *Diario*, una búsqueda desacertada, de donde se desprende que las incursiones en el grupo *leather* son sólo un intento más por conocer a alguien a quien amar, sin embargo, "ya sea como asistente, ya sea como ejecutante, sólo hay un modo de estar en la ceremonia, y ese modo es envuelto. Ese envolvimiento exige, como ya hemos visto, un compromiso en la ceremonia" (Barba y Montes, 2007: 161), y es lo que Pérez termina haciendo al sucumbir en una perversidad que pone al cuerpo en un primer plano. Un cuerpo que en ese ritual, específicamente, cancela la enfermedad. E o sólo es innecesario avisar sobre la misma, sino que es necesario no sentirla ni pensarla para poder gozar realmente. Si bien las prácticas del club no es lo que él buscaba, es solamente la violencia sobre el cuerpo, el rito, su estado desposeído, los que logran suspender el dolor y la diferencia, al tiempo que lo acercan al abismo donde Eros y Thanatos conviven inseparables. Quizá por esto mismo, el drama de la narración no apela a algún tipo de aceptación social, ni denuncia el rechazo del cual es víctima, al menos no abiertamente, puesto que el distanciamiento que sufre Pérez no proviene directamente de su enfermedad, sino de un núcleo social y familiar desestructurado.

Es interesante ver en estos libros, el peso y las aperturas que el "disfraz" permite. Tanto para Pérez, encubierto de un atuendo de cuero, como para el mundo travestido de Pedro Lemebel, en *Loco Afán*, el siguiente libro que analizaremos, lo más importante es la capacidad performativa de los personajes antes, durante y después de la enfermedad, cuando adviene la muerte misma. Gracias al disfraz se puede vivir, soportar, asumir y

cambiar los rostros del mal. En *Salón de Belleza* la transformación también está presente desde el hecho que el peluquero se viste de mujer para generar una atmósfera de complicidad con sus clientes, y el mismo salón es convertido en una especie de acuario para procurar esa frescura que él quería transmitir. En esta novela el disfraz es la oportunidad de placer, primer, y casi único estadio al cual Pérez puede acceder en el club *leather*, donde el amor y una relación con otro hombre, Martín, un niño rico camuflado que colma sus deseos a partir del sometimiento de Pablo, no es más que un intento fallido. , ay que, parece leerse entre líneas, hacerse otro para poder entrar en el círculo de una pseudo aceptación. Ser el señor o el esclavo es la única posibilidad de ser deseado, deseado como la "normalidad" impide a Pablo.

En vista que ante la gravedad del caso, Pérez no tiene otra salida que no sea tomar el AZd, él recupera la salud, entendiendo por salud lo que Georges Canguilhem entiende por ella, es decir, un estado de normalización en que le es posible al individuo adquirir una rutina y un propósito. Pablo Pérez, autor, continúa vivo, y su reconocimiento se debe a la publicación de esta parte de su historia; a la ficcionalización del mal, a la necesidad de escribir para contactar con otro hombre, y el paso de la enfermedad a su contención. Esta novela, acaso por no implicar la muerte de sus protagonistas y por no centrarse en el desgaste de la salud, sino de la esperanza de amor, constituye un acápite especial entre las que hemos visto hasta aquí. Posiblemente encontremos en la escritura de Lemebel otro tipo de puentes pero, sin duda, esta búsqueda de alguien a quien amar, se hace única y posiblemente la menos traumática de esta serie.

3.5 Loco afán

Cerrando el corpus elegido que hace del sida un tema importante en la literatura de los años 90s, encontramos la escritura de *Loco Afán, crónicas del sidario* (1996), obra que gira en torno a lo que Juan Pablo Lafosse en "Loco afán de Pedro Lemebel" llama el "travestismo prostibular sidoso" (s/f: _), adjetivación sumamente interesante en cuanto me permite

vincularla a *Salón de Belleza*, en vista que tanto los personajes de las crónicas como el peluquero de Bellatin representan identidades — homosexual travestido y sidoso- triplemente designadas, concebidas, elegidas y asumidas. Triplemente condenables, y tres veces desestabilizadoras, contestatarias y críticas. Sin embargo, el proyecto de Pedro Lemebel, a diferencia del de Bellatin, se erige claramente político. "Desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión" —manifiesta- "Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla" (1996:124). No obstante, estas "locas" tienen algo que hacer en el mundo y sus actos no están al margen de la sociedad en la que quieren participar, readaptar, cuestionar, etc., mientras que los personajes bellatinianos se mantienen en un mundo distante de este flujo.

Este gesto abiertamente político en el que se inscribe la crónica como género, y esta crónica en particular, desencadena una ambigüedad que siempre tiende a sumar, a aumentar, a proliferar, como lo permiten las construcciones sabiamente ambiguas, es decir, donde una cosa también es otra, sin la menor contradicción. De forma casi plástica, casi imposible, en los personajes de Lemebel encontramos lo que Susan Sontag concibió como "las nuevas formas de imaginación total durante el siglo pasado: el artista, el erotómano, el izquierdista y el loco" (1969: 50). En escrituras abiertas como éstas, y como las de Guibert, habitamos espacios donde belleza y muerte, caridad y juego, destrucción y construcción de sentidos sólidos y en fuga, se precisan al punto de unirse. Lemebel crea un mundo ficticio que partiendo de lo real, logra hacerse cierto en la escritura y, por lo tanto, en el mundo. "Su escritura, es una escritura ambigua, desestabilizante, que se desvía, se traviste, se transforma: es crónica, carta, discurso político, ensayo, poesía y manifiesto" (Lafosse s/f:).

Lemebel, por tanto, ve en sus personajes identidades queridas —en sus dos acepciones- y sólo así justificadas. Ve un "nosotros", a diferencia de los seres extraños que configura Bellatin y que no pueden ser colectividades. Para las locas lemebelianas, en cambio, el "nosotros" se construye a partir del estilo de vida, la verdadera o falsa alegría, la movilidad de la identidad creada, el espectáculo, el carnaval y, posteriormente, el "misterio"

adquirido y traspasado por y entre ellas mismas; hay, en suma, un compromiso ético y moral que ata lazos de hermandad. En ese sentido, una conciencia de logia posibilita también la construcción de la ciudad, que es un tema carísimo al escritor chileno.

No obstante, en algo que estos seres y los bellatinoscos se tocan es en la calidad de travestis sidáticos homosexuales, más exactamente, en sus proyectos de muerte -de necesidad de espectacularidad de sus propias muertes-, del artificio del último momento, del ritual al cual hacíamos referencia antes -ese que no permite espectadores, sino compromiso-, para no morir como sea, y especialmente en este deseo veremos una indudable forma de resistencia del peluquero, Antonio y las amigas de Lemebel.

Es más, el dolor propio de la enfermedad, y más ante la muerte, se llega a exponer como otro artificio que necesita excluir la práctica de un funeral donde el muerto fuera el típico amigo "maravilloso", y su partida, una oscuridad sobre los sobrevivientes. La escritura de Lemebel también rechaza una falsa dramatización del sida, del acercamiento del fin, del final absoluto y, para eso, la logia lemebeliana utiliza la lógica movilizadora de los nombres a fin de mostrar el devenir de la fatalidad en juego, y así huir del intento de fijación de un estado, al que obligaría el hecho de la enfermedad. "Nombres, adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio"(1996:63). El sida, entonces, no es más que un atuendo, mientras no adviene la muerte tal cual; otra forma entre las formas que las locas adoptaron para vivir. Es una manera de cubrir la desgracia y seguir existiendo ,y por eso, el antiguo nombre y la pose de la actriz o cantante amada no puede menos que devenir en la, ahora, Frun-Sida, la Sui-Sida, la Mèpre-Sida, la Ven-Sida, la Mosca Sida, la María Lui-Sida, etc. "En fin, para todo existe una metáfora que ridiculiza embelleciendo la falla" (1996:64).

El sida en todos los casos, pero más claramente en Loco afán -porque es así aceptado en el propio texto- es la consecuencia de un placer irrestricto, de una vida que corrió los límites de la sociedad burguesa, blanca -"Tal vez lo gay es blanco" (1996:71); el homosexual y

la "loca" son otra cosa- y bien portada, en nombre del escándalo, lo aparentemente caótico y la llamada diversión. El homosexual travestido de estas crónicas se diferencia del peluquero travestido de *Salón de belleza* precisamente en la decisión descomprometida de vivir gozando hasta el último momento. Si el drama queda proscrito en ambas novelas, la enfermedad es una aventura más que toca vivirse de la forma más digna y valiosa, pero lo que en Bellatin representa deber humanitario elemental exento de todo sentido y de compromiso moral, para las "locas" se trata de una extensión particular del carnaval que construyen hasta el último minuto posible, para dar sentido a una existencia siempre marginal y molesta.

E o sólo hay puntos de contacto en el tipo de personajes en torno a los cuales gira la narración, sino en torno a la propuesta barroca. La escritura lemebeliana prolifera en descripciones, adjetivos y poesía, lenguaje que remite a otros núcleos, como diría Carpentier, mientras que Bellatin, en su economía de descripciones y adjetivos, es capaz de crear un mundo donde los datos y la densidad de su construcción escueta nos remiten a imaginarios intrincados e implicados en distintas cadenas significantes, como veremos más adelante.

Según Lemebel, la loca trata de huir -y de hecho lo consigue- de una identidad. Móvil por naturaleza, cambia el nombre, el lugar, la elección hecha por una nueva, fugaz, en transformación siempre, ese es su arte, y no sólo el del performance y la transformación. En ese sentido, no me parece desquiciado encontrar en estas elecciones de muertes concordancias con las vidas elegidas y, por eso mismo, encontrar en estos personajes gestos de un romanticismo siniestro donde la unión vida y obra sólo llega a construir una muerte que enmascarando, desenmascara. No obstante, a todo este fluir de ser y no ser y, en realidad, gracias al mismo, creo que no es desquiciado otorgarle una identidad, o para decir mejor, designársela. Llamarla simplemente "móvil" es darle ya un nombre, así encierre una paradoja en su interior.

Veo que el mayor aporte de Lemebel a una supuesta literatura marginal, homosexual, "maldita", que busca reivindicaciones, es decir, la fuerza de su escritura, radica en el grado de poesía que tiene su discurso y su actuación política. Cuando digo poesía, evidentemente

lo hago pensando en el mejor y más completo sentido del término, en una capacidad prefigurativa, creadora y reformativa total del lenguaje que en otros contextos pudiera quedar vaciado. El sentido de su mundo narrado está vinculado siempre con la acción, con un deber ser, con una relación real y directa con el poder desde la desestabilización de los sentidos multiplicados, y de esa forma su escritura resiste creando:

Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales —que por superposición de injertos sepultura la luna morena de su identidad- aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. h na militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas. (1996:127)

"La narrativa de Lemebel, plagada de descripciones que ponen en contacto expresiones humanas contradictorias, reitera en el texto el goce como acto de resistencia travesti" (Sánchez, s/f: __).

3.6 Homosexual, gay, loca

Esta actitud, esta visita al travestismo homosexual, me lleva a una natural comparación y a la necesidad de una diferenciación que no es inútil. Como vemos, en estas obras la homosexualidad sidática es la fuerza creativa que se da en la escritura; sin embargo, como también vimos, la enfermedad es configurada desde registros diferentes, porque diferentes son los agentes de estos discursos. En *Antes que anochezca*, como en *Al amigo que no me salvó la vida*, *El protocolo compasivo* y en *Loco afán*, lo que tenemos es un registro muy vinculado, si no directamente, con la autobiografía. Los autores escriben desde un terreno cercano al diario íntimo, a la confesión y al registro. En cambio, no pasa lo mismo en

la obra de Sarduy y Bellatin, aunque el personaje que inspiró la existencia del protagonista- Cesar Moro, en *Efecto invernadero*- Antonio sea una creación casi por completo de su autor. Los datos que puedan comprobarse, son en realidad poca cosa frente al trabajo que Bellatin propone de lo que pudo haber sido la vida y muerte del artista peruano. De igual forma, el peluquero del *Salón de belleza*, que podría ser equiparado perfectamente a cualquiera de estos personajes, es también un ser inmanentemente ficticio⁵; hechura del autor que registra los días en el moridero hasta que él irremediabilmente muere, y en ese sentido la obra de Bellatin es ficción pura y dura; es posibilidad que no registra, sino inventa y de ahí deviene su fuerza performativa, crítica y literaria.

No obstante: reales, ficcionalizadas o ficticias, se desprende de estas escrituras un hecho que remarcará el carácter siempre marginal y fuera de todo ordenamiento que caracteriza a Bellatin, y es que —en este contexto es importante notarlo- existen al menos tres formas de vivir y actuar la homosexualidad y, por lo tanto, tres formas, al menos, de escribirla. En primer lugar, la del gay, identidad especialmente señalada por Arenas y Lemebel en sus escrituras —que dicho sea de paso, no corresponde ni a los autores ni a los personajes que se trabajan en estas obras-, y que no sin complejidad podemos encontrar en el propio Antonio, personaje bellatiniano, en Guibert, autor narrador, y en Pérez, autor protagonista; es decir, la de lo blanco —recordemos que para Lemebel "el gay es lo blanco" (1996: 71)-, prototipo del macho musculoso y varonil que comulga y es parte actuante de la sociedad capitalista, defendiendo en discurso o actos sus valores, así sea posicionándose al límite de la libertad que otorga dicho capitalismo o manejándose en un rango democrático incluso en el mero acto sexual, donde la pareja igualitaria busca un par -otro gay- con quien las prácticas pasivo activo, suelen por lo general alternarse. La sociedad, su mundo de valores, el entorno del que viene, no deja de quedar convulsionado al ver su moral desde sus propios puntos blandos, como lo muestra la obra de Guibert, recreando el drama del sida

⁵ Bellatin reconoció públicamente que la idea de escribir esta novela vino de una noticia que había leído en el periódico acerca de un peluquero homosexual que cuidaba enfermos terminales, lo que evidentemente no hace de la obra una biografía.

desde ese mundo que se aprende a ver y comprender a partir de sus propios usos y costumbres.

Por otro lado, está el homosexual que básicamente no está en el mismo escalafón social que el gay. Se trataría de un hombre naturalmente afeminado -aunque trabaje en disimularlo frecuentando mujeres, cuidando ademanes y ocultando prácticas-, pero que disfruta por encima de todo el contacto con hombres heterosexuales que lo penetren, haciéndolo "sentir mujer", deseada y poseída durante el acto sexual. Antes que anochezca sería en esta clasificación el mejor escenario para la comprensión de esta identidad que abarcaría al propio autor narrador y a la recreación de esta búsqueda y forma de vida. Ninguna de las otras escrituras es tan tenaz en las descripciones y en la frecuencia de actos sexuales narrados, y ahí es donde está el énfasis de su narración: en el desenvolvimiento y satisfacción de deseos ansiosos, encuentros que proliferan de forma asombrosa por la cantidad y lugares inimaginables donde el placer se procura, y desemboca en hermandades que también buscan un cambio político como ciudadanos cubanos y como grupo con una identidad sexual específica. Es especialmente llamativo, entonces, que el libro sea recomendado por la mayoría de la crítica como parte de un corpus de "escrituras sobre el sida", ya que, como vimos, toca de refilón el mal que nosotros consideraríamos el mayor. Así mismo, tampoco sería exacto, bajo esta óptica, considerarla "literatura gay", cuando el mismo Arenas, se ocupa de enfatizar estas diferencias. Considero que antes de pertenecer a un canon semejante, esta obra tendría que quedar claramente inscrita bajo un título erótico, homosexual o tropical (no olvidemos que el propio Arenas atribuye esa explosión sensual al entorno tropical del campo y a la libertad sexual que éste promueve).

Finalmente, en este intento de clasificación de identidades homoeróticas, está el homosexual bullicioso y alocado, ese que vive para reírse del mundo y cuyo deambular, por lo general, perturba. De la "loca" perturba su alegría -real o ficticia- su caos, su descaro, no solamente al no ocultar su deseo, sino al ir tras él, ofreciéndose libidinosa y abierta para buscarlo y saciarlo, burlándose de toda moral delatora. Lógicamente, bajo esta práctica encontramos la obra de Lemebel, quien recrea la vida del homosexual transformado, disfrazado, travestido, de otro que no es -pero es-, y este acto es el mayor escándalo. "La

foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el "loco afán" por saltar al futuro" (1996:21), dice Lemebel, describiendo aquella foto que retrata a las locas antes de que advenga la dictadura y la enfermedad. Sin duda, es este loco afán de saltar al futuro la mayor característica de la vida de esta identidad homosexual; de un vivir como si la vida se escapara y la movilidad fuera la única forma de garantizar cierta permanencia y cierto olvido. Así, en este apartado podríamos encontrar también al peluquero de Bellatin, puesto que éste es un practicante de esta elección; alguien que se prostituye por diversión y atiende travestido a su clientela, porque esto le da un toque básicamente original a su salón. Sin embargo, desvía su camino al momento que permite que el primer sidático se quede a esperar la muerte en ese espacio también travestido, cuando el cuerpo deja de ser un contorno de cultivo de belleza; de placer, de gozo, de transformación, de afeites y artificio, para ser un lugar al *servicio de*, en nombre de un acto *de* natural *caridad para*; es decir, un proyecto exterior al cuerpo mismo sin finalidad distinta a la de la muerte. h na loca, sí, pero una loca rara, extraña, fuera de la clasificación, y que tampoco busca cambiar nada —como lo es en consonancia su escritura. ¿Por qué elegir un personaje que pareciera traicionar al gremio? ¿Dónde se queda la alegría, la libertad, el desorden, el caos y el carnaval de esta vida?, ¿a cambio de qué?

Como se verá, ni Severo Sarduy creador, ni su obra, puede ser parte de esta clasificación, puesto que su novela poema no nos brinda pautas para identificar ninguna identidad homosexual en sus personajes, y él como autor, está al igual que Bellatin, y en oposición con el resto de los escritores, fuera de la ficción que se recrea. Por esto, los dejamos al margen de esta clasificación

Son estas, desde nuestro punto de vista, las escrituras más importantes y representativa de este corpus sidático en los 90s en Latinoamérica. , ervé Guibert queda incluido porque su producción ha influido de alguna forma en el resto de las escrituras y, aún en el caso de algún autor no lo haya leído, para afanes críticos es vital considerarlo, por ser la primera obra que hace algo significativo con el sida a partir de la escritura. Por otro lado, la importancia de recorrer por las páginas de esta propuesta de corpus es ver la paradoja que representa hablar de escrituras sidáticas, o "sobre la enfermedad", cuando cada una de ellas

construye un mundo sumamente particular, cuya única semejanza es la enfermedad como consecuencia de una vida elegida y, por lo general, tres veces estigmatizada, donde proliferan las expresiones humanas contradictorias y un esfuerzo profundo por unir la obra con la muerte y la belleza. Es en este marco tan amplio, no privativo, por otra parte, de la buena literatura, donde Bellatin también instaaura un mundo particularísimo que veremos a continuación.

IV. Un corpus enfermo

El dolor es un hecho discursivo. Tan significante, cambiante, distinto, construido y discursivo como lo es el amor, la muerte y el miedo que todos expresamos, y que tan elusivos se nos hacen al momento de explicarlos; es decir, de ponerlos en el lenguaje para que intervengan en el mundo del otro; se hagan sentido.

Los años que corren se han visto pletóricos de literatura que aborda la enfermedad y la curación o la esperanza, casi como coligamiento del dolor del cuerpo. El cáncer tiene cura, el sida se ha hecho una enfermedad crónica, pero no necesariamente moral; la homosexualidad -elección importante para el análisis de esta escritura-, antes vista como una desviación que había que señalar, cuando no corregir, tolerar, aunque no siempre aceptar, es una controversia ya anacrónica cuando se hace objeto de debate en el arte per se. En los tiempos que corren, ser homosexual, alcohólico, drogadicto o enfermo, en todas sus posibilidades, tiene en sí mismo poco valor, falla, aporte o novedad para el arte y la creación, si estas conductas, enfermedades o elecciones no vienen acompañadas de un discurso transgresor, pero ¿qué es transgresor hoy en día? O, mejor dicho, ¿todavía se puede ser transgresor?

Son pocos los casos que en este tiempo convulsionado por la búsqueda de una respuesta social preventiva, más humana o más segura, hacen de la enfermedad un discurso ético y estético, antes que reivindicatorio, esperanzador o justificador de algo o alguien. Bellatin es uno de los autores que logran hacer del cuerpo enfermo un territorio donde se establece una tensa relación entre la enfermedad, el dolor, la pérdida de un miembro o la presencia de alguna anomalía, y la capacidad de generar una propuesta artística —un lenguaje, un sentido- coherente desde esta enfermedad, dolor o pérdida. La obra de Bellatin se distancia de otros autores en la medida que su escritura es una producción de ficción pura

que elige a la enfermedad en variadas manifestaciones para hacer del mal y el dolor una creación en sí mismas.

Insisto en el tema, puesto que es necesario comprender esta obra considerando con cuidado la base biográfica del su autor, puesto que ésta es muchas veces engañosa para una escritura que va mucho más lejos de la nota biográfica. Recordemos que "cada hombre no sólo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra" (Orringer, 1997:169) y es precisamente lo que harán los protagonistas de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*. Ambos enfermos y desahuciados, en concordancia a la vida que llevaron, harán, en los días que les queda, una "obra"; obra del propio mal, del propio recorrido hacia la muerte. Desde lo que entendemos como anómalo a partir de Canguilhem, es decir, la incapacidad de darse una normativa, en la vivencia de la propia corporalidad y su inserción en la cotidianidad, estas escrituras configurarán un mundo y una elaboración consecuente del yo que, a través de la enfermedad, se acerca a la muerte para crearla.

4.1 Una pista estilística

Bellatin, como apunta la austriaca Diana Palaversich, disfruta creando ficciones alrededor de su propia vida y de las ideas de donde surgen sus textos y obras en general, no escritas, necesariamente, ya que Bellatin integra muchos discursos para generar efectos artísticos determinados. Tanto puede contar dos o más versiones a cerca "de dónde salió tal o cual novela" como llevar a cabo un congreso en París el año 2005 con los dobles de los supuestos autores invitados, para que estos respondan con "la pura verdad" a las preguntas que tendrían que hacerse a los escritores "verdaderos" (Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Dargo Glantz y José Agustín), demostrando así, ante el enfado de los periodistas, que se valora más la presencia del autor que su propia creación⁶. Como vemos, en gestos

⁶ "El congreso era como una obra de teatro, la obra que siempre quise hacer (...) Fue una instalación en la cual los mismos elementos de instalación eran, no los que estaban allí, sino los autores verdaderos que se prestaron a eso. Tengo un libro con las fotos que saqué durante las sesiones (ése sí es un libro raro) hay ochocientas fotos, mientras cada autor estaba enseñándole al doble los temas, contándole cuáles eran los temas más interesantes

performativos como éste, está la intención creacional del autor que pretende una obra mayor y más completa. En la obra que no lo excluye a él mismo, ni a la capacidad que tiene de versionarse como autor y personaje de su propia invención en su mundo ficcional.

Bellatin, en este sentido pone en manifiesto constante tanto en su vida como en las entrevistas que brinda lo que diría Jaime Saenz en Felipe Delgado: "los poemas se hacen, no se escriben. De escribir, si uno quiere, puede escribir; pero no sin antes haberlos hecho" (1980:78). Es por eso que su obra es producto de una búsqueda extraliteraria, que luego se hace oficio pernicioso y absolutamente consciente, al grado de negar todo lo que no ofrezca coherencia en sus construcciones complejas. No es, en suma, un autor para distender la mente y relajarse, sino más bien para todo lo contrario. Bellatin, dejando muy en segundo plano cualquier tic inspirador, trabaja con la palabra como un ebanista lo hace con la madera, quitando todo lo que está de más, y entregando una prosa austera, fría, aparentemente escueta, de tal suerte que su obra no solamente dice algo más respecto a un tema o fábula, llámese enfermedad, locura, muerte, entre tantas, sino que dice lo para Foucault es determinante en una buena obra; es decir, *lo que la literatura es* (Foucault, 1996:73), instaurando un juego metatextual.

Considero que la literatura de Bellatin podría caracterizarse como una escritura que atenta constantemente contra lo que podemos llamar "el sentido". "Sus narrativas, desde el mero principio, se insinúan como enigmas que hay que descifrar después de seguir un camino textual laberíntico" (Palaversich, 2005:128). Tan pronto creemos tener una imagen relativamente clara de lo que puede estar jugando en ese mundo complejamente construido, inmediatamente algo queda dislocado para devolvernos la imagen de parcialidad, de un dato que se escapa de algo que nos revela que la articulación de esa realidad no es tan

para ellos. Esto duró una semana, el congreso duró un mes. En la semana hubo dobles, y la siguiente semana hubo videos de lo que había sucedido. La idea era que cuatro autores reconocidos escribieran sobre los diez temas que les preocuparan. Después los autores enseñaban a los dobles para que aprendieran los textos de memoria, para que los recitaran en el Congreso, los textos no eran escritos sino dichos. Durante esas sesiones semanales los autores les decían a los dobles lo que ellos querían expresar a través de esos textos". Julia Azaretto. Entrevista a Mario Bellatin en *La clé des langues*.

simple. Bellatin no sólo es consciente de este proceso, sino que lo provoca sin excluirse de él, como si él fuera el primer participante en ser desafiado e invitado a la construcción, o más bien, deconstrucción del sentido. "Con cada libro hallo nuevas formas de construir y de relacionarme con el texto. De hecho, de cada una de estas experiencias existe no sólo el libro que ha sido publicado, sino otro que yo llamo fantasmagórico. Es decir, una obra alterna a la editada que, bajo el mismo nombre, contiene la versión privada de los hechos" (Fietta, 2007: s/p). Esta idea de "la versión privada", puede no ser más que una forma de nombrar la idea primera de la novela, todo lo que tuvo que ser extraído, recortado, añadido, en fin..., pero es cabal para nombrar la sensación que, como lectores, tenemos al momento de enfrentarnos a su obra. Es decir, un grado de desprotección que experimentamos, y que experimentan nuestras propias estructuras de comprensión de un mundo que evade la referencia, la historia, los lugares seguros, la racionalidad y retorna constantemente los lugares más convulsos de nuestra moral y racionalidad. ¿En dónde radica la complejidad entonces, puesto que lo único verdaderamente accesible de su obra es el lenguaje? Bellatin sostiene que su propuesta literaria consiste en "inventar un sistema literario absurdo pero a la vez coherente" a fin de "crear condiciones para seguir escribiendo" (Ortuño en Palaversich, 2003: s/p).

Su obra se inserta dentro de ese corpus contemporáneo que desmantela desde la sordidez, el desencanto, la ironía, el humor, la crueldad, etc. lineamientos dados por la cultura contemporánea. Si bien es cierto que hoy en día no puede hablarse de una cultura, de unos valores concretos correspondientes a esa cultura y, por tanto, de un posicionamiento que se oponga abiertamente a una práctica concreta, aún en la actualidad podemos señalar un conjunto de acuerdos que se valoran como correctos, practicados, evitados, normalizados o repudiados, por la gran mayoría del mundo occidental. Los escenarios y personajes de Bellatin están, en este sentido, fuera de cualquier contexto latinoamericano. Seres con una biografía mínima y una psicología casi desconocida para historias que transcurren en algún lugar, son prácticamente la regla de su creación. , historias sencillas de resumir, pero con una densidad proliferante en su construcción y deconstrucción discursiva, son el material a partir del cual la pulsión por escribir, armar y desarmar, se desata

para un lector que acepte el reto de encontrar sentidos; esto es, siguiendo a Barthes, designarlos.

4.2 Efecto invernadero

Escrita en 1992 es la primera novela importante de Bellatin, donde además se ve de inicio todos estos ingredientes perturbadores que hacen reconocida a su literatura, los cuales llegarán en *Salón de belleza* a un grado culminante dentro del primer periodo de su obra. Ambas novelas, pertenecientes a lo que se conoce como una trilogía, donde para nuestros fines faltaría *Canón perpetuo* (1993), establecen un vínculo poderosísimo entre la enfermedad, lo siniestro, lo bello y la muerte, que parece darse de una forma continuada de una a otra, pasando por alto la publicación de 1993. Lo que en *Efecto invernadero* será el inicio desgarrador de una propuesta de arte y de transgresión, en *Salón de belleza* será un estallido de poder, humanidad, deshumanización, belleza y compromiso leal con la escritura y su fuerza constitutiva.

El "qué pasa" en *Efecto invernadero*, tanto como el "cómo" es desde ya un punto de disloque con la tradición, no sólo latinoamericana, que aún responde a la referencia y al legado mágico-realista, sino dentro de la misma literatura gay, o vinculada al sida o la enfermedad que se venía haciendo en los años noventa. Por esta razón precisamos plantear la historia en estos términos:

Antonio, homosexual, bailarín y pintor de 55 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 cerca, la Amiga y el Amante, quienes se instalan en su propia casa. Antonio dispone su habitación, o mejor dicho, el Amante lo hace, siguiendo las instrucciones de Antonio, de manera que cuando él muera, la Madre, que vendría a recuperar el cuerpo del hijo rebelde, "poseído por el mal desde la concepción", encuentre la habitación donde se lleva a cabo la escena de muerte de un modo determinado; es decir, todo lo que conforma el entorno del propio cuerpo yacente dispuesto casi a la manera de un ritual. En un acto de

desesperación, mientras la Amiga, intuyendo el fin, sale a buscar a la D adre que no había sido anoticiada de la última enfermedad de Antonio, éste muere frente al Amante, quien reconociendo que el cuerpo inerte parece una cosa más entre las cosas, un mero objeto, rompe con este escenario preparado para la D adre, introduciendo luz en la habitación, borrando el poema final escrito en el espejo, y arrojando al suelo el cuerpo desnudo lo frota para darle calor, a fin de revivirlo. La D adre, al irrumpir en la habitación con la Protegida, mira esta última acción del Amante y enfurecida ante la escena que considera obscena, aparta a golpes al Amante, se apodera del cuerpo y lo prepara para ser velado. Luego de lo que se sospecha que fue el funeral, la Madre pide ver a la Amiga para entregarle el cuaderno que guardó durante más de 40 años y que pertenecía a Antonio. En éste se explicaba la manera de enterrar a niños y el deber de estos de "entregarse", una vez muertos, a sus padres. La Amiga comprende entonces el gozo en la expresión de Antonio cuando se entera que ella había quedado estéril por culpa de un aborto mal realizado por el médico que Antonio facilitó.

A simple vista, percibimos sin dificultad un entramado complejo en la forma de relacionarse de los personajes. En la relación gay descubierta en el momento mismo en que Antonio se entrega a la muerte; una Madre ausente que aparece para recuperar el cuerpo por deber; un escenario dispuesto para esa madre ausente a manera de ritual para castigarla o liberarla y, para conseguir todo esto, una conciencia especial que permite todo ese entramado. Es decir, una conciencia de muerte inminente que la enfermedad no mencionada, pero fácilmente intuida como sida, como causa de la vida sexual disipada, el desgaste del cuerpo, la crudeza de los últimos días, etc., permite. Con estos datos, con la enfermedad como trasfondo, una enfermedad que lo obliga a alejarse de la gente y a vivir un mal —la vida de la muerte- se asienta un concepto vital para nuestro análisis, y es el de lo "anómalo" como eje de la vida de estos personajes y de la propia escritura.

Dice Jorge Panesi en "La escuela del dolor humano de Sechuan" al respecto:

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. (Mi subrayado) (Entrevista a Mario Bellatin, 2005: s/p)

Frente a la definición de "anomalía" que da Canguilhem, entendiéndola como "desigualdad", Panesi sostendría que esta desigualdad se encuentra en el "plus inabarcable de sentido" que en esta narrativa está asentada en el cuerpo; la estructura más evidente, el territorio del dolor. Sin embargo, estos cuerpos que a diferencia del de Guibert cuando cae enfermo, o los personajes lemebelianos que en su sordidez nos conmueven en su desahucio, no despiertan en nosotros compasión alguna, antes bien, todo lo contrario. Me arriesgaría a decir que la razón para esta especial construcción del cuerpo es el grado altísimo de funcionalidad con el que operan. Los personajes bellatinianos tienen siempre un quehacer concreto en esta maquinaria de sentido (o sinsentido); todo tiene un para qué. E o obstante, estos personajes son anómalos, casi por definición, aunque en sus mundos, la disonancia de sus actos adquiera una lógica detectable. Estas creaciones se muestran desafiantes al sentido que se cree ingenuamente encontrado, instaurando un estado de anormalidad frente a lo que conocemos como bello, bueno y racional. Tal vez por esta razón es que Diana Palaversich sostiene 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). Así como percibimos una intención y una función en un hacer, leemos la posibilidad de contradecirla, como si nunca pudiéramos conocer realmente a los personajes, tomar lo que dicen en un sentido sólido y relativamente estable.

Esta misma crisis no escapa a una escenificación de lo patológico de la postmodernidad y la condición humana, como apunta Jean-François Lyotard 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, el placer puro del acto, entre tantas, que promueven una gramática particular para hacer posible esta experiencia.

En las historias de Bellatin la enfermedad es algo ya dado -ya contraído-, a diferencia de las narraciones de casi todos los autores (con excepción de Sarduy) de la misma generación, en las cuales se ve el paso de la salud a la enfermedad. Por lo general, en los libros del autor mexicano, donde nos encontramos con personajes enfermos, deformes o "anormales", lo que tenemos es una realidad ya instaurada a la que hay que adecuarse de forma prácticamente natural y con el menor dramatismo posible en vista que el proceso que conducirá a la muerte se muestra inevitable. Este hecho es mucho más contundente en *Salón de belleza*, donde no estamos frente a la muerte de un personaje, sino frente a cuerpos que llegan al Moridero en lo peor de la enfermedad y de los cuales sólo sabemos que es el sida el que los va deteriorando.

Con este gesto Bellatin pone el dedo en la llaga o, mejor dicho, saca a relucir la Haga de unas prácticas que dentro de la cultura preferimos no ver, desarticulando las ideas en torno a lo inaceptable a partir del absurdo o de la ironía, y sustentando este accionar en una profunda actitud ética, gesto que también encontramos en los textos de Guibert y Lemebel. Para ambos autores, convivir con la enfermedad no es un acto vergonzoso que deba ocultarse o el silencio de lo que queda de vida, sino una postura frente al cuerpo, la sexualidad y el arte. Sin embargo, lo que es resistencia en estas escrituras, incluso desde la carnavalización del último adiós al difunto, es aceptación en la obra de Bellatin; la enfermedad, el hecho de estar privado de salud, de lo que entenderíamos comúnmente como "falta de normatividad", a la luz de Canguilhem, nunca es combatida.

Por lo general, se trata de enfermedades irreversibles, pero también de formas de vida que no se oponen al proceso de deterioro que inevitablemente conducirá a la muerte. Muerte que, por otro lado, no representa mayor espaviento, ni por parte del enfermo ni por parte de la gente vinculada a él o que lo asiste en sus últimos momentos. La muerte es algo

que, como la vida, simplemente sucede y prepararse para este momento — no por eso trivializado- es algo tan trascendental que pareciera connotar un deber. El hecho de no dar a la muerte un valor de "vida más allá de esta vida" no impide ver la acción de morir como "la última acción" del ser humano y provista, por tanto, de un significado profundamente especial. En ambas novelas, dicha aceptación no implica un morir por morir. Aceptar lo irrevocable es una cosa muy distinta a simplemente esperar ese momento. Lo importante es el propio acto de la muerte, la escenificación de este acto como un hacer poético, un acto verdaderamente propio. Tanto el peluquero, protagonista de *Salón de belleza*, como Antonio, son conscientes de la inminencia del final y parecen tener en cuenta que no tienen nada más que la vida que les queda para planificar no sólo los últimos momentos que tienen dentro del "espacio vital", sino la propia muerte de la que serán no víctimas, sino dueños. Prepararse psicológicamente, disponer todo para el momento final de los otros y el de uno mismo —que, difícil o no, es particularmente mágico-, preparar el escenario para esta "representación", es una manera de poseerse completamente. Pareciera entonces que la enfermedad, lo que para Canguilhem es la "conciencia del cuerpo", es el momento, el espacio, la antesala de lo que estos personajes entenderán como "la verdadera posesión del cuerpo".

Bajo este entendido, imaginar por parte de Antonio la impresión que causará su cadáver cuando sea descubierto por la Madre es otra forma de entregarse al propio acto de la creación, de la imagen, el cuadro, la instalación de la muerte; lo mismo diríamos del peluquero de *Salón de Belleza*, el mismo que imagina el momento de ser encontrado muerto, pero rodeado del viejo esplendor del salón, antes de ser convertido en un Moridero. Se trata, entonces de ser tan dueño de uno que hasta los últimos momentos de conciencia y los primeros de enajenación -de ya no ser- sean dispuestos para seguir siendo, ahora, obra.

4.2.1 De la muerte como gesto

Mucho antes de que los performances y las instalaciones cobraran importancia como "haceres", actos y hechos artísticos, Barthes propuso la noción de "gesto" para comprender

un hacer que obra en la propia obra (Villena, *Las tentaciones de San Ricardo*, 2003). No como algo dado, sino como algo que no deja de darse, de actuar, de llevar sentido dentro de sí. El gesto para Barthes viene a ser "algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo 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).

Toda la obra bellatiniana puede ser entendida como una lucha de gestos, sin embargo, el acto de morir requiere de un mayor énfasis puesto que en éste se condensa toda la novela y la poética de Bellatin, al menos de su obra primera. Cuando Antonio decide ficcionalizar su muerte, está haciendo mucho más que preparar un escenario para su madre; lo que él hacer realmente es "abrir más bien el espacio del duelo donde la obra problematiza su propio obrar", lo que Barthes llama una "puesta en escena y una puesta en crisis" (Villena, 2003:32).

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, asistimos a lo que es llevar el "arte" a un espacio extremo de representación y de sentido, intención que también fue llevada a cabo en su momento por el propio Guibert, puesto que la filmación de *La vida sida* trató de capturar en imágenes este desgaste diario del cuerpo rumbo a la muerte. Lo importante de Bellatin en esta propuesta es que a diferencia del cuidado y trabajo de Guibert o de Petronio, por ejemplo, quien, como reza el mito, decide suicidarse cortándose las venas frente a Eunice en una especie de fiesta, con música y poesía a su alrededor, mientras se produce su desangramiento, no busca la muerte como la obra final: la gran creación. E o estamos ante un apologeta del suicidio ni la desesperanza, ni considero que él quiera promulgar ninguna postura apocalíptica del arte o las formas de representación, sino proponer algo tan complejo como comprensible: una muerte no buscada e inminente, que hace de ella misma un acto de posesión del cuerpo, y toma a la enfermedad como el camino. Ese acto de posesión no solamente hay que verlo como un hacer, sino "como la dramatización de ese hacer, es decir, como su puesta en escena" (Villena, 2003: 29).

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 forma excéntrica más de morir, sino la forma en que la muerte debe cumplirse, del mismo modo en que el artificio instaurado por las amigas de Lemebel debe continuar en el funeral del difunto, porque la postura es auténtica y el travestimiento es legítimo y no sólo un disfraz. En *Efecto invernadero*, por otro lado, no sólo se cumple la letra, sino la forma, es decir, se busca el hecho en conjunción con la belleza que es la búsqueda eterna del artista, una belleza densa, lúgubre, propia de esa vida, y de esa muerte, cumpliendo así, con la forma que el arte demanda. Ahora bien, nosotros sabemos que frente a la llegada, es el camino el que cuenta. La enfermedad, entonces, es en primer lugar "un camino hacia" la posesión final. Una paradójica manera de "sacarse el cuerpo" como diría Jaime Saenz, pero de preservarlo propio hasta el final. La enfermedad, por lo tanto, no es lo que hay que transitar para simplemente cumplir con esta posesión, sino el umbral, el "entre lugar", donde vida y muerte diluidas son las expresión más próxima a la Belleza.

El deterioro que el cuerpo representa vendría a ser entonces el descubrimiento progresivo de lo insoportable de la Belleza, de lo que Freud concibe como siniestro⁷, manifestación de lo que debía permanecer oculto y emerge en lo familiar de las formas.

4.2.2 El estado de las cosas

En Bellatin el surgimiento de las cosas, los porqués, las razones que las promueven, suelen carecer de importancia. Lo que cuenta es su estado; la forma en que las encontramos y cómo las asumimos a partir de ese momento. Desconociendo los orígenes o los procesos que llevaron a los personajes hasta un momento o situación determinada, lo fundamental es la apropiación del momento siguiente, del culminante, del definitivo, de lo único a lo cual se aspira controlar, es decir: del final.

⁷ Sobre lo Siniestro en la obra de Bellatin hablaremos más adelante.

Aun así, es innegable que a lo largo de la narración vayamos buscando y hasta proponiendo ciertas causas, hilvanando razones y significando datos insertos a manera de guiños, porque esta precisión en lo que se cuenta y en lo que no, constituyen el juego entre lo que es y al mismo tiempo no es importante, ya que —insisto— para Bellatin la pluralidad de posibilidades que la obra propone y de las que se hace cargo el lector son el verdadero juego —riesgo, duelo— que se encarnan en la literatura. Por ejemplo, nunca nos son revelados detalles de la enfermedad de Antonio: ¿Dónde la contrajo? ¿La trató? ¿Qué medidas tomó al saber que la tenía e iba a empezar a padecerla? ¿Qué pensó y sintió al conocerla? Finalmente, ¿cuál es esta enfermedad?

Frente a una novela tradicional que desenvuelve y revela, o mejor dicho, "desvela", para el lector redes de relaciones, aspectos vitales, formas de entender el mundo e imaginarios, de manera más o menos compleja, según el autor y el público lector al que se dirige, a Bellatin pareciera interesarle todo lo contrario; es decir, establecer espacios de no conocimiento o ambigüedad para postergar una interpretación siempre proliferante. E o se trata de velar por velar, como si lo que se propusiera fuera un juego ocioso para intelectuales con tiempo. E o se trata de complejizar, retorcer y horrorizar este proceso porque sí, ya que, como dijimos, el énfasis de esta escritura —y el del lector al recibirla— está en el acto siguiente que sucede a eso que ignoramos. Hay que recordar que frente a Bellatin estamos siempre en una pesquisa de sentido; aquello que ignoramos, que inquieta; aquello que falta y que no podemos integrar a lo que sí sabemos y comprendemos como una totalidad, parece ser, al desestabilizar cualquier intento de sentido elemental, similar a un cuerpo que estando aún vivo carece de salud, de normatividad, de integración de lo extraño a una forma de vida, al grado de llevar al límite la misma noción de vida, normalidad, arte, etc. "Todo habla desde donde carece", parece decirnos. Este hecho nos revela menos una característica de la narrativa del autor que un aspecto vital a nosotros en cuanto lectores, y es la especial predisposición que tenemos para ver la falta allá donde vimos la completitud en cualquier objeto de análisis.

No sólo los "cuerpos protagonistas" en *Efecto invernadero* y en *Salón de belleza* están enfermos, sino otros; otros íntimamente relacionados con ellos. Es más, podríamos incluso

decir que dicha marca anormal proviene de un contacto con el otro que traspasó ese "mal". Antonio narra lo que "cree" que fue la causa de su concepción, hecho que, por otro lado, no sabemos si corresponde al terreno de la simple fantasía o si es producto de cabos atados que lo llevan a conjeturar el germen de su vida. Según él, la madre, fiel devota, creyente fanática al extremo de confundir lo natural con lo malo y lo malo con el asco, lo concibe bajo formas y procedimientos extraños, guiada más bien por los celos que le causaba imaginar al marido rechazado por ella en los brazos de su amante. Cuando supo que estaba embarazada en lugar de sentir algo parecido a la felicidad, prácticamente 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. (1996:63)

Es más o menos éste el ambiente que la lleva a entregarse de una forma inusitada, entre excitada y repugnada, a su propio esposo. Antonio es producto de ese acto. Lo importante del hecho, sin embargo, para la historia como creación, no es su condición de "real" o "cierto", como el propio Antonio manifiesta, sino de coherente, puesto que ahí radica el foco de toda creación, y no es otra que la propia vida la creación principal de todo artista.

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. , abía 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. (1996:89)

Queda claro que al protagonista no le interesa tanto que el carácter de la Madre, su fanatismo al límite de la locura o su falta de capacidad para asumir la existencia del hijo, haya condicionado su egocéntrica personalidad -siempre ligada al escándalo-, así como tampoco es importante que el hijo haya tenido efectivamente conexiones con el lado oscuro de la vida, o que la oscuridad de ciertas acciones suyas hayan sido fruto de la extrañeza de la Madre. Lo importante es que es el propio discurso, el de la Madre, es el que se traspasa a la vida de Antonio contaminándola desde su concepción, pero más importante aún es observar el mecanismo constructivo del propio autor. Bellatin está dando 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. Esta puesta en marcha "de lo que importa", en tanto juego, se hará mucho más interesante en *Salón de belleza*, como veremos luego.

Se vea por donde se vea, las relaciones entre estos seres, cruzadas por lo que no debía haber ocurrido, son la constante. Relaciones sexuales extrañas que desembocan en hijos no deseados, manejo de los cuerpos como cosas antes que como personas; existencias que pareciera que vienen a cumplir un rol al margen del cual son precarias, vacías e inquietantes; la fatalidad que viene a ser propia del género novelesco se hace el marco donde ocurren las acciones con una fuerza mítica; algo intuido desde el inicio tenía que cumplirse. Sin embargo, la ironía bellatiniana radica en que estos personajes vencen dicha fatalidad asumiéndola primero, y aprovechándola después.

El grado de funcionalidad de los seres es tan evidente e importante en esta narrativa que uno empieza a sospechar que la escritura viene a ser un juego donde "algo" es puesto en tensión para poder ganar. "El misterio que, virtualmente, contiene el espesor del propio cuerpo está conjurado, de este modo, por la recurrencia de los mismos signos. Es estas condiciones, la conciencia del arraigo corporal de la presencia humana sólo la otorgan los periodos de tensión del individuo" (Canguilhem, 1971: 93). todos están allí con una finalidad clara, todos deben ejecutar algo, todos son piezas fundamentales para cierto armado que los protagonistas llevarán a cabo. E adie sobra, ninguna acción está de más, aunque el efecto que tengamos sea más bien una proliferación de elementos de la cual hablaremos más adelante. Pero de momento, la función que cumplen los personajes en estas historias donde

ocurren cosas extrañas, de sentidos y direcciones oscuras, tanto ineludibles como arbitrarias, es también un eco del proceso que conlleva la enfermedad.

4.2.3 Un cuerpo enfermo

Frente a este estado de salud alterada que teóricamente nos permite ser y crecer, Bellatin, al igual que los autores que revisamos en la misma década, elige una atmósfera afectada por un proceso que interrumpe el bienestar para hacerlo escritura. No narrarlo, no describirlo, ni promulgarlo, sino hacerlo estilo, marca, poética, a manera de una función en sí misma: llenar el lugar donde debiera haber algo operante, pero hay, en cambio, uno aparente.

La enfermedad y sus procesos degradativos hacen que el cuerpo, "lugar de lo inaprensible, cuyo dominio es preciso asegurar" (Le Breton, 1995:11) sea algo más factual aún, donde dichos procesos logran establecerse como un mecanismo vital para comprender lo que ocurre con la propia escritura bellatiniana y, en este sentido, la posición que se opone abiertamente a la posibilidad de esperanza ante ciertos males. Un dato importante en el mundo bellatiniano y más aún si lo contrastamos con la postura que podemos rastrear en las otras escrituras, es la negación a ciertos tratamientos de curación, no sólo por la ineficacia de las falsas ilusiones, lo que es en sí dolorosísimo, sino por la vergüenza que debe soportar el enfermo defraudado por la propia medicina, y las medidas que le obliga a tomar en pro de la supuesta recuperación de lo que se considera enfermo. Las amigas de Lemebel asisten al moribundo y seguramente harían todo lo posible por alargarle la vida; Guibert desea manifiestamente vivir y su libro narra esta búsqueda de curación; Pérez decide al final tomar AZd pese a los riesgos que este fármaco pudiera conllevar, pero ni Antonio ni el peluquero de *Salón de Belleza* muestran al menos la intención de alargar la vida.

Cuando Antonio era niño presenta una extraña parálisis de brazo, entonces un famoso médico le ordena amarrarse el brazo sano para obligar al otro a funcionar. El niño no es más que motivo de mofa porque le cuesta tanto caminar como llevarse un dulce a la boca

y nunca sabemos si el tratamiento fue efectivo, aunque el narrador deja entrever que no; que el problema que padece Antonio es connatural 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 expectativa de la medicina como saber y práctica que puede combatirlo todo, hasta el extremo de falsear las expectativas o prolongar simplemente un sufrimiento insalvable, precisamente como sostiene Le Bretón cuando habla de la medicina basada en una antropología residual, que apuesta por el cuerpo, pensando curar la enfermedad, pero no así al enfermo (1995: 10). E o se trata de una apología a la eutanasia ni mucho menos, sino de la importancia de una asunción del estado de las cosas y su funcionalidad a partir de eso. Si se carece de movilidad en un brazo, pues habrá que adquirir destrezas en el otro; si la Peste en *Salón de belleza* es inminente, pues habrá que procurar la más digna muerte posible; si se es ciego de nacimiento, como el *Poeta en Poeta* ciego, habrá que desarrollar otro tipo de saber y conocimiento, y encontrar apoyo en alguien que vea por uno lo que es preciso ver, y así, a fin de cumplir con la actuación que autoimperativamente se desee cumplir.

El tratamiento de las carencias, anomalías y enfermedades por parte de Bellatin presenta esta pulsión por "hacer pese a" y "a partir de" en cada uno de los personajes. Es decir, de hacerse cargo de todo lo que queda bajo el ámbito de su control: su vida, efectivamente, condicionada por estas particularidades que sienta la extrañeza, pero, principalmente, su muerte, como lo demuestran los protagonistas.

Este espacio de lo extraño que aporta la enfermedad a una persona alberga también a la homosexualidad como marca problematizante, no para los personajes centrales, pero sí para el entorno. De hecho, sin tener una manifestación clara de la enfermedad que padece Antonio al final de sus días, bien podríamos conjeturar que se trata del sida, así como en *Salón de belleza*. De forma más o menos evidente y profunda en ambas historias, pareciera que estos personajes tuvieran que cargar su homosexualidad como uno más de sus males como consecuencia de la vida disipada y promiscua que se asocia a ésta y que terminaría por enfermarlos. Si bien dicha elección sexual no se presenta como un "problema" directo para ellos -no hay crisis de identidad, desprecio por gustar de otros hombres o necesidad de ocultar la elección- como ocurre con Arenas y en parte con Pérez, la propia construcción de

este mundo ficticio plantea la sexualidad como otro aspecto fuera de lo normal, y lo normal, la vara con la que se mide hoy por hoy, sigue siendo heterosexual. Antonio, la Madre, la Protegida, son personajes que están fuera de esta "norma"; son seres extraños, desafiantes del orden y el sentido, poderosos en distintos aspectos los unos sobre los otros, jugadores de estrategias extrañas, ambiguas y dolorosas, y profundamente carentes de bienestar.

En esta escritura, dicho estado anómalo, enfermizo y denso, no evoluciona hacia ningún lado, no se transforma, no se convierte en algo más liberador, más liviano o normativizado, siguiendo a Canguilhem, más sano, en suma, sino permanece fecundándose en su propio caldo de cultivo, como una maquinaria, o como haría un jugador adicto al mecanismo de ganar para perder, para volver a ganar y perder.

Dice Barthes en *Fragments de un discurso amoroso* que "el enamorado es el semiótico salvaje" (1997:4) porque en ese especial estado todo para él, hasta lo más nimio que hizo o no el otro a quien se ama, es objeto de interpretación. Creo que esta metáfora puede también aplicarse al sujeto enfermo, aquel que está escuchando a su cuerpo de manera casi desquiciada, interpretando molestias, dolores, ardores, dificultades, como signos de algo que puede ser definitivo, pero que siempre traiciona eludiendo cualquier fijación, lo mismo en el caso de la escritura, que sigue estas mismas pautas. Antonio apenas puede moverse, se frota los brazos mirando hacia atrás, hacia la fatalidad de su existencia y planifica su muerte. El control que un enfermo cualquiera ejercería sobre su cuerpo a cada momento para comprobar su mejoría o empeoramiento, él lo ejerce de forma retrospectiva, o como si las acciones del pasado, con sus propias cláusulas, con lo inevitable, con lo que está ahí interpretado por él como una marca (por ejemplo su concepción), fueran también síntomas no sólo del final, sino de una manera especial en que ese final debe ser consumado. La muerte es verdaderamente ritualizada por él en una especie de honor cruel, ironía, venganza y deber con su propia madre. Recordemos las líneas con las que comienza la novela:

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. (1996: 59)

Como vemos, el armado de este escenario, vivido con un placer morboso mientras es construido por el Amante que sigue las instrucciones de Antonio, está dedicado a la D adre que no llega a verlo tal cual Antonio hubiera querido, puesto que como sabemos, el Amante, en un arranque de desesperación, rasga la tela negra de las ventanas, tira los muñecos de azúcar que simbolizaban la muerte, desviste y arroja el cuerpo de Antonio al piso y lo frota con los puños para darle calor. Aunque la D adre aparta con la fuerza que le queda al Amante del cuerpo aún tibio de su hijo, no deja de sentir "el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida" (1996: 67) desde hace 55 años, cuando nació Antonio.

4.2.4 Belleza, deterioro, belleza

Tanto en *Efecto invernadero* como en *Salón de belleza* subyace una fuerte atmósfera de vaciamiento y pérdida. La salud es perdida, la vitalidad, así como el motivo que sustentaba la función de la peluquería y el hacer de Antonio como pintor, pero principalmente, y como factor común de estos vaciamientos, lo que se pierde es la presencia de lo bello. La obra final que dejan los autores que mencionamos es, sin duda, en cuanto artistas, un intento de retener esta presencia, desde la autobiografía de Arenas, hasta la película que muestra el deterioro diario de Guibert. Sin embargo, Antonio, es extremo con relación a este deseo de dejar arte y belleza junto con su muerte, de llenar ese espacio vacío donde antes rebosaba esta intención.

Antonio fue un creador de formas, pintor, poeta, bailarín; el peluquero un encubridor del paso del tiempo, un procurador de artificio, un creador de efectos. Pero la enfermedad consigue que ahí donde estaba la nada, previa al acto de construir, se erija una particular atmósfera de deterioro del entorno y de sus propias vidas que caminarán nuevamente hacia la nada. Al final, son los propios cuerpos, los que van del todo a lo inexistente, de la presencia al vacío, de lo bello a la nada, hecho que se hace trascendente porque estamos ante seres habituados a procurarla; no decimos apreciarla o encontrarla en lugares ocultos, sino generarla, hacerla nacer ahí donde estaba, reitero por su gravedad, la nada. Son estos personajes los que transitan el camino hacia la muerte desaprovisionándose de la cualidad que los acompaña toda su vida, pero esto es cierto sólo en algún sentido, porque si bien la belleza como tal los va abandonando, ellos logran hacer de esta carencia otro espacio para la creación.

, abíamos dicho que la muerte en esta narrativa debe ser entendida como la verdadera posesión del cuerpo, y la enfermedad es el camino hacia esta posesión, puesto que dota de un especial estado de gracia al que la vive para hacer de los últimos momentos un proceso de creación y no un mero acontecer. El escenario para la muerte -esta "muerte ficticia", como dice la Amiga, no por carente de realidad, sino por su carácter representativo y creador- es el último gesto performativo que ejecutan los enfermos. Morir se hace acción, y aunque la muerte es inevitable, las condiciones de ésta la hacen una acción para sí misma, para ser vista, para ser significada desde sí y para la cesación de cualquier efecto funcional, puesto que la procuración de la belleza que movilizaba las acciones ha sido conseguida en el momento mismo en que su mayor grado de esplendor la disuelve. Es decir, una muerte inevitable hecha acción para ser vista y desplegar significados estéticos y conmovedores que buscan extremarse, conscientes de lo que esto implica.

Hay muchas maneras de hacerse cargo de la muerte de uno, pero la que Antonio elige implica cuidar aspectos determinantes para hacerla estética, como ser la escena que encontrará quien tenga que hacerse cargo de su cuerpo. Que el efecto que se busca, se dé o no, no es tan importante como el acto mismo de asumir el estado de las cosas y el control del próximo futuro, el de la muerte. Así, estos "detalles" que cuidan Antonio y el peluquero

están en consonancia con la belleza que procuraron mientras vivían. Pero la decisión va más allá del tema estético por sí mismo, sino que se sostiene en una afirmación que a su vez sostiene la narrativa. Cierta día, en una de sus últimas conversaciones 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. (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" (1996:114). Es decir, dentro de este armado de sentido donde la estética es vital como generadora de lo bello, de lo bello en cualquier parte y en todo aspecto, la muerte no es el estado donde la belleza deja de ser, sino donde es insoportablemente, de ahí la pre-ocupación en su procura. "[Antonio] volteó y le preguntó a la amiga si no podía ser la belleza la que corrompiera a la muerte" (1996: 114). Los espejos y el agua son lugares donde la belleza y la muerte convergen y se equivalen; donde en el summum de su expresión, lo bello está condenado a padecer por insostenible dando paso así a un nivel mayor de su expresión, del que hablaremos luego: lo siniestro. Sólo 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, en este caso, es el estadio que posibilita esta especial 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.

No puede dejar de considerarse 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 salir nunca más. "Confundirse con un elemento" es lo que dice querer: "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" (1996: 116). Sin embargo, lo primero, el deber casi categórico es el de entregar el cuerpo a la Madre; una especie de necesidad de volver al origen de todo, al lugar de donde manó la vida, útero, ser. E o obstante, Antonio sabe que ignorando su deseo, la Madre lo meterá en un cajón para "entregarlo a la Nada", precisamente donde él temió llegar la vida entera. La Nada no es lo que se opone al ser solamente, sino, y en forma principal, a la belleza. Entonces, si bien es cierto que la vida parece ser entendida siempre como un problema del que la muerte libera por un lado, por otro, consume la belleza que no es posible experimentar sin la agonía de la propia existencia. Ahora bien, ¿dónde se sustenta el deseo de Antonio de volver a la Madre, si ella va a entregarlo a la E ada? La respuesta es que sólo llegando a ella, la muerte puede ser superada. Proceso que inició "disfrutando" casi morbosamente del deterioro que lo llevará al fin, y coleccionando figuras de azúcar "que consideraba se burlaban de la muerte y sus rituales" (1996: 116).

Tanto en la suya propia, como en la de cualquier hijo -pensemos en el caso del bebé que esperaba la Amiga, muerto tras un aborto aconsejado por Antonio, y la falta de carga moral en él ante el posterior aviso de esterilidad posterior de la misma- la muerte debe cumplir con tres premisas: 1) cuerpo devuelto a la madre; 2) madre liberada de lo que sería su condena - dar a luz y hacerse cago de una vida que no desea- y 3) cumplimiento del inefable rictus de la belleza descrita por Antonio. Tres premisas que, como vimos, apuntan a la superación de la E ada por la posesión total del cuerpo que converge en lo insoportable de la belleza que en ese acto se manifiesta en su forma más total y pura. Cabe resaltar, que este proceder orientado a la consumación de la belleza es casi una constante en el mundo de Bellatin. La belleza es el riesgo extremo y el cumplimiento de imperativos autoimpuestos que acercan la lógica de los acontecimientos y las palabras a las implicancias más serias de lo que significa un juego, donde cada movida está fríamente calculada en busca de una

funcionalidad. Las cosas que carezcan de servibilidad están de más, y tal vez ese gesto hace de su narrativa una práctica descarnada. Las demostraciones afectivas sobran, a no ser que se cristalicen en algo útil. Sólo así la presencia del Amante y de la Amiga en los últimos momentos de la agonía de Antonio queda "justificada". Ellos lo atienden, lo escuchan, lo ayudan a prepararse para el gran salto "de él a la Nada", diría Alejandra Pizarnik, pero no es éste el gesto que tendrá la Madre, y Antonio lo sabe, por eso le niega el conocimiento de su enfermedad hasta el final; le niega "la posibilidad de convertirse en una Madre Doliente ante el cuerpo moribundo de su hijo" (1996: 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 como tantas cosas que por elementales quedan descuidadas, es la necesidad de darle dignidad al acto de morir. Uno no puede morir de cualquier manera si se quiere burlar a la Eada; no pueden hacerse las cosas así por así, por lo que cuanto más cuidado y belleza tenga este último acto más digno será.

Destinguir el cuerpo moribundo de las cosas le preocupaba al Amante, por eso baja Antonio de la cama, lo desnuda y lo frota para que él no sea parte de un escenario descolorido por efecto de la poca luz que entra desde la puerta que la Amiga deja entreabierta. La belleza es, entonces, en Bellatin algo más profundo que el efecto estético que pueda o no darse, o como vimos, que pueda quedar desbaratado de un momento a otro. Es además, el único acto de piedad honesto que se puede tener con otro ser humano. Asistirlo en su muerte, sin consuelo, sin propiciar falsas expectativas, ni nada que implique olvidar el acto en sí, que es sólo presente (como todo arte), es lo más humano que pueda hacerse. Se trataría, de este modo, también de una interlocución en un acto de profunda coherencia como es la posesión completa del cuerpo.

4.2.5 Del horror a lo siniestro

Llegado este punto, es imposible no percibir la especial atmósfera que circunda esta narrativa. Emerge cada vez con mayor claridad la enfermedad de Antonio, y lo que ésta configura alrededor suyo, como una apuesta por el horror ante la incertidumbre. Albergar esperanzas en estas circunstancias sería prolongar un estado de no conocimiento frente a lo que ocurrirá con la vida tomada por la enfermedad profunda. Estamos hablando de ciclos terminales, de procesos de desgaste progresivos e ineludibles. Por eso, tanto para Antonio como para el peluquero, el horror es siempre preferible a una ilusión traicionada. , orror que se traduce en frialdad, funcionalidad, espera, estados que se manifiestan en una tensión que no se resuelve y, finalmente, en la estetización de la muerte como obra personal, enteramente propia; gesto auténtico de quien busca controlar lo único que está bajo su control: el futuro inmediato. La muerte.

Esta apuesta por el horror está presente en varios aspectos de la novela, desde la primera y desconcertante nota en el cuaderno de Antonio, escrita por él cuando era apenas un niño, pasando por la manera en que se asume lo definitivo de la enfermedad, en lugar de la incertidumbre que aportaría un tratamiento, hasta una posición particularmente horrorizante sobre la concepción-muerte de un ser humano.

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. (1996: 126)

Así como para el primero de la novela, podríamos para este último párrafo manejar varias interpretaciones, todas, sin embargo, vinculadas a este efecto perturbador y anómalo que es fruto del horror. Interpretaciones que fueran desde el deseo "altruista" de evitar que la Amiga se haga tumba nuevamente de un posible futuro niño, hasta el gozo maligno

asentado en él -que justificaría las razones de la Madre para la conducta que tuvo con su hijo durante toda su vida-, como efecto gratuito ante el dolor de la Amiga al saber que nunca realizaría el sueño de la maternidad.

El horror así concebido está vinculado con lo no natural de la cultura, lo que puede sonar a un contrasentido, pero donde radica, en el fondo, una inferencia simple. Si lo natural es que los padres mueran antes que los hijos, por una cuestión de probabilidades que obedecen a la salud, al desgaste natural, etc., lo cultural sería que los hijos se hagan cargo de dar sepultura a estos cuerpos, cuerpos que, por otro lado, los han cuidado toda la vida. Lo no natural de la cultura, implicaría entonces dos acciones. Primero suponer que lo natural es que los hijos mueran antes que sus padres y, segundo, establecer a partir de esto un deber: entregarse a los mismos, aunque más correcto sería decir: entregar sus cuerpos muertos. Como mucha de la obra de Bellatin, y que está presente en *Salón de Belleza* como tema central, estos gestos desvergonzados que son vertidos de un modo natural, como si el estatuto de "deber" fuera inmediatamente comprensible y compartido por todos, son por otro lado fuente de un razonamiento que se hace escandaloso por ingenuo, por inmediato, y porque en el fondo busca "naturalizar" esta aparente desviación de la cultura. Es decir, así como podemos horrorizarnos ante semejante idea en la boca de un niño que se supone ni debería pensar en la muerte, ni en la forma en que debería ser enterrado, ni en qué se debería hacer con su cuerpo, podríamos entender que es al mismo tiempo casi natural que en su mente esa situación ficticia se conciba como algo de fácil solución: se rodea al ser de sus objetos queridos, que son juguetes, se le ponen flores al rededor, porque así lo ha visto, y luego se lo da a su madre, ¿a quién si no? Ella sabrá que hacer. Es de esta forma como cada gesto polemizador tiene dos salidas: la que nos espanta por su grado de horror, de retorcimiento de la cultura, de maldad en el amplio sentido de la palabra (no aceptado, comprendido, distinto, monstruoso, anormal) pero, por otro lado, la de la naturalidad extrema en ese mismo hecho cultural y en las circunstancias dadas. El extremo de la ingenuidad colindante a la deformación.

Analicemos, como segundo ejemplo, este hecho. Sabemos que al conocer que la Amiga queda estéril —pensamos que por culpa del médico que Antonio elige llevar a verla, si

bien esto nunca está confirmado- éste sonríe casi gozoso. A la luz de lo apenas expuesto podemos activar la misma lógica dual. Así como maligna puede ser la cara de gozo ante la esterilidad de la Amiga, confirmando que realmente Antonio es un ser mentalmente enfermo y demoniacamente guiado, que es lo que señalaría lo no natural de la cultura, puede ser alguien que simplemente actúa conforme a lo más lógico y funcional en un caso como ese: si esta mujer no quiere tener hijos, la esterilidad es una solución; se librerá para siempre de un problema (esto recordando que la Amiga podía quererlos más adelante). E ada más. Por lo tanto, la desestabilización de los significados viene, creo, de ese gesto continuo que consiste en moverse entre el sutil espacio de la interpretación más elemental de las cosas, la más simple, funcional y naturalizada, y el grado de retorcimiento de la cultura a la que estos personajes llegan y nosotros continuamos ejercitando para reprobarlos.

Sin embargo, son cada vez más las razones que me llevan a creer que existe menos de este retorcimiento, o que éste es menos gratuito, que lo funcional y naturalizado de las acciones y actitudes de Antonio. Estos actos límite 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 una hacer tan piadoso como impío. Pensemos por ejemplo en la acción que ésta 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, en vista de lo que se menciona como extraño contacto carnal con su marido, fruto del cual deriva la concepción de Antonio, y esa especie de revelación o condena de la propia madre hacia sí y hacia el hijo. Recordemos que cuando éste muere y la madre va a verlo y a empezar a organizar la casa para la visita de los familiares que manda a llamar: "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" (1996:122). Pero el mal no estaba simplemente en Antonio, sino que fue extendido por la propia Madre, cuya penitencia por dicho acto carnal con su marido - Segunda Inmundicia (E números 19, 13-22), según ella- se inicia y termina con un cuerpo, el de su hijo.

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. (1996: 67)

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 del que sabe sólo hay una forma. La muerte. abraza Antonio, por una suerte de transferencia, visto a sí mismo 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? No sabemos, pero lo que sí queda claro es que el concepto de maternidad queda trastocado; es decir, removido desde su soporte cultural y, por lo tanto, desnaturalizado.

Lo que Bellatin hace es mostrar la condena que hay en esta elección femenina. Sin embargo, no se trata de mostrar el otro lado de las cosas como si esto implicara una destreza o una falsa agudeza de visión, sino más bien de mostrar el proceso que subyace a este "otro lado de las cosas", que es más bien "el lado oculto de las mismas", el que es preferible no ver, el que hace ser a las cosas lo que son.

Es así que lo siniestro se hace elemento estructurador del texto. Freud al referirse a éste como generador de angustia (sensación ampliamente compartida por el lector bellatiniano) lo definía 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" (1978:13). 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 ve. Por lo tanto, las cosas que para nosotros son bellas, inocentes, sublimes, etc. lo son en vista de lo que no vemos en ellas, antes de lo que sí vemos. Borges decía que "el efecto estético es la inminencia de una revelación que no llega a producirse". Es decir, las cosas bellas, nefastas, aceptables, crueles o cualquier de categoría, se nos conmueven más por lo oculto que guardan que por lo evidente que manifiestan. Pero, qué

ocurre si de repente esa fuerza última que produce un determinado efecto emerge a la luz. De acuerdo a Freud "una suerte de terror se adhiere a los objetos o lugares conocidos y familiares que pertenecen al periodo más precoz del sujeto (...) 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" (1978: 15).

De forma paradójica, el efecto perturbador deriva de lo extraño que emerge de o, mejor dicho, en lo conocido, trastocando el sentido del propio conocimiento. E o sólo acaece un desencanto, como cuando, por ejemplo, creemos una cosa de una persona que resulta distinta o hasta contradictoria, sino que esto que aflora es algo que nosotros mismos hemos reprimido inconscientemente para poder tolerarlo. En este sentido, no es algo nuevo que no podamos comprender, precisamente por su novedad o por su carácter ajeno a nuestra cotidianeidad, sino que es algo que horroriza porque nace en la misma cotidianeidad de nuestras formas de ver y entender los seres, objetos y relaciones. Recordemos que "horror" significa precisamente localizar y torturar los puntos hipersensibles de nuestra psique, y es esto lo que lo siniestro lleva como efecto: el dejar de ver lo familiar, lo bello o feo, en lo familiar, que es lo seguro. Ese terreno donde nuestras 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. ¿Dónde radican estructuras siniestras o parte del efecto siniestro u horrorizante en esta novela? En muchos lugares, pero como ejemplo tomemos el más evidente, que es el vínculo madre-hijo, y veamos cómo se "desfamiliariza" una categoría "familiar".

Culturalmente, el vínculo entre estos dos seres suele ser visto, pensado, vivido y presentado como algo bello, conmovedor, profundo entre lo profundo, y de imposible definición porque, como todo lo sublime, está más allá del lenguaje. Por indescriptible, la maternidad es concebida como la más pura de las relaciones y tipos de unión entre dos seres. Lo siniestro, entonces, aparece en la novela cuando se revela eso indescriptible, ese algo que debiera haber quedado oculto, cuánto más en un vínculo incommunicable signado por la pertenencia de un ser a otro. Revelar eso que no se puede decir es develar lo siniestro,

la insoportable esencia de las cosas. En una relación "normal" entre madre e hijo, el imperativo categórico de ser entregado a la madre, está de más, sobra por absurdo, puesto que "se supone" que un ser querido se hace cargo del cuerpo yacente del otro, sin la necesidad que medien deberes. Dicho de otra forma, ¿de dónde sale este deber de Antonio para con su Madre? De una represión inconsciente, diría Freud. Lo que se reprime entonces es la cruda relación de pertenencia de un ser a otro y que la cultura pasa por alto, revistiendo el hecho de amor y sacrificio. ¿Acaso nuestra mente podría tolerar sabernos ajenos a nosotros mismos? ¿asumirnos, sin complicación, propiedad de alguien? Antonio nos recuerda que dejando de lado el armamento cultural de "la vida no tiene dueño", "el hombre nace libre" y todo aparato teórico que abogue sobre el derecho natural o similares, para fines prácticos (aunque el hombre es hombre y nada práctico) eso somos: pertenencia total de los padres, de una institución y de un sistema.

Continuando en esta línea, veamos el caso de la esterilidad de la amiga y el gozo que la noticia parece despertar en Antonio. ¿Por qué se nos hace inaceptable la idea de celebrar la imposibilidad de la realización de la maternidad en una mujer? ¿Por qué este gozo proviene de quien se considera su amigo? ¿Qué tipo de amistad es ésta? ¿Bajo qué tipo de engaño vive ella frente a Antonio, entonces? , abíamos manifestado la congruencia de Antonio en su posición respecto a la maternidad. Confiemos en que su alegría es sincera y que, por lo expuesto en relación a su Madre, quiere evitar en la amiga una atadura innecesaria en tanto madre con respecto a otro ser del cual se libraría-sufriría sólo cuando alguno de los dos muera. De ser esto así, la esterilidad se hace una bendición, pero entonces, ¿qué es lo que nos perturba?

Considero que lo que afecta es la conciencia por parte de la Amiga de que en la amistad también hay esas muestras incongruentes y horrorizantes de lo que en el fondo es un gesto de amor que debió quedar oculto. Es decir, lo insoportable que es asumir el grado de hasta dónde se desea el "bien" de un ser querido, ya que muchas veces saberlo llega a horrorizarnos. Lo angustiante para el lector, el efecto bellatiniano, es descubrir cuán revestido está nuestro mundo, pasiones y creencias de algo que naturalmente no le pertenece. Que el mundo aparezca como tal es siempre insoportable.

Hay, sin embargo, otra explicación a todo este constructo, no menos perturbadora. Es la imposición del "deber" materializado en momentos claves, como la nota en el cuaderno o la instalación mortuoria para la Madre como ejercicio de pura voluntad capricho. Incluso de ocurrencia por parte del autor para conseguir una artimaña de sentido ahí donde opera la simple puesta en marcha de un mundo ficcional que funciona con sus reglas. No podemos olvidar que estamos frente al autor que inventó un congreso de dobles, la reedición de una función que nunca llegó a darse a la venta de su primer libro aún inexistente; es decir de un escritor que muestra en su obra tanto una cadena tenaz de implicancias como un sano y divertido ejercicio de escritura coherente que sólo aspira a cumplirse, mientras el lector adicto de sentido, cae presa del juego que él mismo entabla.

En ese entendido recordemos que "Antonio es Dios", como dice el epígrafe de la novela y casi pasando de largo la referencia biográfica de César Moro, poeta peruano, y uno de sus poemas más famosos que lleva el mismo título, debemos detenernos en el juego intertextual entre el poema y la novela: una relación paródica en su sentido etimológico de "con el canto" y no en el consabido hacer "contra el canto", que conduce a la burla. Es así que al hablar de parodia hablamos de homenaje y hablamos de transformación del sentido de un texto primero en otro o en una proliferación de sentidos y textos. Si para Moro Antonio es Mos y por lo tanto goza de los atributos de la deidad omnipotente nuestro Antonio también lo es, y es ahí el principal guiño que construye Bellatín.

En el fondo ser Mos es más fácil que difícil, parece decirnos.

ANTONIO es Mos

ANTONIO es el Sol

⁸ Debemos a Linda Hutcheon en varios de sus trabajos el énfasis en esta distinción que permite un real ejercicio de puesta en marcha de la intertextualidad que es transformación, frente al mero hecho de ridiculizar un aspecto del texto en cuestión. Acá tomamos como referencia "La política de la parodia postmoderna".

ANTONIO puede destruir el mundo en un instante

ANTONIO hace caer la lluvia

ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche

ANDONIO es el origen de la s la Láctea

ANTONIO tiene pies de constelaciones

ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura

(Fragmento *Antonio es Dios*, César Moro)

Antonio-personaje es también un creador, un poeta, un bailarín, un pintor, Antonio crea y destruye, porque en él está ese poder. Crea con su obra y decide su no vida: la del bebé que aconseja abortar, la de los niños que no nacerán, fruto de la esterilidad de la Amiga. Él crea la forma en que dejará de ser. No el momento, ni el lugar en concreto, sino el cómo, el *quid* de todo arte y sólo un Dios goza de esa potestad.

Etimológicamente, Antonio es un nombre cargado de cualidades deíficas: "hombre que sabe luchar", "el defensor", "digno de alabanzas y halagos", "florecido", y no podemos dejar de sentar una etimología coloquial, asociativa y como todo, funcional. Ant-onio es el que va delante, pero contra también, si atendemos al significado del prefijo -ant- en sus etimologías griega y latina, respectivamente, por lo que, nuestro personaje, a juzgar por lo que hace en todo sentido, asume sin dudas características peculiarmente divinas. La del artista jugando en serio a ser Mos.

Considero que la sumatoria de estos elementos complejos, y la ausencia del humor y el riesgo, en la mayoría de los acercamientos a la obra de Bellatin, es una de las razones por la cual su narrativa se hace "difícil" de leer. Las historias, ya lo dijimos, son simples, comprensibles; el armado llevadero, pese a la ruptura de linealidad; por lo general, poco extensas, pero generadoras de una atmósfera angustiante y tensa por esta misma razón; sin embargo, las cosas no descansan nunca, nunca se relajan, no se "solucionan" de ninguna forma, sino permanecen abriendo abismos, proliferando significados a partir de un estado

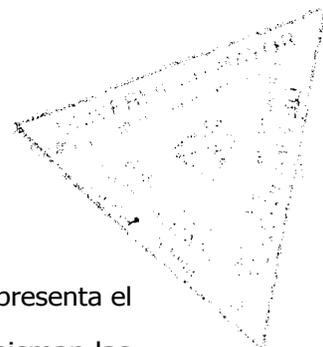
que continúa hasta que la novela termina, y uno se pregunta por el sentido, pero también por si no había otra forma de vivir, algo menos hostil tal vez, y la respuesta parece ser no. Tal el peso de la enfermedad que conduce a la muerte, y mientras dura se hace cargo de sí misma, de elaborar estas estructuras que la tienen tal cual es, tensa, continua, agobiante, metafórica, reflexiva, hacedora de caminos por todas partes.

Efecto invernal es una puesta en escena de una serie de mecanismos que la enfermedad activa a partir de la muerte como un momento culminante de creación y belleza siniestra. La enfermedad de Antonio es el camino que permite la verdadera posesión del cuerpo; el deterioro, el único camino de conocimiento y revelación que se opone a la nada, la verdadera antagonista de la belleza. Con *Efecto invernal* Bellatin abre la posibilidad de concebir la enfermedad como un imperativo de creación de la única obra importante, que es el momento final de la propia vida, a partir de la escritura de una historia hecha de ser que se va reescribiendo a lo largo de su vida y necesita cumplirse en el momento final, como profecía que encarna desde la palabra de un niño dios o demonio, hasta la escenificación de un juego, cuyas reglas se extreman al punto de incluir en su cumplimiento lo -en otras circunstancias- intocable de la vida.

4.3 Salón de belleza

Salón de belleza, como lo habíamos adelantado en páginas precedentes, representa el punto culminante del trabajo de Bellatin, puesto que es un lugar donde se abisman las nociones ya inquietantes en *Efecto Invernal*. La mayoría de la crítica, en cambio, a tiempo de ponderarla como su novela más conocida y estudiada, ha visto en *Salón de Belleza* un juicio a la sociedad indiferente al problema de la desatención de los hospitales a cierto tipo de enfermos contagiosos, dejando intacta, en su mayoría, la parte moralista de Bellatin.

Salón de belleza es la historia de un peluquero homosexual, travesti y luego infectado de lo que podríamos intuir como SIDA, que es propietario de un salón de belleza en una zona



periférica de la ciudad. Sin embargo, también podría decirse que la novela es la narración de cómo un peluquero decide criar peces en su salón de belleza para darle un toque Te originaliTAT -lo que para él es muy importante-, y toTo lo que esta crianza conlleva, incluso el exterminio de los mismos cuando dejan de serle útiles. No obstante, también podríamos decir que es la historia de la transformación del salón de belleza en un Moridero para sidáticos.

Son estas, en general, las líneas de "la historia"; sin embargo, es necesario fijar algunos otros datos para la comprensión del desarrollo de las historias específicas; por ejemplo, que el esplendor que el peluquero procuraba para su salón con la compra de acuarios y peces exóticos, se ve opacado al aceptar paulatinamente enfermos terminales que no tienen dónde morir, teniendo él que cambiar de vida para cuidar a los moribundos en sus momentos finales. Fue así como llegó un momento en que el salón de belleza se transformó en un MoriTero TonTe tuvo que establecerse reglas claras y terminantes como proTucto Te la evolución del peluquero en el ejercicio de cuidado de los cuerpos; reglas en apariencia arbitrarias, pero que posibilitan poner en escena una lógica tan humana como inhumana, que permitirá el relacionamiento entre cuerpos.

Ns Tentro Te este mecanismo, TonTe, junto con los huéspedes que mueren y se continúa recibiendo para ayudarlos a morir, los peces, ahora TesatenTiTos, sucumbirán al hambre y terminarán comiéndose unos a otros. El peluquero, por su parte, no acepta ningún tipo Te ayuTa Te las instituciones TestinaTas a la cariTaT, prohibienTo, incluso, el ingreso Te religiosas, curas, médicos o cualquier persona que quisiese traer alivio o esperanza a los moribunTos, decisión que, en un escenario relativamente similar, como es el recinto en la isla que SarTuy construye, se opone a la iTea Te mejoría, control de la enfermedad, diálogo o atención médica que pueTen verse o intuirse en *Pájaros de la playa*.

Nste nuevo sistema impositivo refleja que Te las reglas impuestas por el peluquero, narrador de esta historia, podemos establecer dos hechos básicos de donde se desprenderá toTo un sistema Te valoraciones e interpretaciones posibles: N MoriTero es un lugar para morir en compañía y nada más, no algo semejante a un hospital; así como los huéspedes, los

enfermos en etapa terminal, no son más que cuerpos en trance de desaparición, y toTo lo que contravenga con estos principios está proscrito dentro del salón.

Ahora bien, en el establecimiento Te este nuevo estaTo y momento Te la viTa Tel salón, los desahuciados que llegan buscando dónde morir, por lo general, al límite de la vida, nunca son llamaTos por el peluquero "enfermos", sino "huéspedes", instaurando así una categoría en principio desvinculada de la enfermedad como concepto, puesto que, retomando a Canguilhem, ellos sí lo son. En concordancia con esto, no hay una reflexión sobre la enfermeTaT que apunte a causas, consecuencias, o la precarieTaT Te la viTa; lo que vemos, en cambio, es cómo se actúa directamente sobre el lugar donde la enfermeTaT se asienta hasta el último momento: el cuerpo. De hecho, como iremos viendo, la reflexión es un espacio posterior al de la acción, al del impulso. La declaración de facultades y de nuevos impedimentos constituyen, en suma, un cuerpo en acción, de donde conferimos al cuerpo enfermo otro espacio Te habla y, por lo tanto, una especial categoría de ser. RecorTemos: "cada hombre no sólo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra" (en Orriger, 1997:169).

Dentro del Moridero, ser "huésped", por lo tanto, responde a un estado temporalmente fijado. No se puede ser huésped de alguien toda la vida. Ese "mientras tanto" dota a la persona de características particulares afirmando su condición esencial de estar "de paso" en un lugar. Eso es lo que representa el MoriTero en *Salón de belleza*; un lugar de tránsito hacia la nada que -en el vocabulario bellatiniano Te, al menos esta parte Te su obra, como vimos en *Efecto invernadero*- es la muerte, última instancia de la vida, y por eso significativamente importante.

4.3.1 Una cuestión de prioridades

Es preciso considerar que la diégesis de la historia es ambigua, puesto que, aunque el tema que cobra mayor importancia para el lector sea el referiTo a la enfermeTaT, por toTa la carga cultural que porta y su valor frente a la vida de unos peces, que acá parecen ser más

bien un contrapunto a la misma, por otra parte, pareciera ser que para el narrador el orden es inverso, lo que evidentemente presenta una particularidad significativa dentro de la ficción.

Teóricamente, lo que un narrador muestra como importante, lo es en toda narración, como consecuencia, para el lector; es más, un tema se hace importante por la forma de ser tratado; porque el narrador lo perfila así y, de una forma u otra, conduce al lector a aquilatarlo de esa forma, pero ocurre que en esta novela el planteamiento de esta relación autor-lector es aparentemente distinta. Bellatin, aficionado a jugar con las posibilidades de la escritura y sus efectos, presenta el tema de la enfermedad como colateral al de los peces, su elección, su crianza, sus enfermedades, sus experimentos y sus muertes; es decir, la enfermedad vista como el contrapunto a la historia del salón, que pretendería ser lo importante —la historia de una transformación trascendental-, su evolución en el Moridero y la historia de los acuarios; en suma, la enfermedad como una contingencia que transforma su vida sin mayor dramatismo. Sólo hacia el final, y de una forma sutil, la narración enfatiza la historia de la enfermedad, puesto que él comienza con los síntomas y es importante decir lo que hará mientras le llegue la hora final, restante espacio, una vez más -aunque dándole, de forma paradójica, al mismo tiempo- al hecho de morir.

Nombrar tres temas posibles en la novela no es un intento por mi parte de complejizar falsamente la narración, sino de señalar un trabajo consciente del autor para sustituir, por otro conjunto de temas y posiciones, la importancia de lo que en un orden normal de jerarquía vendría a ser lo más delicado, es decir, la vida y la muerte de un ser humano. Estas historias están cuidadosamente narradas (lo que no significa que en ellas los detalles proliferen; todo lo contrario; las historias son escuetas, pero con todas las formas clara y sencilla) y presentan de forma simultánea para entrelazarse, lo que, por un lado, complejiza el señalar qué es lo "central" del relato, ya que lo central ya está desestabilizado, confirmando características postmodernas en la escritura bellatiniana, como ser "indeterminación, fragmentación, descanonización, despersonalización, desprofundización, antirrepresentación, ironía, carnavalización, hibridación, performance, construccionismo, inmanencia", tal cual apuntaba Palaversich (2005:184). Bellatin muestra en esta anulación

El aparente tema central, una actitud de distanciamiento a cualquier realismo, lógica unidireccional o abrumadora cantidad de datos que habían sido esenciales a la novela tradicional, siendo que estas obras estarían todavía vinculada a lo que llamaríamos una escritura relativamente cerrada.

Si en *Efecto invernadero* sospechábamos que algo faltaba, algo que entorpecía el entendimiento, una dirección que conformara a la razón, en *Salón de belleza* confirmamos la sensación a la que apuntaba Alan Pauls cuando hablaba, en "El problema Bellatin", de los libros del autor como reliquias, presencias de lo que queda, desestabilizando el sentido. No estamos frente a un enigma, aunque sí a una pesquisa: el sentido final de la dramatización de una enfermedad, a partir del cual se inicia una "historia de inexorabilidad" (Sontag, 1985: 4).

Ni la anterior novela nos encontrábamos frente a Antonio y a la creación de su muerte, a partir de una enfermedad terminal que posibilita un estado estético de conciencia, pero en *Salón de belleza* estamos frente a la enfermedad extendida, pluralizada y hecha acción por una persona que encuentra en este cambio, primero ajeno y luego propio, un sentido complejo de existencia, donde el mal compartido no se socializa ni conforma un "nosotros", como vimos en la novela lemeliana, primero porque los personajes bellatinos no forman colectividades y, segundo, porque en ambas novelas se ve como nunca que el enfermo es "coautor de su mal" (Laín en Pera 2005:34).

La belleza transformada en la obra de Bellatin no se ordena en una propuesta grotesca, donde lo deforme y deformado prima sobre lo armonioso para satirizarlo, sino más bien, pareciera que lo que se busca es perturbar, es decir, trastornar el orden y sosiego de algo o alguien para ver qué hace el lector frente a esa nueva construcción de posibilidad y, por lo tanto, de realidad. La estética que es desde ahí generada "problematiza y expone el cuerpo en lo que tiene de frágil y contingente, de susceptible e impactante, como expone también la ficción de la que están hechas esas formas, la moral, la sensibilidad y la razón de su configuración. Expone los modos en que hemos aprendido a vivir una cierta estética del

cuerpo y cómo nos volvemos cuerpo a partir de una determinada estética de la percepción y de la conciencia" (Farina s/f: _).

4.3.2 ¿Somos un cuerpo o tenemos uno?

En la escritura de Bellatin en general, y en *Salón de belleza*, en particular, las cosas tienden a sufrir procesos de transformación. Lo vimos antes en *Efecto invernadero*; las cosas cambian, se deterioran, aspiran a ser retomadas otra vez, a instalar cierta normalidad, pero al final esa imposibilidad de tránsito a aquel tiempo o situación de aparente estabilidad, siempre responde a un sentido ético nada superficial y a una estética de particularidad extrema. Así como Arenas escribe su vida como último acto de protesta, Guibert lo hace como acto único de sentido de su vida en contacto con la muerte, y Antonio recuerda el pasado con nostalgia y necesita contar a la Amiga el "cómo" de muchas circunstancias, también el peluquero mira con nostalgia, cerca a la muerte, las noches de lujuria en compañía de sus amigos, cuando podía transformarse y ser "otra", y el salón era el reflejo de la creación de la belleza, imágenes con las que abre para nosotros un espacio de reflexión que podría verse fácilmente superable, pero en esta narrativa se torna menos simple ¿Somos un cuerpo? O ¿tenemos uno?

Si decimos que somos un cuerpo, al morir, ¿qué es lo que queda?, pregunta que el peluquero responde con la acción de deshacerse de los muertos sin el menor ritual, pero excepto cuando se vincula emocionalmente con uno de los huéspedes la situación cambia. Antonio tenía la idea clara, y por eso procuraba poner su cuerpo en exhibición al momento de su muerte, y luego entregarlo al mar, pero lo que *Salón de belleza* introduce con su escritura es la ambigüedad, posición y valor del que hablaremos más adelante al poner indirectamente sobre el tapete las anteriores preguntas. Si el cuerpo es la mayor posesión, y somos mucho más que éste, lo que equivale a decir que tenemos un cuerpo a nuestro servicio, por qué su deterioro y su pérdida implican una ocupación intelectual extrema.

Salón de belleza es la generación de muchos de esos lugares que, hechos escritura, escenifican, como *Efecto invernadero*, pero de un modo más convulso, el valor de la muerte y la propia necesidad de prepararse para ella como el acto más importante de la vida, sin que esto implique en modo alguno aferrarse a ésta. Esta muerte entendida como sustancia maleable nos presenta su campo de acción desde, al menos, dos nudos. El primero sería la transformación, aparentemente insostenible, que sufre un lugar destinado al embellecimiento de las mujeres en un espacio destinado a soportar la última agonía (de los otros) que acarrea "la Peste" y, el otro, siguiendo esta línea, la forma de entender y tratar al cuerpo, tanto de los enfermos como de todos los implicados en general, cuerpos que aún en deterioro, así como la mayoría de los aspectos puestos en cuestión por Bellatin, no quedan excluidos de la ambigüedad y la ironía con que el autor crea sus ficciones, incidiendo así en lo complejo que es desligarse tanto del carácter funcional de las cosas, como de lo antinatural y rebuscado de la cultura con fines cuestionablemente civilizatorios. Sobre estos temas iremos profundizando paulatinamente.

4.3.3 Poderoso o dominado

Como sea que se presenten, los cuerpos bellatinianos son construcciones complejas en sí mismas. Si pensamos en el peluquero, héroe de esta narración, y que es la contraparte de los enfermos, veremos también un ser ficcionalizado que ofrece varias versiones de sí mismo: un hombre que, cuando trabajaba, solía vestirse de mujer en el salón para generar un ambiente de mayor complicidad con sus clientas y que, por las noches, se reconstruía, junto con sus amigos, para la voluptuosidad de un ambiente casi carnavalesco, pero que en la atención de los enfermos no precisa de mayor afeite. Dice Palaversich al respecto:

Los cuerpos inquietantes de Bellatin no operan como espectáculo, no inspiran la compasión del lector, ni tampoco son estos cuerpos marcados, mutilados y por consecuencia politizados de los esclavos negros sobre los cuales el poder deja sus

marcas indelebles. Quizás la única comparación válida de los cuerpos bellatinianos sería con los cuerpos carnalescos propuestos por Bajtín que desafían el statu quo y sugieren una posibilidad radical. Los cuerpos de Bellatin nunca se perciben como abyectos —el papel que suele otorgárseles comúnmente en la literatura latinoamericana- e inquietan menos por sus anomalías o (de)formaciones que por su tremendo poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo. La ilegibilidad de estos cuerpos que nunca son descifrables y nunca constituyen un todo completo y coherente se refleja en la ilegibilidad de sus textos circulares y bifurcantes. (2005:136)

El cuerpo, manifestación concreta de la vida, es entonces un espacio de poder y, en este caso, el salón vuelto Moridero, su escenario. El poder en dos vías que se manifiesta tanto por parte del peluquero -"salvador" de estos despojos- hacia los enfermos, como de los enfermos con relación a la gente. Los cuerpos enfermos llegan a ser poco menos que propiedad del peluquero, sano, sabio y aparentemente poderoso frente a ellos, quien hace y decide según su juicio, en tanto éstos promueven el repudio, la compasión y el temor en los vecinos.

De aquí desprendemos que, o repudiado o compadecido, el cuerpo de quien está en transición hacia la muerte es un territorio para ejercer autoridad con finalidades distintas, puesto que el cuerpo del enfermo es el estigma de algo que requiere traducción social, y la enfermedad, un acontecer que se hace no menos necesario para el funcionamiento de la misma sociedad. Pero, para la gente "normal" o "saludable", el enfermo presenta una situación dual y algo distinta: o es un apestado, o es alguien que tiene el poder y, por lo general, ambos. Recordemos que pese a todas las críticas de los vecinos, a su oposición a tener un moridero cerca, sus reproches por el concierto de gemidos y el escándalo provocado por amantes desesperados, el Moridero es un recinto al que nunca se atreven a entrar. Nunca lo profanan. Este espacio ejerce un poder que no puede ser transferido. Ser por él tocado equivale a la muerte.

Este poder podría ir desde la victimización que culpabiliza, manipula y somete a los otros, hasta el temor sutil o manifiesto de que aquel extraño estado que vive en el enfermo nos toque de alguna manera, nos transforma, cambie de repente nuestras vidas y aquello sobre lo cual tenemos control. El dolor del enfermo, sin embargo, ese dolor que atemoriza o mueve a una compasión sumisa, no es simplemente una consecuencia de su mal, algo que está ahí porque no puede dejar de estar, sino una conciencia que se yergue para ser explotada de modo ficcional en la obra, pero en sí misma, como obra. La muerte inminente, antecedida por un proceso de enfermedad puede debilitar desmesuradamente al *yo* y la conciencia, así como acrecentarla en la búsqueda de un acto supremo de creación; la apoteosis de la vida, llegando al clímax, fenece porque luego de esta conjunción soberana de belleza casi siniestra, de encuentro explosivo de extremos, no puede continuar como culturalmente las entendemos. La nada es el paso siguiente.

Podría pensarse, en este sentido, que el peluquero, narrador de la novela, es quien por razones propias y ajenas a su voluntad detenta, por humanitario, cierto poder que ejerce sobre los cuerpos sometidos, también por voluntad o contingencia, para cuidarlos o protegerlos de algo. Esto es en cierta forma cierto, puesto que basado en un conjunto de reglas que se autoaplica, logra hacerse impermeable al decaimiento moral que la enfermedad conlleva; para esto se hace imprescindible anular la voluntad del enfermo y cualquier ilusión de restablecimiento, haciendo que estos asuman cuanto antes su calidad de cuerpos en extinción. El poder del peluquero, en este sentido, llega a extremos tan humanos como extraños, incomprensibles e inaceptables; sin embargo, la relación que en el Moridero se establece es algo más delicada, de tal suerte que sólo su ejercicio la legitima, puesto que nadie le ha otorgado el poder realmente. Pensando en situaciones similares seguramente es que Foucault sostiene que "hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el 'privilegio' adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados" (1975:94), de donde cabe desprender que 1) la "labor" del peluquero es un hacer que se instaura con el ejercicio y no con la atribución

oficial que de éste haga alguien, y que 2) este "ejercicio" surge activado por el más elemental sentido común y no un fin egoísta.

Si Antonio se hace dueño de su muerte sentando así el poder sobre lo de por sí dificultoso, como es la vida propia, y va un paso más allá, al intervenir de alguna manera en la vida por llegar en el vientre de la Amiga, el peluquero detenta un poder sobre una pluralidad de cuerpos, decidiendo de modo concreto sobre sus días y sus noches, en nombre de lo que cree que es mejor para ellos, acto que ni en la narración de Sarduy, ni en las crónicas de Lemebel —espacios donde la enfermedad se aglutina y los enfermos son asistidos en su mal— registramos un manejo semejante de los cuerpos y la voluntad de los desahuciados. Pero los enfermos, a quienes también se teme, como vimos, ejercen a su vez, desde su estado terminal, un poder terrible sobre él, condicionándole la vida, normativizándolo y obligándolo, al llevar al extremo sus reglas, a hacer lo que él mismo critica, así como a desear otro tipo de muerte para sí. Como Sade, sometiendo a sus víctimas no es, en cierto aspecto, más que otro dominado.

4.3.6 La transformación

La primera pregunta que exige respuesta ante una vida que se desapega de su cotidianeidad, su rutina y el sentido que tenía, es por qué decidir transformar un salón de belleza en recinto para cobijar enfermos terminales, así sin más, a cambio de nada, sacrificándolo todo y poniendo en riesgo la vida misma. El peluquero parece ser muy enfático en esta decisión, aunque su respuesta en lugar de aclarar genere nuevas sombras y rechazo, ahí donde posiblemente cabría más bien la admiración o la emulación. Al peluquero le preocupa, al grado de parecerle inadmisibile, que estos seres enfermos y solos mueran abandonados en la calle como perros, cuando está en sus manos evitarlo, en vista que ni los propios hospitales del Estado quieren hacerse cargo de esta gente por temor a ser infectados, principalmente.

Como vemos, la respuesta que pone en marcha su acción es abrumadoramente coherente con su forma de pensar. Es simplemente inadmisibles que un ser humano muera en la calle o bajo un puente como si precisamente no fuera un ser humano, de lo que se desprende que llevar su acción al extremo de negar sus propias necesidades en nombre del desvalido podría equivaler, en todo caso, a una sutil censura más bien a los otros, a nosotros, lectores, hombres y mujeres "normales" que difícilmente nos sacrificaríamos a tal extremo por un grupo despojado de desconocidos. La labor que encara, por lo tanto, está mucho más allá del bien o del mal o, mejor dicho, es tan extrema que pone juntos al bien y al mal como eco de un deber autoimpuesto. Básicamente se trata de una conmoción evidentemente no buscada del sistema social, moral y político, desde la no protesta, incluso desde la reflexión mínima; desde el puro instinto.

El peluquero no tiene un discurso de crítica para las instituciones salubristas -apenas una alusión cuando dice que buscaba que la gente no muriera en el "abandono de los hospitales del Estado", lo que ha sido una constante a lo largo de la historia de países en vías de desarrollo- o para el grado de indiferencia de la sociedad que pasa de largo frente al necesitado o algo que pudiese condenar a ciertas posturas. Lo que el peluquero hace responde a lo que podríamos considerar pulsional, pero que no deja de ser una acción políticamente desafiante a un orden establecido. "El humanismo consiste en querer cambiar el sistema ideológico sin tocar la institución; el reformismo en cambiar la institución sin tocar el sistema ideológico. La acción revolucionaria se define por el contrario como una conmoción simultánea de la conciencia y de la institución; lo que supone que ataca las relaciones de poder allí donde son el instrumento, la armazón, la armadura". (Foucault, 1991:39). Queda, en estos términos, clara la acción revolucionaria del peluquero, acción en la cual la institución es atacada por medio de un instrumento que golpea el ordenamiento establecido, y se llama sentido común llevado al extremo; ¿el armazón?, el "deber ser", lo políticamente correcto en una sociedad, que implica hacer el bien —compadecerse—, pero no al extremo de contactar con el mal de forma tan cercana, hasta el grado de poder contaminarse; ¿la armadura?, el sentido de diferenciación entre lo sano, enfermo, bueno,

peligroso, plausible, condenable, lo humano y lo apestado. Pero ¿puede hacerse una revolución de forma inconsciente?

Llamar al peluquero "bueno", "humano", "ejemplar", etc. por iniciar este proceso que no pretende cambiar nada ni llamar la atención de nadie, excepto un tipo de muerte inaceptable, implicaría, como consecuencia inmediata, la interpelación al lector, a la que hacíamos referencia. La postura del peluquero, paradójicamente a su forma de pensar o a su (inexistente) credo religioso, es tan coherente con el cristianismo —la caridad, el deber de todo ser humano para con otro, en tanto hermanos-, pero a tal grado coherente, que se hace casi imposible desvincularla de un efecto moralizador, más aún cuando estos principios son absolutamente ajenos y contrarios al sentido elemental de su acción. Así, el peluquero no es movido nunca por un sentido de caridad, que más bien repudia, ni por valores cristianos en los que no cree, ni cargas morales de las que se desentendió a través de lo disipado de su conducta hace demasiados años. "La labor que se hace obedece a un sentido más humano, más práctico y real" (1996: 45). De ahí que por estas tres razones, esté prohibida la presencia de curas, religiosas, médicos, oraciones de todo tipo y esperanza en cualquiera de sus manifestaciones.

Así, esta labor admirable, a medida que es más descrita, es menos comprensible, puesto que las "buenas acciones", todo lo que podría sublimarse, queda en el fondo llevado al terreno del instinto, y desprovisto de razones que no sean las más elementales. Este modo de proceder nos revela que la complejidad de su conducta radica en, precisamente eso que él entiende por el "sentido" de su obra: algo "más humano, más práctico y real".

Es innegable la humanidad de sus actos cuando él suprime por decisión propia su bienestar para asistir a los indeseados de la sociedad. Cómo no emocionarse frente a la acción de un confirmado ateo que supera con tanto la efectiva labor de los religiosos o los meros creyentes que, no faltos de razones, no acostumbran ni pueden hacer de su casa un moridero. Cómo no aplaudir a quien tiene en tan alto concepto al ser humano que es llevado al límite con tal de no verlo morir como un animal en soledad. Todo esto es real, y no guarda un trasfondo egoísta. Esta decisión no es la pantalla de nada, de otras finalidades o de

intenciones macabras. Nada más alejado. Pero, si este hombre es capaz de demostrar un desprendimiento tan profundo, por qué no acepta nada ni nadie que aporte un viso de consuelo a los enfermos, o de esperanza en la existencia de un estadio mejor luego de la muerte. De la misma forma, por qué no acepta que nadie lo ayude con la manutención del Moridero, si él mismo afirma que regentarlo es una desgracia que tiene que llevar a cabo. Por qué introduce a los huéspedes, con tanto denuedo, en un estado de "aletargamiento total, donde no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo" (1996: 33), estado que él considera "ideal para trabajar"; por qué, además, propina una golpiza tan contundente a uno de los enfermos cuando intentaba escapar, de tal suerte que nunca más le cupiese la idea de hacerlo. ¿No es esta la actitud, al fin y al cabo, de quien se toma más potestades de las que la caridad y el amor al prójimo permiten?

Pareciera, por momentos, que estamos frente a un déspota insensible que, en su locura, quisiera instaurar un espacio arbitrario y absurdo; he ahí la desestabilización, el sinsentido al que se refiere la crítica, cuando piensa en su escritura, pero no. Afortunadamente, y para complejizar aún más el orden de este mundo instalado, vemos que un dato nuevo no invalida el anterior, sino lo transforma para, a su vez, ser transformado constantemente. No podemos decir que estábamos equivocados con relación a una percepción (por ejemplo, compasiva) dentro de esta sumatoria desaforada, sino comprender lo complicado que en el fondo es percibir y, mucho más, percibir el todo. Si por un lado, el protagonista sostiene que los cuerpos una vez muertos precisan ser tirados en una fosa común, por otro ofrece cama, sopa y compañía a quienes ya son sólo poco más que huesos en el sentido más elemental del término; cuerpos enajenados de conciencia y ocupados por el deterioro, de tal suerte que al menos una certeza se encarna: así como el deterioro del cuerpo que produce la enfermedad no deja de producir, o mejor dicho, el deterioro se hace un producto significativo del cuerpo, la pérdida de lo estable de una interpretación es también una postura en sí ética y estéticamente significativa. Ya no se trata entonces de señalar las diferencias, mucho menos de juzgarlas, sino de promover un hacer en el límite, en lo ambiguo, en lo desmontable de la cultura; en ese espacio de inseguridad que el ser humano busca evitar para no ser puesto a prueba ante él mismo, para, como diría la bailarina

y coreógrafa Elena Córdoba en sus *Notas de trabajo para Bobos* (2004), que no "reciban la acción de un espacio" que puede dañarlos (Córdoba, 2006: 18), puesto que éste, al dañar, vuelve real al ser humano.

El cuerpo enfermo, dañado, sidático y, por tanto, más que nunca real, se hace, entonces, productor de un sentido transgresor e inabarcable. Es decir, es la marca de aquel que, aún en nuestros días, es visto como quien vive el estigma de la consecuencia de un acto socialmente reprimible. Hoy en día, como nos recuerda Susan Sontag, el sida sigue siendo la huella de una perversión, una adicción, una vida disipada, es decir, de una transgresión moral, castigo por un comportamiento desviacionista y amenaza a los inocentes. (1985:67). La enfermedad en todas las escrituras mencionadas es casi siempre la consecuencia del mal llevado a cabo por los infectados (huéspedes en el Moridero); un mal relativizable -difícil de definir por eso mismo-, migrante y convulsivo al momento de interpretarlo dentro de esta nueva lógica que evade razones y causas. En *Salón de belleza* no está solamente en referencia a la enfermedad y los cuerpos en deterioro, sino afecta también a la forma en que estos actúan en la propia vida del peluquero. Si bien los enfermos que llegan al moridero son la lacra social, el desperdicio, lo que no se quiere y más bien se teme por contaminante, cuerpos en vías de extinción de los que hay que deshacerse una vez muertos —como señala el peluquero—, en otro sentido, son la razón que activa en él una acción pulsional clave para deconstruir todo un sistema cultural frente a la enfermedad, como es recoger al agonizante que muere en la calle. Cabe apuntar que estamos entendiendo la noción de "pulsión" en su acepción más precisa, pero a la vez más simple, que el psicoanálisis puede permitirnos; es decir, como "impulso psíquico", como instinto ("Trieb", para Freud). Para el peluquero no hay nada bueno ni malo en recoger gente moribunda para llevarla a morir a casa, importa poco si esto es correcto o incorrecto, si conveniente o inconveniente; él sólo opera desde su más profunda y, al mismo tiempo, elemental estructura emotiva irracional. A partir de esta decisión se estructura una forma de sobrevivir que llega a llamársele, tomando o no conciencia de esto, trabajo.

4.3.5 Una tediosa y angustiante labor autoadjudicada

El cuerpo enfermo genera en el peluquero una posición ambigua: por un lado, es una cosa en vías de extinción que irremediablemente muere un poco cada día, pero, por otro, es algo que en este proceso no puede descuidarse, ni dejar de entenderse como digna en tanto no fenezca. Es por eso que su propia forma de relacionamiento con los huéspedes debe ser sistematizada, a fin de conseguir de ésta los mejores resultados. Para este fin, es necesario no encariñarse excesivamente con la gente, de lo contrario sería difícil poder trabajar con dichos cuerpos atormentados. Es decir, los cuerpos son el material de trabajo, puesto que la única finalidad de la acción es asistirlos, mientras se pueda, en las necesidades básicas y estar presente en la hora final, intuyendo lo que el Dr. Orrigner sostiene como la relación otro-enfermo. "El cuerpo doliente enseña al enfermo que los demás individuos existen, o para ayudarlo en su invalidez, o para incomodarlo como testigos de la misma" (1997:203). Ningún otro motivo que no sea la ayuda, la ayuda mientras llega la muerte, sustenta lo que podría considerarse una tediosa y angustiante labor autoadjudicada.

... desde temprano salía al mercado a comprar las verduras necesarias así como las menudencias de pollo con las que hacía las sopas diarias. Después de regresar, pasaba revista a los huéspedes y luego los limpiaba lo mejor que podía. A los que podían levantarse los acompañaba hasta el excusado. Luego me podía a cocinar. En realidad no era muy difícil. Se trataba solamente de meter en la olla las verduras y las menudencias y dejarlas que hiervan un par de horas. Echaba luego un puñado de sal y tapaba nuevamente la olla. A la hora del almuerzo servía los platos. Era la única comida. Los huéspedes casi nunca tenían hambre y muchos de ellos ni siquiera terminaban el plato diario de sopa que les ponía delante. Yo comía lo mismo y también me acostumbré a hacerlo una vez al día. (1996: 30)

Sin embargo, irónicamente, él, que desafía un orden establecido; que en lo interno de su código sostiene un "no te vincularás con sidosos", para obedecer a una pulsión: "no

puedo dejar que un enfermo perezca en la calle", cree haber sistematizado una posición que lo preserve de cualquier vínculo emocional con ningún enfermo, hasta que cae víctima de su propia acción, al ser seducido un día (del latín *se -ducere*, llevado a parte sacado del camino, según la etimología de la palabra) por uno de esos cuerpos enfermos; consternado ante el sufrimiento del otro y atrapado en su deseo. Sucumbe al final en una especie de romance que llega a vivir con uno de los huéspedes.

El peluquero queda tan enternecido con la triste historia del muchacho que, olvidando que tiene en frente un cuerpo despojado de salud, vitalidad y fuerza, lo posee: "Lo que más me emocionó fue que él no fue ajeno a mis preocupaciones. También me demostró su cariño (...) No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer" (1996: 22). Es decir, la relación con el cuerpo, material de trabajo, motivo de una labor, cosa que sustenta un hacer simplemente y que, por tanto, es reducido por las circunstancias, aunque al mismo tiempo, reivindicado mientras viva, se hace por acción del deseo más que un cuerpo, un conjunto de huesos, para ser visto como fuente de placer.

Dicho de otra forma, el cuerpo en trance hacia la desaparición, que puede generar todavía deseo, es más que un cuerpo cuando despierta una emoción, ya que el cuerpo, en un acto sexual de esta dimensión, es tan imprescindible como superable. No interesa que nuestro narrador se lamente por no haber perfeccionado del todo su técnica de no vinculación con los enfermos, llegado un momento se termina deseando eso que empieza más allá de la materialidad del deseo, es decir, en la ternura. ¿No es esta una forma de ir más allá del cuerpo?, ¿de dejar en profunda evidencia que se desea algo que trasciende el aspecto deteriorado que denuncia la caducidad de una vida y se asienta en un lugar incognoscible? Este deseo de algo que por efecto de una emoción, al menos, se hace más que un cuerpo no termina en la entrega y posesión de la carne.

...en la recta final, debo confesar que secretamente me preocupé por el tipo de sepultura que recibiría. Tal vez lo hice movido por la considerable cantidad de

dinero que me entregó antes de ser admitido como huésped. El caso es que su cuerpo no fue a dar como los otros a una fosa común que hay en las cercanías. Me interesé en que recibiera una sepultura más digna. Fue a una funeraria y adquirí un ataúd de color oscuro. Aparté los muebles del galpón donde duermo e improvisé un velorio donde yo fui el único deudo. (1996: 33)

Para Pablo Pérez, en *Un año sin amor*, la búsqueda de una pareja, del sentirse querido, del amor en suma, es el motor que mueve sus incursiones *leather* y su propia narrativa, pero no así para el peluquero. De hecho, no es fácil encontrar este tipo de escenas en la obra de Bellatin, por lo que en esta novela, concretamente, el hecho es especial no sólo por este contacto sexual que alberga un plus sentimental, sino porque es por su causa que se rompe una regla importantísima en el Moridero.

Esta ruptura de principios, así haya sido sólo una vez, instauro un quiebre o, lo que es más importante, la posibilidad de la ambigüedad en la lógica que el peluquero propone. Decir aquí "ambiguo", "ambivalente" en todo caso, no implica una valoración o el énfasis en una acción aparentemente contradictoria. Se trata simplemente de señalar los lugares de la cultura que, de alguna forma, y por alguna razón, son atacados por él, pero re-escenificados de algún modo haciendo más compleja la relación con el otro, también enfermo, actitud que hace a esta escritura única en su género. Recordemos que en *Efecto invernadero*, Antonio tenía para mucho lidiando con el giro que quería dar a su enfermedad, lo mismo Guibert, Arenas, el propio Lemebel describiendo los últimos momentos de sus amigas, y en un terreno más ficcional, Pérez y Sarduy. Nuestro peluquero, en cambio, re-escenifica irónicamente las estructuras que pone en crisis y no sólo trata con enfermos en una lógica autoconcebida, sino con su propia enfermedad, lo que crea espacios en la novela más ricos y delicados.

Tal vez lo más contundente de este doble ejercicio es lo referido a la noción de "ayuda" como modo de vida, puesto que esta idea es tan rebatida como puesta en práctica con verdadera dedicación a través de cuidados y golpizas. Si por un lado el peluquero condena a quienes necesitan del dolor ajeno para justificar su existencia y su labor,

"prologando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando se la ofrecía a los demás", (1996:49), por otro, el servicio que presta a los moribundos es nada menos que un trabajo autoimpuesto que también da sentido a sus días y a sus relaciones con sanos y enfermos, a tal grado que precisa una atmósfera particular para poder llevar a cabo sus labores diarias, atmosfera que significa igualar el estado de ánimo de todos los enfermos y, para esto, procede a la dilución de la esperanza y la voluntad, a fin de sumergirlos en un estado de embotamiento que le aligere la carga, puesto que, insisto, "este es el estado ideal para trabajar".

Lo que hace durante sus últimos años, entonces, es darle un nuevo sentido a su vida — aun cuando descubre el mal en su propio cuerpo—, que es lo que, finalmente, hace cualquier trabajo libremente elegido; instaurar un orden en el hacer, una particular disciplina al cuerpo y a la mente. Decir que sólo se da compañía y un lugar para morir, no es del todo cierto, cuando una nueva forma tanto externa como interna se configura en su vida a partir de estas contadas acciones. "Siento que en estos últimos tiempos el orden se ha instalado en mi vida. Aunque me parece triste la forma de haberlo conseguido" (1996: 34).

Por lo tanto, llegamos a una confesión bastante importante, por cuanto a partir de ésta reconoce que, así como él guarda un poder especial sobre esos cuerpos que materialmente no le reeditan nada, del mismo modo se hace parte de un poder que viene de esos cuerpos deteriorados y que le imponen de algún modo una forma de vida. Es así como se establece el juego que plantea la enfermedad, o dicho de otra forma, la asunción de la enfermedad en el moridero como un juego, del cual hablaremos luego, que de alguna manera habíamos visto planteado en *Efecto invernadero*, pero acá queda extremado. No sólo una forma de vida que él se niega a reconocer y llama "trabajo", sino una forma de pensar que lo inserta irónicamente dentro de la lógica del sistema que él combate. "La disciplina define cada una de las relaciones que el cuerpo debe mantener con el objeto que manipula" (Foucault, 1998:175), mostrando así que hasta lo elemental de una pulsión queda, con su práctica, subsumida en un sistema de poder mayor. La disciplina de la que los cuerpos enfermos son parte (no deben quejarse, no deben maldecir, deben permanecer en un estado

de sopor que no perturbe el ambiente, no deben guardar esperanzas... "no deben", "no pueden") impuesta por el peluquero, teóricamente de forma arbitraria, es a su vez regidora de su acción diaria, algo así como una especie de víctima *sui generis* de sus enfermos que determinan cada una de sus acciones, ya "naturalizadas" de alguna forma. Poderoso y dominado, el peluquero también es otro cuerpo en juego.

4.3.6 Dícese de "una labor más humana, más práctica y real"

Habíamos visto que la acción del peluquero obedece a un sentido pulsional y no racional, por el que pudiera infiltrarse la buena conciencia o un espíritu cristiano de ayuda o el temor al remordimiento, a tal punto que contra estos imperativos morales que exigen ser comprendidos —acción intelectual- para ser obedecidos, él promueve la practicidad irreflexiva. Las razones no son importantes, lo importante es la acción que prácticamente no piensa y adecua su vida y su espacio para hacer lo que "el sentido común", en un marco de reglas, muestra que hay que hacer. Ante una necesidad surge una respuesta inmediata, una conciencia de no complicación, de no excusa, lo que resulta verdaderamente incómodo, puesto que la mayoría de los humanos no operamos con esta presteza ante las necesidades, y menos ajenas. De hecho, al otro extremo de esta acción en beneficio del otro, estaría el propio Bill, personaje clave en la autoficción de Guibert, quien se niega a "salvar" a su amigo por detestar sentirse obligado a algo. En este sentido, la readecuación del salón de belleza en Moridero, presenta una practicidad casi pasmosa. Esta decisión de obrar de acuerdo a "lo que manda la naturaleza" —"cuanto más lejos de la naturaleza, más lejos de la muerte" (Córdoba, 2006:28)- va de la mano de un alto concepto de la dignidad del hombre, especialmente en sus últimos momentos, cuando más desprotegido se encuentra. En ese umbral es cuando el ser humano va a pasar a ser de cuerpo deteriorado, cosa. Tanta es la aversión a la mentira que pueda haber en la trascendencia, que tirar los cuerpos a una fosa común y eludir los rituales fúnebres se hace un acto de irreverencia no con la vida, sino con la muerte, desacralizada así y destemida. El cuerpo deteriorado por la enfermedad que iguala a los sufrientes y borra todo tipo de diferencias es el espacio donde lo elemental debe actuar,

la ayuda real y concreta que permita atravesar el camino hacia la nada; por eso, rezos, lloros, consuelos, esperanzas, etc. no son acciones reales ni efectivas.

Se desprende de toda esta postura que sustenta la acción del peluquero, que es insensato aferrarse a la vida cuando ésta de por sí no da más. Lo interesante del caso es que para él, tanto los peces que le quedan -que pese al mal trato que les da siguen vivos- como las clientas que frecuentaban el salón, como aquellos hombres que visitaban los baños turcos donde "de ahí en adelante, cualquier cosa podía pasar", se parecen en esa misma actitud que él combate de un modo casi patológico, es decir, de aferrarse a la vida, cuando ésta ya no tiene posibilidades. Su postura no es una invitación a la eutanasia ni al suicidio, sino a la aceptación de lo absurdo y doloroso que resulta prolongar la agonía, y el grado de crueldad e insanía que existe en la actitud de albergar falsas ilusiones y esperanzas en una recuperación que no va a darse. Recordemos que la novela es escrita en un momento en que contraer sida equivalía al desahucio total, a la no posibilidad de vivir con el mal crónicamente, pero vivir al fin o a la experimentación a la que anhela sujetarse Guibert y decide hacerlo Pérez. Como ejemplo, tenemos lo que hicieron con el primer enfermo que les llegó al salón. Fijémonos, en el sacrificio defraudado:

Aquel joven murió al mes de su internamiento. Recuerdo que casi nos volvimos locos por tratar de restablecerlo. Convocamos algunos médicos, enfermeras y yerberos. También personas que se dedicaban a la curandería. Hicimos algunas colectas entre los amigos para comprar las medicinas, que eran sumamente caras. Todo fue inútil. Más fue el desgaste físico y moral que aquel tratamiento le causó al enfermo como a los que estábamos alrededor. La conclusión fue simple. El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vamos intentos por estar en paz con uno mismo y con nuestras conciencias. No sé de dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio de las garras de la muerte. A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que era posible brindársela al enfermo. No me conmovía la muerte

como muerte. Lo que busca evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o bajo el abandono de los hospitales del Estado. (1996: 37)

Está clara la postura y lo que el peluquero piensa a cerca de lo que es socorrer al desvalido; sin embargo, esta acción razonable también presenta una cara ambigua, puesto que de una forma inconsciente es él quien acostumbraba promover esa esperanza en sus clientas y en el juego que se establece en los baños turcos entre hombres que se entregan al sexo desenfrenadamente, como último estertor de una forma de vida insostenible y oculta en otras posibilidades. Este participar del juego de la prolongación antinatural llega a ser en él tan combatido que, con relación a los enfermos, dejará entrever, así como lo hace Antonio, un atisbo de pretensión divina. La ciencia, la religión y sus auxilios físicos y morales, son rechazados por inútiles. El poder que tiene sobre esos cuerpos llega a determinar cuánto deben vivir algunos de ellos (no por nada se toma la potestad de servir a un enfermo menos sopa, a ver si así se le acelera el fin y éste deja de sufrir y de perturbarlo en su trabajo), de tal suerte que lo que puede verse primero como un acto de piedad, podría ser también entendido como una decisión morbosa y arbitraria por parte del peluquero sobre vidas que han perdido la capacidad de decidir.

Este movimiento nos lleva a repensar lo que significa "preservar"; es decir, lo contrario de "exponer", puesto que el acto de exponer, como nos recuerda Córdoba define el diccionario, es "colocar una cosa para que reciba la acción de la gente. Poner una cosa en contingencia de perderse o de dañarse". Preservar, luego, resulta humano, es decir, evitar esa contingencia; evitar ese riesgo; cuidar. Cuando es una vida la que está en juego, preservarla resulta más humano aún; exponerla a mayor riesgo, es todo lo contrario: cruel. En este sentido, lo que aparentemente hace el peluquero es preservar estas vidas mientras tengan que durar, y evitarles la contingencia de perderlas en soledad, sacrificando para eso todo interés personal. No obstante, conviene repetir que este trabajo tiene un tiempo,

...porque para nadie es un favor que el huésped esté todo un año sufriendo. He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía sea rápida. Ni para los huéspedes ni para mí significa una ventaja eso de estarse muriendo de forma interminable. Al ocupar una cama más tiempo que el señalado, se le está quitando oportunidad a otro huésped que seguramente verá atacado su cerebro o sus pulmones. A otro huésped que cumplirá a cabalidad su papel de huésped y ocupará la cama, mi tiempo y ms recursos no más de lo necesario. Pero me he preguntado muchas veces qué hacer. Al final he llegado a la conclusión de que aceptar ese tipo de huéspedes es un deber que no debo eludir. Ya me he puesto demasiadas restricciones como para imponerme una regla más. (1996: 44)

4.3.7 De cómo se instaura un juego como la cosa más seria del mundo

Creo que llegamos así a un punto neurálgico en la obra y de la narrativa de Bellatin que ya veíamos anticipada en *Efecto invernadero*, y es la presencia de la autonormatividad que debe cumplirse, así como en el ser anómalo, en la escritura. Canguilhem sostenía que la capacidad normativa era la única forma de acceder y volver a compartir los códigos de la salud; la misma noción permite a Bellatin huir del sinsentido al cual nos vemos tentados de caer si analizamos su obra con superficialidad. Si lo ético, lo moral, lo bueno, lo comprensible y lo sensato quedan puestos en crisis, desplazados o anulados por lo brutal de la practicidad y el sentido común, sólo la coherencia puede mostrar la seriedad de una propuesta artística.

Cuando hablamos de capacidad normativa de esta escritura hablamos de su aspecto lúdico, ya sugerido en *Efecto invernadero* cuando Antonio decide ser fiel a lo que él había entendido como "deber", con una extraña clarividencia, siendo niño. Todo converge en un punto, todo cierra, todo se cumple, no a modo de profecía, sino a fuerza de voluntad que persigue un efecto de sentido.

En *Salón de Belleza* el sentido del juego se evidencia cuando las reglas que no tienen un motivo racional ni oralmente justificado se hacen más extremas. Lo que se debe y no se debe hacer son una decisión arbitraria del peluquero, porque arbitrarios también son los

motivos que las sostienen, pero llevados al límite con autenticidad, como juega el buen jugador que desprecia el timo y la trampa, porque estos excluyen el riesgo.

Algunas de las reglas han sido mencionadas: en el Moridero no se da cura ni esperanza; quedan prohibidas las visitas que pretendan engañar a los huéspedes con promesas falsas de curación o salvación; sólo se admiten enfermos en estado terminal; no se permiten mujeres; no se permite ayuda en el regimiento del Moridero; el acercamiento al enfermo no es aséptico, sino humano, entre muchas otras que son ideadas por él, según la conveniencia del caso, y es precisamente en este acercamiento humano, cuando se siente atraído por uno de los enfermos y tiene un contacto sexual con él. Sin embargo, no pude, ni siquiera allí, pensarse que la regla haya quedado incumplida, sino que es su propia naturaleza la que lo lleva al extremo del juego, porque, si bien no se sabe a ciencia cierta, es posible que este encuentro con el muchacho haya sido el causante de su infección; por otro lado, recordemos que son también sus reglas las que lo ponen a merced de los propios enfermos que cuida.

Como consecuencia, jugar el juego limpiamente no lo exenta de poner en riesgo su propia vida, sino todo lo contrario. Parte del cumplimiento de las reglas es llevarlas al límite, sin concesiones. La pregunta que queda pendiente es ¿qué es lo que está en juego realmente?; ¿qué se gana realmente? Con Bellatin, la respuesta sería: la misma posibilidad de mantener la coherencia en un mundo que precisa la regeneración de su propia capacidad autonormativa para mantenerse. Dicho en otras palabras, de generar más juego.

Uno de los principales desafíos que este juego, que se inicia con la aceptación del primer enfermo en el salón, impulsa es el de llevar varias definiciones y nociones aceptadas a la negación o a la redefinición. La primera de éstas es la noción de "humanidad", que en esta obra es complejizada al extremo, lo que permite deconstruir la idea misma que tenemos de virtud, e interrogarnos sobre qué es lo humano y qué no lo es. ¿Dónde está el lugar en que uno pasa a ser otro?; lugar en que los límites se confunden, en que se dan la vuelta, en que se transforman y nos inquietan. ¿Son estas realmente categorías fijas? De hecho, también los orígenes del Moridero son igualmente ambiguos. Su emergencia es

circunstancial. También cabría entonces preguntarse, en este duelo que implica una nueva redefinición, qué es lo compasivo, y qué es lo cruel frente a la esperanza, a la noción de una vida que trasciende la carne; frente a la manipulación de vidas indefensas como la de los peces, a la decisión de no admitir mujeres.

De repente lo inhumano, así como lo monstruoso, lo malo, lo repugnante, el deseo, la infancia, diría Jean François Lyotard, y lo enfermo -cómo no- son espacios sin sistema. No sólo nos deshumanizarían las distancias, la frialdad, rapidez y precariedad de las relaciones, la indiferencia hacia todo lo que excede nuestro reducido entorno, sino "la inhumanidad de lo indeterminado, del evento, del poder transgresor de lo excluido, de la alteridad inasimilable, en definitiva, de lo olvidado" (Gatto s/f: __).

Salón de belleza nos remite a la primera inhumanidad de la que somos parte, como sostiene Lyotard en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, puesto que ésta es el estado que se opone a cualquier sistema, por ser éste una construcción falaz, modificable y convenenciera. Así, el autor se pregunta por lo que ocurriría si lo "propio" de la especie humana consistiera en que lo inhumano le es inherente, lo que no deja de ser una pregunta fundamental en una novela donde cuyo epígrafe tomado de Kawabata Yasunari dice: "Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana", pensamiento irónicamente compartido por los estudios contemporáneos sobre ética de Bauman, por ejemplo, que nos dice: "La moralidad es incurablemente aporética (...) la mayoría de las elecciones morales se hacen entre impulsos contradictorios. Lo más importante, sin embargo, es que virtualmente cualquier impulso moral, si se deja actuar plenamente tiene consecuencias inmorales" (Bauman, 2004. 18). ¿Será la actividad del peluquero una confirmación de esto?

Lo cierto es que la nueva normatividad implantada en el salón de belleza reivindica ese estado pre-trastocado a partir de la aparente practicidad que acompaña a sus decisiones y obras. La "inhumanidad" en este contexto, viene a ser un equivalente de "naturalidad". Si la infancia es "una fuerza contrasistémica" (Gatto s/f: __) queda más clara la opción que Antonio toma: la necesidad de habitar ese mundo amoral, de mantener la imprudencia, la

impetuosidad, la acción en parte furiosa por irreflexiva de los niños. En algún sentido, lo siniestro de su deseo es también una fuerza contrasistémica que apunta a esta construcción de inhumanidad. Del mismo modo, y por lo mismo, el peluquero es necesariamente un excluido del sistema por encarnar todo lo despreciable y transgredirlo a partir de lo que es (homosexual, travesti, prostituto), y lo que hace (conducta escandalosa, recoger sidosos, cambiar el sentido de su vida por ellos).

Lo humano vendría a surgir de estas "dos inhumanidades enfrentadas, la precultura I y la postcultural", diría Lyotard lo que, traducido a nuestros términos, sería "lo sano" y lo "enfermo" de los estados del peluquero y el propio Antonio. Este descubrimiento que avanza como si se sostuviera en un tablero, tanto en *Efecto invernadero*, como en *Salón d belleza*, así como en toda la obra de Bellatin, se caracteriza por la falta de ideología de sus posturas, moral o posición política para acudir al llamado del cuerpo, la compasión, la acción y el riesgo.

4.3.8 De la importancia de crear también el fin

Decir que casi toda la crítica solamente ha visto en *Salón de belleza* una especie de invectiva contra la sociedad que discrimina a quienes más lo necesitan no significa anular la presencia de la denuncia; buscado o no, el sida y su tratamiento son un problema político, estatal y de todos, finalmente. Es indudable que *El protocolo compasivo* (continuación de *Al amigo que no me salvó la vida* de Guibert) y *Salón de belleza* ponen de manifiesto toda una cadena de trabas y burocracia que la sociedad ha creado para no dar a quien agoniza un lugar digno donde morir, apoyada en la ignorancia que teme el contagio y cualquier tipo de estigma. Sin embargo, es preciso ver que en la novela la opción no es solamente por el enfermo, sino por el enfermo escandaloso, por el que ni las "hermanitas de la caridad" querrían atender, puesto que los enfermos "no abandonarán jamás sus conductas aprendidas ni aquellos modales que dejan tanto que desear" (1996:50). Lo que, paradójicamente, los vuelve, como vimos, más poderosos en la antesala de la muerte;



muerte que el peluquero no teme, y por eso la supera, aun cuando queda contagiado. Nadie más que el enfermo que acepta la inminencia del fin podría malear la muerte, para poseerla.

Cuando descubrí las heridas en mi mejilla las cosas acabaron de golpe. Llevé los vestidos, las plumas y las lentejuelas hasta el patio donde está el excusado e hice una gran fogata. Olió horrible. Parece que habían muchas prendas de material sintético, porque se levantó un humo bastante tóxico. Ese día había estado tomando aguardiente desde temprano. Lo hice mientras cumplía con mis labores en el Moridero. En realidad era capaz de hacer las tareas en cualquier estado. Ya sea bajo los efectos de la droga, el alcohol o el sueño. Mis movimientos se habían vuelto lo suficientemente mecánicos como para hacer mis labores a la perfección, guiado únicamente por la fuerza de la costumbre. En el momento de la fogata yo me había puesto uno de los trajes y estaba totalmente mareado. Recuerdo que bailaba alrededor del fuego mientras cantaba una canción que ahora no recuerdo. Yo me imaginaba a mí mismo bailando en la discoteca con esas ropas femeninas y con la cara y el cuello totalmente cubiertos de llagas. Mi intención era caer yo también dentro del fuego. Ser envuelto por las llamas y desaparecer antes de que la lenta agonía fuera apoderándose de mi cuerpo. (1996: 40)

Si Antonio precisaba muñecos de azúcar para burlarse de la muerte, el peluquero se burla encarándola, mirándola en el fuego, bailando frente a ella, protagonizando el ritual al que apunta Alan Pauls en "El problema Bellatin". En el fondo, esa danza compulsiva es la otra forma de revelarse al fin, de decirse a sí mismo que no se teme ese fin, que ese fin no es nada y se lo esperará también, con naturalidad. De allí que la muerte que piense para sí, sea distinta. Sea, en ese momento, algo así como un encuentro y no una espera. Al igual que Antonio, el peluquero vive el drama en el propio cuerpo y precisa de una actuación distinta, una creación especial que lo aleje de la cotidianidad de todos los días y de su trabajo con los otros cuerpos. Precisa crear su fin.

Cuándo él contrae el mal, mejor dicho, cuando él se da cuenta que tiene el mal y que el final se acerca, comienza recién a pensar en el futuro del Moridero, como proyecto en sí mismo, y en lo que pasará con él.

Tengo algunas ideas, pero no sé si tendré la fuerza suficiente para en su momento llevarlas a cabo. La más simple tiene que ver con el hecho de quemar el Moridero con todos los huéspedes adentro. Sé que nunca voy a llevar a cabo una idea así. Y no es sólo por remordimiento o por miedo que rechazo una idea de ese tipo, es sencillamente que me parece una salida bastante fácil y carente por completo de la originalidad que desde el primer momento le quise imprimir al salón de belleza. También se me ocurrió inundarlo, hacer del salón un gran acuario. Rápidamente rechacé esa idea por absurda. Lo que sí creo que voy a poner en práctica es el borrado total de huellas. Debo hacer como si en este lugar nunca hubiera existido un moridero. (1996: 51)

Él, que ha facilitado un tipo de muerte a sus huéspedes, quiere para sí otra forma de desaparición, en una lógica cercana a lo que apunta Laín cuando afirma que el enfermo es el "coautor de su mal"; si se construye el mal, también debe "construirse" la muerte cuando no hay forma de evitarla. Desea, entonces, devolver al salón el *glamour* de otros tiempos una vez muerta la última generación de huéspedes, porque ésta sería la única forma de no traicionarse.

Borrar las huellas es la manera más auténtica de no romper las reglas, de que el proyecto no se pervierta al ser regentado por otra persona, digamos, las Hermanitas de la caridad. Por otro lado, devolver al salón su antigua *glamour* lo convierte en el escenario ideal para morir y ser encontrado en medio de la gloria pasada, ahora restituida. Imagina, como Antonio, el cuadro que verán quienes fuercen la puerta para entrar, intuyendo que algo grave pasa adentro y lo encuentren "muerto pero rodeado del pasado esplendor" (1996:

52), y de los espejos que ya no duplicarán la agonía, sino la belleza, nuevamente. "La belleza y la muerte guardan la misma relación que el agua y los espejos" (1996:114).

Como vemos, la idea de hacer de la muerte la última creación de la belleza y desafiar así a la nada, se repite en ambas novelas. La presencia de los espejos como duplicadores y del agua como elemento preferido, tanto por Antonio para morir, como por el peluquero para decorar su salón, es esencial. Él quizá no pueda alcanzar el tipo de muerte que buscaba para los huéspedes, es decir, en compañía; tampoco parece haber alguien que vaya a llorarlo o reclamarlo, pero sí puede pretender un escenario especial, proscripto a los otros enfermos. Pero, como la belleza no podrá disfrutarla él, lo que en realidad se persigue es una imagen de muerte; algo así como una instalación extrema ofrecida a los vecinos, parientes y Hermanas de la Caridad; a unión de la belleza en la muerte, "una muerte de ficción", como llamaba la Amiga a la muerte de Antonio (1996: 94); otra manifestación de lo siniestro.

Lo que Bellatin hace en *Salón de belleza* es llevar al extremo el concepto de enfermedad al trasladarla al espacio del hacer personal con referencia a su propio cuerpo enfermo, pero también, con relación a otros cuerpos enfermos. Sienta, de este modo, un modo de vida, una percepción de mundo, un hacer concreto, una reflexión posterior y una desestabilización de la "normalidad" a partir de una exigencia vital, que es el compromiso con la escritura como fin en sí misma. Este compromiso desemboca en la autonormatividad que se impone en las reglas que "hay" que cumplir y en el carácter lúdico que esta acción extrañísima genera en la historia y en su propia escritura.

Sentadas las reglas del juego instaurado, hay que acordar que un juego es el arte de las combinaciones posibles que no exceden a esas reglas según la conveniencia, sino que son capaces de crear desde ellas, y pese a ellas, movimientos que no sólo permitan ganar, sino principalmente seguir jugando, y esto es lo que precisamente logra Bellatin en su relación con la enfermedad y el manejo de los cuerpos: construye una normatividad desde la escritura para huir del sinsentido que se basa en su propia capacidad de regeneración para mantenerse hasta su decisión de autodestruirse.

V. En suma

Desde una mirada multidisciplinaria hemos discutido en esta tesis algunos códigos y significados de la enfermedad a medida que se ha presentado como objeto de reflexión en ciertas escrituras en la década de los 90s en Latinoamérica, con el fin de estudiar dos novelas en las que el sida y la construcción literaria que se hace de él, son la fuerza propulsora de una escritura que genera un mundo ficcional de una particular calidad y complejidad. Para este fin, ha sido importante situar al sida históricamente, promoviendo una lectura especial de cada una de las obras, que consideramos las más representativas.

Afortunadamente, han sido muchos los autores que se han acercado a ella desde disciplinas diversas para comprenderla, traducirla y presentarla como un acontecer significativo para el arte. En este recorrido, hemos dejado de lado la posibilidad de ver la enfermedad en el autor como motivo de una determinada forma de escribir, lo que nos llevaría al terreno de la especulación, seguramente interesante, pero poco provechosa para la comprensión de la propia escritura como un hacer que se instaura en la lengua para afectar su propia práctica y revelar, desde una posición que cruza todos los códigos posibles, "lo que en suma es la literatura", como diría Foucault.

La antropología médica de Canguilhem y Laín, así como la sociología antropológica de Le Breton, Orringer y Pera, y un acercamiento desde el pensamiento filosófico, histórico y semiótico de Foucault y Barthes, principalmente, han sido las fuentes privilegiadas para el análisis de la enfermedad en tanto acontecer del cuerpo que provoca un discurso específico. Puesto que la bibliografía en torno a Mario Bellatin, si no consideramos la cantidad de entrevistas hechas a su persona, es escasa, especialmente en lo concerniente a la enfermedad y el sida, tuvimos que realizar una lectura básicamente personal que nos

permita ver en qué manera, a decir de Anthony Gideens, la escritura "pone en marcha una narrativa propia".

Si bien no se llevó a cabo un análisis concreto de la enfermedad en la literatura a lo largo de la historia, puede evidenciarse que el sida no había sido tratado como una fuente discursiva literaria -esto es, como creador de una estética, una forma de decirse a sí misma, de instrumentalizarse, para permitirnos dar sentido a una escritura desde ella misma como una forma de entender el proceso y sentido de su creación- hasta la década donde centramos nuestro análisis, y menos de la forma en que el escritor mexicano lo hace. Se ha considerado, entonces, a la escritura de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*, verdaderos proyectos narrativos y campos de acción a partir de un estado de anomalía y perturbación desde el dolor, puesto que, como vimos con Cristóbal Pera, éste es "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' (2006:162).

Vimos que estas novelas no sólo tienen elementos en común, sino que responden a un proyecto de escritura que dentro de la obra de Bellatin, la enfermedad posibilita. No se trata de un tema; es mucho más que una demanda. No es una descripción, sino una voz, un lenguaje, que plantea su propia forma de decirse y de hacer literatura. La escritura de Bellatin se nutre de lo extraño en general, y concretamente, en estas novelas, de lo particular que la enfermedad aporta, tanto en un contexto como en quien la encarna. En este entendido, alberga también a la homosexualidad como marca problematizante, no para los personajes centrales, pero sí para el entorno.

Partiendo de lo que para Canguilhem es la conciencia que el sujeto adquiere de su cuerpo, vimos cómo en la obra de Bellatin, la enfermedad es una construcción tanto ética como estética. En esta escritura, dicho estado anómalo, enfermizo y denso no evoluciona hacia ningún lado, no se transforma, no se convierte en algo más liberador, más liviano o "normal" —más sano-, sino permanece fecundándose en su propio caldo de cultivo, como una

maquinaria, o como haría un jugador adicto al mecanismo de ganar para perder, para volver a ganar y perder nuevamente.

Los textos de Bellatin son una puesta en abismo de ese acto por el cual la ausencia, lo que falta, está más relacionado al sentido que lo que sí está presente. Personajes extraños, vidas incongruentes, manías, escenificación de lo impositivo y antinatural de la cultura, crueldad, humor, en fin, construcciones distantes a lo que entenderíamos por "normalidad" es lo realmente presente en esta escritura.

Uno de los lugares en las novelas de Bellatin donde se lleva al extremo con mayor complejidad la noción de lo bello, es decir, del lugar o cosa poseedora de esa propiedad que nos lleva a amarlas, son los propios cuerpos. Estos cuerpos enfermos, donde raramente parece encontrarse la belleza, no están hechos para la contemplación pasiva y el discurso mórbido, sino para el deseo desatado. La belleza de los moribundos mueve a acción a los protagonistas o, mejor dicho, la acción se mueve junto a los cuerpos enfermos en pos de la belleza que se magnifica en cierto tipo de muerte, mostrando el reverso de cualquier pseudoética amorosa, como vimos en el acto de entrega y placer del joven y el peluquero en el Moridero de *Salón de belleza*. Parece ser que en este tipo de literatura el cuerpo desprotegido y carente no produce menos deseo de ser visto, e incluso poseído, por estar dañado, sino todo lo contrario, ya que se lo reconoce un cuerpo carente y poderoso, sensual y desafiante, al límite de lo que descubrimos como eróticamente correcto, apetecible y "normal", lo que es digno de mención, puesto que en la literatura de Bellatin, lo erótico o amoroso no tiene gran cabida.

Si en *Efecto invernadero* vimos la necesidad de morir para burlar a la nada, y vencer a la idea que culturalmente se tiene de la muerte como deterioro, haciendo de este acto la mayor construcción, en *Salón de belleza* queda claro que uno no puede morir de cualquier manera y, por eso, la pulsión por recoger a los sidáticos terminales, ejercer un poder absoluto y casi macabro sobre sus cuerpos, pero dotarlos al mismo tiempo de dignidad mientras no hayan desaparecido completamente, es la acción del peluquero que debe

enfrentar su enfermedad y la de "sus" enfermos. Asistir a alguien en su muerte significa ser "interlocutor" de un acto de profunda coherencia como es la posesión completa del cuerpo.

Estas propuestas que buscan resignificar la enfermedad como proceso de deterioro, que más bien construyen sentido en la escritura, rescenifican lo que la propia escritura hace, que es lo más importante de la acción literaria, y es la toma de posición de cada autor frente a su obra. En este sentido, debe nombrarse la escenificación de la escritura de Bellatin como un hacer lúdico, en el sentido más serio del término; es decir, como un desafío, que establece una normativa y conlleva un riesgo. Llevar al extremo de la crueldad las actuaciones de sus personajes obedece siempre a esta lógica interna, a la instauración de unas reglas que deben extremarse, no sólo como dadoras de coherencia interna de las historias que se presentan, sino como principio constitutivo de la generación de su propia escritura.

No quisiera cerrar este capítulo, lo que equivale a cerrar el presente trabajo, sin señalar un hecho especialmente importante que se vincula de forma estrecha a la lectura hecha de las dos novelas, y tiene que ver con algo más que el estilo de Mario Bellatin, es decir, con su forma de entender y sentir la escritura y, por tanto, la literatura.

Habíamos señalado que la crítica suele considerar a la obra de Bellatin escueta, fragmentaria y parca; es decir, una escritura donde nada está de más y, por su exactitud y economía, merece denominarse "austera". Esto puede ser cierto en términos estilísticos, lo que demuestra un trabajo profundamente cuidado y de especial precisión, en el sentido de la elaboración de una gran economía. Así, la ornamentación es inexistente y todo obedece a una función. Sin embargo, de forma paradójica —lo que es muy típico en él—, hay que señalar que en esta austeridad hay lo que en gran medida Alejo Carpentier, en "El Barroco y lo real maravilloso", llama "núcleos proliferantes", es decir, aperturas a sentidos inagotables que aparecen como guiños a lo largo de la narración, allí donde algo aparenta simplicidad y claridad, dando lugar a varias posibilidades que son las que impacientarían a un lector acostumbrado a la linealidad y a la conducción llana del argumento. "Es decir, un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo en

cierto modo sus propios márgenes" (1990:172). Esto nos lleva a sospechar que junto a esa austeridad formal está la manifestación de un grado de barroquismo que nos obliga a retornar al concepto, alejándolo de ese superficial referente histórico y, por tanto, injusto, que simplemente lo vincula al sobrecargamiento. A partir de una mirada algo más profunda, es evidente que el Barroco es ante todo una forma de percibir el mundo. "Una categoría de espíritu frente a lo clásico" (Carpentier, 1990: 171).

Encontramos en *La era neobarroca* una reflexión sobre los fundamentos barrocos. Omar Calabrese sostiene que "los fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una forma interna específica que puede evocar el barroco" (1994: 45), y señala nueve principios determinados como pares de conceptos para caracterizar al Neobarroco: tiempo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, y distorsión y perversión (1994:64). Como vemos, principios absolutamente relacionados a la escritura de Bellatin que detrás de esa apariencia escueta, abre posibilidades infinitas y desestabilizadoras al darle un lugar preponderante al poder de la transformación, del deterioro y del tiempo en estas historias. Del mismo modo, en estas estructuras, es clara la importancia de la decisión de habitar el límite, superarlo hasta el escándalo, marcando lo que Reinado Ladagga entiende en *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, como lo refinado del refinamiento, que es al mismo tiempo fragmento y levedad, como diría Calvino. Según vimos, nada está fijo en la escritura de Bellatin, y mucho menos el sentido; todo muta y se desplaza huyendo de una lógica unidireccional que limite a la propia escritura. Por eso, puede afirmarse que la escritura de Bellatin, especialmente en estas dos novelas es ampliamente barroca, o neobarroca, como se la llamaría bajo estos parámetros: su tratamiento de posibilidades apuntan a los "núcleos proliferantes" de sentido, donde la perversión es connatural al acto de decir.

Todo habla en esta escritura: los silencios, las ausencias, las faltas, los detalles aparentemente intrascendentes, etc. porque todo se sujeta inmediatamente a una interpretación que va desplazando el significante y a una posibilidad inusitada. Nada más alejado de esta concepción del Barroco, iniciada por Carpentier y ampliamente desarrollada

por Severo Sarduy, que su simplificación al "miedo al vacío" con que el estilo fue caracterizado históricamente. No se trata de un llenado discursivo que refleje no sé qué exuberancia, ni mucho menos, sino de una escenificación de todos los elementos que están en conflicto; de todo lo que se reconoce como signo y armoniza con el todo, al tiempo que genera su propio entorno semántico y proliferante. Es el sentido el que excede a cualquier intento de totalización, no la superposición abigarrada de elementos que confluyen en lo mismo. Referirse al Barroco, bajo ese entendido, es hablar de riqueza y, desde luego, complejidad de lo que temporalmente se define como estable.

"Mi estilo es minimalista" sostiene Bellatin, con razón, mientras que el efecto ante su lectura es abrumador. Al acceder a esta escritura pareciera faltarnos datos, miembros de un cuerpo sin cuyas partes éste no pudiera caminar, pero en el fondo pasa lo contrario; la dificultad está en armar un todo coherente ante la verdadera proliferación de datos cuidadosamente conectados, la sensación de exceso que viene del fragmento, de perturbación, del movimiento interno de la narración, de esa capacidad migrante de las posturas y el sentido.

Dice Barthes pensando en Fourier, Sade y Loyola que:

Si la logoteis se quedara en la creación de un ritual, es decir, en suma, de una retórica, el fundador de un lenguaje no sería más que el autor de un sistema (lo que se suele llamar un filósofo, un sabio o un pensador). Sade, Fourier, Loyola son otra cosa: son formuladores (lo que se suele llamar escritores). Efectivamente, para crear hasta el final un lenguaje nuevo, es necesaria una cuarta operación, que consiste en teatralizar. ¿Qué es teatralizar? No es adornar la representación, es ilimitar el lenguaje. (Barthes 1991: 12)

Y es precisamente lo que Bellatin consigue hacer al instalar un mundo hecho de palabras que remite a otra cosa y luego a otra dentro de su propio sistema, es decir, dentro

de la autorreferencialidad que caracteriza a su escritura en general. Cuando en estas novelas encontramos espejos y ritos, encontramos representación, un pie a la teatralización de la que habla Barthes, y que se completa cuando los espejos son, en este mundo, también agua, también muerte y también belleza, y la belleza, creación del momento más íntimo, interlocución profunda con el otro mientras se apropia de su cuerpo, muerte como obra, y al decir obra, decimos muchas otras cosas. Así, desde la aparente parquedad es posible ilimitar el lenguaje.

Para Pedro Aullón de Haro, el Barroco es básicamente oposición a la razón, a la claridad, a la fijeza. "Su anhelo es la victoria del movimiento", dice en *Barroco*, obra que condensa reflexiones sobre este espíritu desde todos los campos, lo que se hace vital en la estética de Bellatin, donde la razón es desplantada todo el tiempo, pero no así la lógica y la coherencia, y donde nada está fijo, ninguna posición, ninguna certeza que dure demasiado tiempo.

Todo esto nos remite a la importancia que en esta escritura adquieren los juegos que los personajes promueven desde lo siniestro, y la capacidad de ésta desarrolla de seguir generando una normatividad que permita seguir combinando y arriesgando movidas sin traicionarse.

Considero que a partir de la lectura de estas dos novelas, que son parte de la primera producción de Bellatin, se adelanta a un futuro lector la calidad de la misma, pese al grado de complejidad que presenta y al efecto abrumador, y "sin estilo", con que alguna crítica se refiere a ella, y es que estamos frente a una obra que no continúa nada, excepto la fidelidad al movimiento de una escritura autorreferencial que se despliega para seguir escribiendo. De esta forma, no cabe duda que, como señala Elío Vélez, Bellatin "está escribiendo una teoría de los límites de la novela".

VI. Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets. Barcelona 1992
- Aullón de Haro, Pedro. *Barroco*. Editorial Verbum. Madrid. 2004
- Azaretto, Julia. "Entrevista a Mario Bellatín" en *Le clé des langues*, disponible en http://cle.ens-Ish.fr/1241974042173/0/fiche_article/&RH=CDL_ESP110000
(Consulta: 31 de mayo, 2009)
- Barba, Andrés y Montes, Javier. *La ceremonia del porno*. Anagrama. Barcelona 2007
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Siglo XXI. Bs As. 1982
- _____ *Sade, Fourier y Loyola*. Siglo XXI. Bs As. 1991
- _____ *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI. Bs As. 1998
- _____ *S/Z*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1980
- Bauman, Zigmunt. *Ética postmoderna*. Siglo XXI. Bs As 2004
- Beatricis, priorissa in Nazareth prope Lynam Ord. Cist.* (+1268/poco tiempo después de 1268)
y Reypens, L. *Vita Beatricis: de autobiografie van de Z. Beatrijs van Tienen O. Cist 1200-1268: in de Latijnse bewerking van de anonieme biechtvader der abdij van Nazareth te Lier*. Antwerpen, 1964. Citado y traducido del latín por Heene Katrien para la *Revista chilena de literatura*. Nro. 60 (2002: 136-159).
- Bellatín, Mario. *Efecto Invernadero*. Ediciones del equilibrista. México.1996
- _____ *Salón de Belleza*. Ediciones del Equilibrista. México.1996
- _____ *Obra reunida*. Alfaguara. 2005
- Budassi Sonia. "Mario Bellatín y el engañoso mito de autor. Una importada seducción" en [Perfil.com](http://www.diarioperfil.com). Disponible en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0181/articulo.php?art=1472&ed=0181>
(Fecha de consulta: 25 de septiembre, 2010)

Cabral Nicolás. "Obra reunida, de Mario Bellatin" en *Letras libres*. 2006. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11311>. (Fecha de consulta: 11 de octubre de 2010).

Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Siglo XXI Bs As. 1971

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. 1994

Carpentier, Alejo. "El Barroco y lo real maravilloso". En su *Obra completa pp.* 342-351. Siglo XXI. Bs As. 1990

Carrea Mauricio, Keizman Betina. *El minotauro y la sirena: entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos. Lectorum. México. 2001.*

Córdoba, Elena. *Silencio*. Cuadernos de teatro y danza Nro. 16. Aflera Producciones. Madrid. 2006

Cornejo, María Elena. "Realismo sin magia" en *Letras libres* (2003). Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9034>. (Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2010).

Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortur Editores. Bs As. 2001

De Lima, Paolo. "Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo" (2004). Disponible en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Bellatin.html. (Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2010).

Durán, Manuel. "Michel Foucault y su política queer de los placeres. Una mirada a las geografías del deseo homoerótico en Chile" en *Cyber Humanitis* N. 35 (Octubre 2005)

Farina, Chintya. *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las aficciones*. Tesis Doctoral. [Universia. Net](http://biblioteca.universia.net). Disponible en <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=5365875>. (Fecha de consulta: 23 de abril, 2009)

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta. España 1991

_____ *Vigilar y castigar* (1975). Siglo XXI Argentina. 1998

_____ *De lenguaje y literatura*. Paidós. Barcelona. 1996

Freud, Sigmund. *Lo siniestro: El hombre de la Arena; T. A. Hoffamn*. Letracierta. Bs As. 1978

Friera Silvia. "Mario Bellatin y el material de condición de las Flores" (2008). Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12275-2008-12-13.html>. (Fecha de consulta: 30 de septiembre 2010).

Gatto Giménez, Fabián. "Lo sublime o la infancia imposible: experimentación y anamnesis en la estética de Jean-François Lyotard" en *Discurso visual Nro. 6. Disponible en* <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne06/aportes/apofabia.htm>. (fecha de consulta: 5 de junio, 2009).

Gideens, Anthony. *Modernidad y Uno mismo-Identidad*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.

Glanz Margo. "Los perros héroes de Bellatin" (2003) en *La Jornada*. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php,,&fly=1>. (Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2010).

Guibert, Hervé. *Al amigo que no me salvó la vida*. Tusquets. Barcelona.1991

_____ *El protocolo compasivo*. Tusquest. Barcelon. 1992

_____ *Entrevista concedida a 7 á Paris, titulada "La vida sida"*. 1992

Hay, Louse L. *Usted puede sanar su vida*. Círculo de lectores. España.1980

_____ *El poder está dentro de ti*. Editorial diana. México. 1991

Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203

Jarque, Fieta. Entrevista a Mario Bellatin. *Babelia*, 06-11-2007. Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/libro/tiene/fantasmagórico.com/>. (Fecha de consulta: 4 de mayo, 2009)

Kant, Emmanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de cultura económica. USA 2004

Katrien, Heene. "Daño voluntariamente autoinfligido y género en las vidas de santos medievales" en *Revista chilena de literatura*, abril 2002.

- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo Editora. Argentina. 2007
- Lafose, Juan Pablo. "Loco afán de Pedro Lemebel: un grotesco desplazamiento del centro a la periferia" en *El interpretador*. Disponible en <http://www.elinterpretador.com.ar/>. (Fecha de consulta: 30 de septiembre, 2010).
- Lain Entralgo, Pedro. *Antropología médica para clínicos*. Salvat. España. 1984
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión. Bs. As. 2002
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: crónicas del sidario*. Lom Ediciones. 1996
- Lemus Rafael. "La Jornada de la mona y el paciente, de Mario Bellatin" en *Letras libres*. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12012>. (Fecha de consulta: 3 de agosto de 2010)
- Lennard, Patricio. "Señas particulares" en *Radar Libros*. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2356-2006-12-10.html>. (Fecha de consulta: 3 de agosto, 2010).
- Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI. 1995
- Lyotard, Jean Françoise. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Gedisa. Barcelona. 2004
- Mateos Askari. "El gran vidrio, de Mario Bellatin. ¿Escribir por escribir?" en *EL revés del día*. Disponible en <http://askarimateos.blogspot.com/2008/03/el-gran-vidrio-de-mario-bellatin.html>. (Fecha de consulta: 25 de septiembre, 2010)
- Martínez Hernández, Ángel. *Antropología médica: teorías sobre la cultura, el poder y la enfermedad*. Anthropos. Barcelona. 2008
- Moch, Jorge. "El salto al vacío o la vida escribiendo" en *La jornada semanal*. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/12/sem-leer.html>. (Fecha de consulta: 4 de septiembre, 2010).
- Nietzsche Friedrich, Wilhelm; Begoña, Lolo; Giorgio, Colli; Mazzino, Montinari. *El caso Wagner: Nietche contra Wagner*. Siruela. Madrid. 2002
- Niki, Tito. "El cristal en pedazos" en *Porta9 disección literaria*. Disponible en <http://www.porta9.com/?p=113>. (Fecha de consulta: 4 de septiembre, 2010).

Nuñez, Christian. "Homless. Lecciones para una liebre muerta" (2008). Disponible en http://www.unasletras.com/v2/autor/Christian-Nunez_13/Lecciones-para-una-liebre-muerta_268/. (Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2010).

Orriger, Nelson. *La aventura del curar. La antropología médica de Pedro Laín Entralgo*. Círculo de lectores. Barcelona 1997

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Plaza y Valdés. México. 2005

_____ "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin" en *Journal Article*. Questin. 2003. Vol. 32

Panesi, Jorge. "Entrevista a Mario Bellatin" en *El interpretador*. Disponible en <http://www.elinterpretador.com.ar/20JorgePanesi-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html> (Fecha de consulta: 24 de abril, 2009).

Pauls, Alan. "El problema Bellatin" en *El interpretador*. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>. (Fecha de consulta 29 de septiembre de 2010).

Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayos sobre la corporeidad humana*. Editorial Triacastela, Madrid. 2005

Pérez, Pablo. *Un año sin amor*. Perfil libros. Bs As. 1996

Rico, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. Plaza y Valdés. México. 1993

Robles, Marcela. «Bellatin nominado al Médicis». *El Comercio* (Lima, 26 octubre 2000).

Saenz, Jaime. *Felipe Delgado*. Plural. La Paz. 1980

Sánchez, Matilde. "Cómo adiestrar a la literatura". Entrevista a Mario Bellatín en el *Clarín* de Bs As. Disponible en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>. (Fecha de consulta: 29 de marzo de 2009)

Santos Velázquez, Luis. *Masculino y femenino en la intersección entre el psicoanálisis y los estudios de género*. Biblioteca abierta. Bogotá 2009

Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Tusquets. Barcelona. 1993

Schilder, Paul. *La imagen y apariencia del cuerpo*. Paidós. Bs As. 1959

Sebreli, Juan José. "Sociología y estética de la enfermedad" en *Perfil.co.*, Disponible en http://www.perfil.com/contenidos/2007/03/06/noticia_0030.html. (Fecha de consulta: 13 de abril, 2009)

Schettini, Ariel. "La escuela del dolor humano de Sechuán" en *El interpretador*. Disponible en <http://www.elinterpretador.com.ar/>. (Fecha de consulta: 24 de septiembre, 2010).

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Taurus. Buenos Aires. 1985

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona. Biblioteca breve. 1969

Thomas, William. *Los niños en América: problemas conductuales y programas*. New York: Alfred A. Knopf, 1928

Velez Elío. "Apología del silencio" (2004) en *Los noveles. Lectura obligatoria*. Disponible en <http://www.losnoveles.net/lectura2.htm>. (Fecha de consulta 19 de septiembre, 2010).

Villena Alvarado, Marcelo. *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. IEB La Paz. 2003

Villoro Juan. "La conquista de la nube". (2005) *Letras libres*. Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7581>. (Fecha de consulta 25 de septiembre, 2010)

Zweig, Stuart. *Tres maestros, Balzac, Dickens, Dostoievski*. Ed. Juventud Argentina. Bs As. 2204