

VISIONES APOCALÍPTICAS EN UNA NOVELA ARGENTINA:  
*LA MUERTE COMO EFECTO SECUNDARIO* DE ANA MARÍA SHUA

POR

RHONDA DAHL BUCHANAN  
*University of Louisville*

Es difícil escribir un paraíso cuando  
todas las indicaciones superficiales  
hacen pensar que debe describirse un apocalipsis.  
— Ezra Pound

“Para quien no cree en otro mundo, la vejez es el infierno”. Con este duro aforismo concluye Ana María Shua su tercera novela *El libro de los recuerdos*, sólo para volver a plantearlo en su más cruda realidad en su cuarta novela *La muerte como efecto secundario*.<sup>1</sup> En esta novela Shua conjura a todos los demonios que la han perseguido a través de su larga carrera literaria que abarca más de veinte años y todos los géneros literarios: poesía, cuento, relato brevísimo, novela, ensayo, guión cinematográfico, teatro, y textos de humor y leyendas de horror rescatados de la tradición oral judía. Shua reúne en esta novela sus obsesiones de cabecera, ofreciéndonos reflexiones sobre el amor y el odio, el sexo y la locura, la vejez, la muerte y la creación literaria en relación con la perenne búsqueda por la identidad y la libertad. La estructura de la novela se basa en una larga carta que Ernesto Kollody, el protagonista y narrador, le escribe a su ex-amante, una casada infiel que lo traicionó a él como también a su propio marido con otro amante, para luego desaparecer, abandonándolos a los tres. Vamos a explorar en este estudio los principales elementos temáticos y discursivos que Shua emplea en *La muerte como efecto secundario* para construir un mundo utópico a pesar de todas las visiones apocalípticas que parecen desmentirlo. En particular, examinaremos las múltiples funciones de la carta como artificio en esta novela epistolar, considerando específicamente cómo el tiempo, la memoria y la escritura se reúnen para reconstruir el deseo, exorcizar los demonios y buscar la identidad, a la vez que reflexiona sobre el mismo acto de escribir como un ejercicio de futilidad y una forma de salvación.

En esta novela, como en sus novelas anteriores *Los amores de Laurita* y *El libro de los recuerdos*, vemos cómo los lazos familiares que unen supuestamente a padres e hijos,

---

<sup>1</sup> *La muerte como efecto secundario* recibió el Premio Sigfrido Radaelli, un premio otorgado todos los años a la mejor obra narrativa del año anterior por el Club de los XIII, un grupo de trece escritores y críticos argentinos. Algunos de los integrantes de ese jurado son Vlady Kociancich, María Ester de Miguel, Fernando Sánchez Sorondo, Antonio Requeni, Eduardo Gudiño Kieffer, Victoria Puerreydón, Jorge Cruz y Alina Diaconú.

se convierten en un lazo corredizo de verdugo que termina por estrangular a los hijos, sofocándolos con nudos de odio, rencor y poder cuando éstos se rebelan y buscan independizarse fuera del círculo hogareño. En uno de los cuentos brevísimos de su antología *Casa de geishas*, titulado simplemente “Ataduras”, Shua capta de manera precisa e irónica la fuerza que ejerce la familia sobre el individuo:

Muchos prefieren que se los ate y la calidad de las ataduras varía, como es natural, de acuerdo con el peculio de la gozosa víctima: desde lazos de seda hasta lazos de sangre. Y es que en el fondo nada ata tanto como la responsabilidad de una familia (ciertamente el más caro de los placeres-sufrimientos). (19)

Aunque el humor ha sido una de las armas predilectas de Shua, *La muerte como efecto secundario* provoca una mueca cínica en sus lectores en vez de las risas y carcajadas que normalmente acompañan la lectura de una obra suya. De hecho, hay poco de qué reírse en la historia morbosa de Ernesto Kollody, un maquillador profesional y guionista cinematográfico, divorciado y padre de dos hijos, quien se encuentra en el umbral entre la edad madura y la vejez, y sin embargo, todavía se siente dominado por su padre, una figura tiránica que sigue manipulando a sus hijos aun mientras sufre el agonizante proceso de morir.

La novela se abre con un epígrafe que enumera las “reacciones adversas” que puede provocar la rifampicina, un antibiótico común recetado con frecuencia por los pediatras. La muerte aparece en la lista de posibles “efectos secundarios” al lado de otros de índole menos grave.<sup>2</sup> Este epígrafe de tono frío y científico sirve de advertencia para el lector ya que lo que va a leer a continuación también le puede provocar “reacciones adversas”.

Tal como lo hizo en su primera novela *Soy paciente*, Shua adopta la voz masculina de su protagonista, empleando un tono íntimo, un lenguaje depurador y un ritmo vertiginoso para narrar en primera persona una historia de resentimiento familiar que, en manos de otro, podría haberse convertido en melodrama.<sup>3</sup> Este dominio narrativo no se les ha escapado a los críticos que han reseñado la novela; por ejemplo, José Miguel Oviedo observa que “hay un notable control emocional de un asunto que se presta al desborde; así, la frustración y el rencor contenidos suenan todavía más perturbadores que si explotasen del todo” (155).

<sup>2</sup> En una entrevista que le hicieron en *La Nación*, Shua explica que el título de la novela se basa en dos vivencias personales suyas: “Hace muchos años le recetaron a mi hija un antibiótico. El prospecto que lo acompañaba advertía contra reacciones adversas y efectos secundarios, como hemorragias cerebrales y muerte, si no se respetaba la hora preestablecida para cada toma. Y esa frase, *efecto secundario*, referida a la muerte, me impresionó mucho.[...] La segunda situación ocurrió hace cuatro o cinco años, cuando murió mi abuelo luego de una agonía larga y difícil. Pero los médicos insistían en que no se le podía dar medicación para calmar el dolor porque podía traer efectos secundarios: tenía noventa años y se estaba muriendo” (Vásquez 2).

<sup>3</sup> Además de las limitaciones de perspectiva que informan una narración en primera persona, su primera novela *Soy paciente* se relaciona con *La muerte como efecto secundario* por la manera en que presenta al hospital como un mundo encerrado del cual no hay salida, una especie de microcosmos infernal que anticipa las Casas de Recuperación, o los geriátricos obligatorios, donde internarse es enterrarse.

La acción se sitúa en “un Buenos Aires futuro, cercano y peligrosamente real” (cita de la contratapa) donde la violencia es una fuerza omnipresente en la vida cotidiana y la muerte acecha a la vuelta de cada esquina. Es una ciudad asediada cuyo mapa metropolitano señala los barrios tomados, arriesgados para los que no andan en automóviles blindados, y los barrios cerrados, que ofrecen un simulacro de tranquilidad para los que pueden darse el lujo de casas protegidas por barrotes electrizados y ejércitos privados de seguridad. Todas estas precauciones son necesarias porque hay bandas de ladrones profesionales y aficionados de todas las edades que asaltan, roban y matan a la gente sin provocación alguna.

No es la primera vez que Shua sitúa un texto suyo en el futuro. En “Viajando se conoce gente”, cuento que da título a su segundo volumen de relatos (*Expedición al Amazonas*), hay viajes turísticos por el hiperespacio al planeta Mieres para los que quieren enloquecerse con los Vlotis, unas criaturas extraterrestres que pueden comunicar “lo más ferviente del deseo” y evocar de la memoria “las más reprimidas imágenes” (131). Sin embargo, Shua insiste en que no hay nada de ciencia-ficción en su novela *La muerte como efecto secundario*. Ella explica en una entrevista que simplemente partió de la realidad actual, llevando las tendencias negativas de la sociedad a un extremo, “hasta las últimas consecuencias”:

Todo lo que hoy vemos que está funcionando mal, pero acentuado por el paso del tiempo. Un mundo insoportable. Si George Orwell en su novela *1984* quiso mostrar qué podía suceder en un mundo en el que el Estado fuera amo y señor de todo, en mi novela imagino el efecto contrario: qué puede pasar en un mundo donde reina la anarquía, donde el Estado existe pero no cuenta, donde rige una suerte de feudalismo en el que mandan las empresas que tienen a su disposición ejércitos privados. Muy parecido a nuestro presente. (Dubatti 3)

El dinero es lo que realmente reina en este mundo de desempleo, injusticia y desamparo, y, por lo tanto, por un precio; los con recursos económicos pueden crear para sí mismos una “realidad virtual” de aparente seguridad y bienestar. Por ejemplo, el narrador nos explica que hay caminódromos para los que desean dar un paseo sin temer por la vida:

hay muchos caminódromos en la ciudad, lugares protegidos que fingen ser un barrio cualquiera y en los que por una entrada módica es posible caminar hasta hartarse, recorriendo paisajes infinitos—o limitados—casi reales. Casi. Como cualquiera de esos sustitutos sintéticos que reemplazan a los alimentos naturales. Buenos para quienes no conocieron otra cosa y, para ellos, mejores incluso que la Cosa Misma. (18)

Como sugiere este pasaje, nada es cómo parece ser en este mundo desintegrado, sino una ilusión o simulacro de lo que quiere ser. Los políticos no gobiernan, y aunque el presidente da discursos por televisión asegurándole al pueblo que todo está en orden, en realidad, predomina el caos. Todo se ha convertido en un *show* de espectáculos, hasta las Madres de la Plaza de Mayo han llegado a ser una atracción turística, con marchas día y noche, no solamente los jueves, sino todos los días. La misma muerte se ha transformado en un espectáculo macabro para la televisión y un gran negocio para los camarógrafos aficionados que rondan las calles como *paparazzi* tratando de captar en video homicidios sangrientos para vender a los noticiarios, o suicidios horribles para entregar al Canal de los Suicidas.

Entre los ejecutantes que hacen a la vez su estreno y actuación final en el Programa de los Suicidas, abundan los viejos, ya que ellos prefieren matarse a internarse en una Casa de Recuperación, nombre eufemístico para los geriátricos obligatorios de los cuales no hay salida. En esta tierra de nadie donde el lenguaje “políticamente correcto” encubre la realidad, el enfermarse y el envejecerse son peligros que los ciudadanos tratan de esquivar a través de la cirugía estética y otras operaciones clandestinas, la tintura de pelo, la dentadura postiza y el maquillaje. El hecho de que Ernesto Kollody gane la vida como maquillador profesional, mejorando el aspecto físico de vivos y muertos, no es gratuito sino, como señala Graciela Scheines, “gran símbolo, en una sociedad donde todo es apariencia, cosmético. Hasta los cadáveres deben tener buen aspecto, aunque ya esté por comenzar la descomposición” (3). Mientras algunos viejos, incluso el mismo Presidente de la República, andan con caras que reflejan “esa expresión extraña de los nuevos viejos” (12), otros pagan a médicos secretos para cuidarlos y ayudarles a morir en su propia casa.

El padre del narrador es uno de esos viejos que utiliza el dinero para manipular a todos: a su médico secreto, a su abogado, a sus hijos Ernesto y Cora, y a su esposa que vive sumergida en la locura de su propio mundo interno. El narrador pinta a su padre como un hombre cruel, una especie de Saturno que devora a sus propios hijos.<sup>4</sup> Según Ernesto, su padre es un tipo autoritario y abusivo que siempre tiene que ganar en todo, en los negocios, en las relaciones personales y en el aspecto físico de su propio cuerpo. El narrador observa que “[a] partir de cierta edad, de cierto grado de impedimento físico, la verdadera cárcel es el cuerpo y todo otro encierro no es más que una consecuencia menor” (111). Sin embargo, su padre no acepta su propia mortalidad sino que se le ríe a la muerte, y se rebela contra el sistema que quiere encarcelarlo en una Casa de Recuperación. Recurre a su arma favorita, el dinero, para apostar en contra del cuerpo que le ha traicionado con un tumor canceroso, y a favor de sus propias fuerzas vitales. Además cuenta con el poder que siempre ha regido sobre el hijo para involucrarlo en el plan de huir de la Casa de Recuperación e integrarse a la comunidad clandestina de los Viejos Cimarrones, establecida fuera de los límites de la capital por unos ancianos rebeldes que no quisieron morir dentro de los geriátricos obligatorios.

Como toda buena obra literaria, *La muerte como efecto secundario* admite varias lecturas, como las que sugiere Oviedo: “Esta novela presenta elementos que encontramos en diversos subgéneros (la novela existencial, la psicológica, la de anticipación fantástica, la policial, etc.) y los fusiona con una rara habilidad para hacerlos todos verosímiles y

---

<sup>4</sup> El hombre tiránico que trata de ejercer control absoluto sobre la familia es un personaje que aparece a través de la obra de Shua, como, por ejemplo, el Abuelo Gedalia en su novela *El libro de los recuerdos*. En un ensayo sobre los orígenes de *La muerte como efecto secundario*, Shua comenta la presencia de esa figura persistente en la novela: “Podría contar, por ejemplo, que, a través de varios libros de ficción, me persigue un personaje. A veces pasa casi desapercibido, como una ráfaga, con un paso tan leve que el lector apenas lo nota. Pero yo sé que está allí. Otras veces forma parte de la escenografía. Su presencia constante, aunque nunca en primer plano, condiciona los movimientos de los actores. En algunos casos no está, pero puedo advinarlo a través de las acciones y los deseos de los demás personajes. Es un hombre terrible, malvado, atractivo, simpático, mujeriego, tiránico, feroz, divertido, seductor, sarcástico, despreciativo, mentiroso. La única manera de liberarme de él era darle el papel muy importante en mi próxima novela” (“Orígenes” 6).

necesarios” (157). De hecho, el asunto anecdótico principal que narra Ernesto, es decir, la historia de cómo él lo ayudó a su padre a escaparse de una Casa de Recuperación, incorpora muchos elementos del género negro, tales como la violencia, la muerte, los crímenes, las fugas, el sexo y la intriga, todo narrado con un ritmo acelerado, toques de humor negro y mucho suspenso. Los lectores aficionados a la novela policial encontrarán en su relato los ingredientes esenciales que los involucrarán desde la primera página, sosteniendo su interés por los treinta capítulos, sin soltarlos del todo hasta la última línea de la novela.

#### CARTA DE DESAMOR

La lettre, l'épître, qui n'est pas un genre  
mais tous les genres, la littérature même.  
— Jacques Derrida

El lector debe recordar, no obstante, que en esta novela nada es lo que parece ser; de hecho, todo lo que nos cuenta Ernesto acerca de su padre y del mundo sórdido del cual tratan de escaparse los dos, sólo sirve como telón de fondo, o pre-texto, para el verdadero texto que él quiere transmitir: una historia de amor, y de su contraparte, el desamor. Aunque el asunto principal de la escritura parece ser la historia que gira en torno al padre, ésta constituye sólo las líneas horizontales de la trama, mientras que los hilos que llenan todos los intersticios y márgenes de la narración, o sea, la urdimbre del texto, consisten en los “fragmentos de un discurso amoroso,” como los que define Roland Barthes en su libro del mismo título. Las palabras con las que abre Barthes su *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Es pues un enamorado el que habla y dice” (19), podrían servir de epígrafe para *La muerte como efecto secundario* también ya que el narrador es un enamorado que le habla a su amada ausente y le dice de mil maneras que está pensando en ella.

Lo que dice Barthes de las distintas “figuras” que componen el discurso amoroso, puede ayudarnos a entender mejor lo que motiva a Ernesto Kollody a escribirle a su ex-amante esa larga carta que es, en fin, la novela que el lector tiene entre sus manos. Según Barthes, la carta de amor transmite solamente un mensaje, aunque en infinitas variaciones: “pienso en usted” (51). La carta amorosa es un monólogo solitario que quisiera convertirse en diálogo compartido con el ser amado ausente, como nos explica Barthes en su texto “El ausente”: “La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda—y no de quien parte—: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente” (45, énfasis en el original).<sup>5</sup> Ernesto le habla directamente a su ex-amante, haciéndole preguntas como si estuviera presente: “¿Te interesa? ¿Sigo?

---

<sup>5</sup> En “La Que No Está”, un cuento breve que pertenece a su antología *Casa de geishas*, Shua capta de una manera concisa la fascinación que ejerce la mujer ausente para el que la desea, en este caso, el cliente que espera saciar sus anhelos en el prostíbulo: “Ninguna tiene tanto éxito como La Que No Está. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente le han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse con otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La Que No Está” (31).

Debería bastarme con tu silencio, con que no me interrumpas. Pero nunca es suficiente, cualquiera que haya pasado por esta forma agobiante del amor lo sabe” (38).

Barthes sugiere que históricamente ha sido la mujer quien ha mantenido el discurso amoroso de la ausencia (45). Tradicionalmente ha sido la mujer quien se queda sola, recordando y pasando el tiempo esperando, elaborando ficciones al son del telar o de la hiladora, mientras el hombre está ausente, ocupado con la guerra, la navegación o la caza. Por lo tanto, cuando los papeles se invierten, y es el hombre quien espera y escribe el discurso amoroso, según Barthes, el enamorado es feminizado: “este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*)” (46, énfasis en el original).

El autorretrato que Ernesto nos revela en su carta amorosa es la imagen de un hombre débil, tanto en su aspecto físico, como en su carácter personal. A pesar de ser padre de hijos adultos que ya va para viejo, Ernesto sigue siendo el hijo eterno, avergonzado por sus piernas flacas, su artrosis y su calvicie. Igual que su hermana Cora, una mujer madura que nunca ha dejado el hogar de sus padres, Ernesto siempre ha vivido atado a los deseos de su padre, y nunca ha podido independizarse de la familia. Se siente vulnerable e impotente ante los que saben dominar el dinero y el poder, como su padre y Goransky —el cineasta internacional con quien trabaja como guionista— como también ante la única mujer que realmente ha amado en su vida. Sin embargo, como sugiere Barthes, el futuro está en sus manos. Será a través de la escritura que Ernesto tendrá el poder de crear el mundo que quiera.

En su libro *La Carte postale*, Jacques Derrida propone que la carta no es simplemente un género literario, sino que abarca todos los géneros y hasta la literatura misma.<sup>6</sup> De hecho, se puede decir que toda la literatura, de una manera u otra, tiene algo en común con el género epistolar ya que un ser humano le transmite un mensaje a otro ser ausente e invisible, a veces a un narratorio dentro de la obra y, a fin de cuentas, al lector quien lo lee. Eventualmente la figura de la ausencia se transforma en una de abandono, tal como reflejan las siguientes palabras de Ernesto a su ex-amante: “Me pregunto a veces si saberte muerta me dolería todavía más que esto, que tu deliberada ausencia, tu abandono. Creo que sí” (45). Por cierto el narrador preferiría tenerla ausente en vez de muerta porque mientras sigue escribiéndole, existe todavía la ilusión de una futura reunión. Barthes sugiere lo siguiente acerca de la relación entre la ausencia y el acto de escribir:

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla*: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje [...] La ausencia se convierte en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea

---

<sup>6</sup> Derrida sugiere que en el principio la carta existía como una declaración de amor, con un destino sin dirección. Sus comentarios acerca de la carta y su destinatario captan bien la dinámica que existe entre Ernesto y la ex-amante, quien está fuera del alcance del remitente: “The condition for it to arrive is that it ends up and even that it begins by not arriving. This is how it is read, and written, the *carte* of the adestination. . . . The condition for me to renounce nothing and that my love comes back to me, and from me be it understood, is that you are there, over there, quite alive outside of me. Out of reach” (29, énfasis en el original).

una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). (48, énfasis en el original)

En su libro *Discourses of Desire*, un estudio sobre la carta como género literario, Linda Kauffman incorpora estas teorías de Barthes al configurar un modelo para el discurso epistolar. Partiendo de un análisis de las cartas que escriben las quince heroínas del *Heroidas* de Ovidio, Kauffman sugiere que la carta amorosa cumple muchos papeles: es una confrontación, una exigencia, una súplica y un lamento (17). Ella explica que en cada carta la heroína abandonada recuerda los momentos de placer con el ser amado, lamenta la indiferencia de él que se fue, cuestiona su fidelidad, se arrebata contra las fuerzas que los han separado, habla del acto de escribir que le ha ocupado durante su ausencia y le incita al otro a leer su misiva. A veces ella considera el suicidio como una posible solución, pero a fin de cuentas evita una clausura definitiva, optando por nutrir la ilusión de la presencia del otro y su posible retorno a través de la escritura (17-18). Kauffman resume su discusión de las características de la carta amorosa diciendo que la estrategia que emplea la que escribe es subversiva: “Her epistle is simultaneously a love letter and a legal challenge, a revolt staged in writing” (18).

Las pautas que Kauffman reconoce en las cartas ovidianas se ven claramente en la carta que le escribe Ernesto a esa ex-amante que queda anónima para el lector. En el siguiente pasaje, por ejemplo, el narrador le revela a su amada la razón por la cual siempre acude a la palabra escrita aun cuando sabe que ella nunca va a leerla:

Durante muchos años viví para contarte lo que vivía y cada acción o pensamiento se iba transformando, en el momento mismo en que sucedía, en las palabras con que te lo iba a describir, como si incluirte así, aunque fuera como oyente, en mi historia, hiciera de todo azar y confusión un orden coherente, le diera un sentido al caos de la realidad. Después, sin vos, durante años me entregué a ese caos, al fango de la historia, permití que se acumulara el material informe que constituye la vida o el recuerdo de la vida y que sólo el relato es capaz de organizar, eligiendo, ordenando, o introduciendo un desorden sabiamente cifrado cuyas claves se entregan al que escucha, al que lee. (19-20)

A veces el narrador se rebela contra su amada ausente, expresando la frustración que siente ante ese acto fútil de seguir escribiéndole:

¿Tengo que seguir fingiendo que te escribo? ¿Tengo que seguir mintiéndome que alguna vez vas a leer esto? [...] Ahora, por momentos, me harté también de vos, de que estés siempre ahí, testigo desinteresado y forzoso de mi vida. Viéndome aunque no me mires, leyéndome aunque no me leas, convocada por mi escritura, ignorándome con la disimulada indiferencia de los espejos, que nos mienten fascinación mientras nos devuelven nuestra propia mirada. (34)

Aún cuando el narrador parece divagar para contarle a su ex-amante cosas de su vida que no tienen nada que ver con ella, eventualmente las digresiones vuelven a tocarle, tal como vemos en su descripción de la Casa de Recuperación: “El de las Casas es un mundo dentro del mundo, un sector de la vida que nadie conoce a fondo hasta que no le toca entrar

en él, así como nosotros fuimos descubriendo juntos el breve universo de los amores secretos” (31). De hecho, las digresiones son calculadas y le ofrecen a Ernesto el control sobre la materia que no tenía en su relación con ella. Vemos en las siguientes palabras de Ernesto la “rebelión montada en la escritura” a la que se refiere Kauffman: “hay tantas horas de mi vida de las que nunca pude hablarte, que no me importa ahora ser arbitrario, digresivo, tironear del fino hilo del relato hasta abusar de su resistencia, de la tuya” (19). Ernesto le indica que él está en control de lo que se narra con comentarios como los siguientes: “Esta es una digresión anunciada” (20) y “no te voy a dejar elegir. Sin límites externos, mi relato elige sus propios laberintos” (72). No obstante, hay que recordar que en el fondo Ernesto no es escritor ni guionista de cine sino un maquillador profesional que prefiere trabajar sobre la carne y la piel. Aunque una vez logró publicar un cuento que tuviera lugar en la Antártida,<sup>7</sup> Ernesto admite: “No soy un buen arquitecto de la palabra, no sé cómo diseñar una estructura capaz de organizar el relato” (36). Ernesto crea con las palabras la ilusión de la presencia de ella, tal como pinta con el maquillaje la apariencia engañosa de vida en las caras de los cadáveres.

Detrás de lo que parece ser una narración espontánea y digresiva, el lector puede percibir cierto orden y coherencia en la estructura que se parece a un laberinto sin salida. A lo largo de su larga carta, el narrador suele arrancar su monólogo hablando de otros, por ejemplo, del director Goransky, de su novia Margot, de su vecino Alberto Romaris, del travesti Sandy Bell, pero con mucho más frecuencia, de su padre. Luego, el texto se vuelve especular mientras el narrador se mira a sí mismo y describe sus propios sentimientos y preocupaciones. Después la narración gira, inevitablemente, hacia su ex-amante y su relación con ella. Se establece esta secuencia, repetida una y otra vez en cada capítulo, desde la primera página de la novela. El primer capítulo se abre con la imagen del tumor canceroso que obstruye el intestino de su padre; el segundo párrafo revela el estado de ánimo del narrador: “Estaba cansado. Había dormido poco” (9) y, de pronto, el último párrafo de la primera página incluye a la amante ausente dentro del enunciado: “Si hubieras estado conmigo, te habría mostrado la foto” (9).

Ernesto recurre a la escritura para acercarse a su amada, para seducirla y amarla de nuevo, pero también para reprocharle el dominio total que ella mantenía sobre la relación, un control absoluto, tanto en la vida privada como en el reino público, que excluía la posibilidad de una unión incondicional:

Quiero que sepas de mí tanto como yo mismo sé: entregarme en la escritura con la misma ilusión de absoluto que lograbas al darme tu cuerpo, y que se rompía, después, tan rápidamente: porque nunca supe en realidad por dónde andabas, adónde te escapabas en el momento mismo en que se apagaba tu último gemido, en que terminaba tu último estremecimiento. Te ibas, entonces, sin dejar de estar al lado mío, tu mano de niña sobre mi pecho, y eso era quizás lo que más me fascinaba: que tantas veces estuve en vos y nunca te pude entera. (56)

---

<sup>7</sup> Shua hace un guiño a los lectores que conocen su obra con el detalle de que “el primer y último cuento” de Ernesto se sitúa en la Antártida ya que ella misma publicó un cuento infantil titulado “Mis aventuras en el Polo Sur”, que se encuentra en su libro *Expedición al Amazonas*.

Ernesto escribe para mitigar la distancia y matar el tiempo que lo separan de ella, acudiendo a las palabras y los recuerdos para construir un puente entre los dos, aunque sabe que “las palabras imponen límites” (14). A pesar del tiempo y la distancia que los separa, y la rabia que siente por su abandono, ella sigue siendo para él la brújula que señala el derrotero de su vida. Convoca a su amada a través de las palabras, y recuerda con lujo de detalle todo lo que le fascinaba de ella: su mirada, sus manos de niña, cada centímetro de su cuerpo que tantas veces había recorrido como si fuera su única patria, como también recuerda todo lo que no le gustaba de ella, por ejemplo, cómo se reía de él cuando le preguntaba, “¿Me amás?”, respondiéndole: “No se dice me amás, se dice me querés” (38), pero, sobre todo, recuerda cómo ella lloraba cuando le confesó que el otro amante había sido nadie menos que el padre de él, siempre su rival en todo. Ernesto no puede perdonarle a su padre esta máxima forma de humillación y traición, como tampoco puede olvidar el hecho de que ella los dejó a los dos para no tener que elegir entre ellos.

La figura del padre parece apoderarse del narrador, aunque trata de olvidarlo y borrarlo de su manuscrito: “Estoy dando vueltas, tomo todas las curvas posibles y no hago más que seguir una espiral plana que siempre me conduce—¿nos conduce?—hasta el único centro posible. Mi padre” (38-39). Ernesto busca a su amada a través de las palabras, pero la imagen del padre se asoma detrás del recuerdo de ella como una sombra enorme en las tinieblas de su memoria. Para poder unirse con la mujer que tanto desea, Ernesto tiene que liberarse del padre; por lo tanto, el acto de escribir se convierte en un exorcismo del demonio que lo ha atormentado toda la vida.

Al leer esta carta dirigida a la amada, llamándola “vos”, el lector se transforma en cómplice involuntario y receptor de la “voz” del narrador. El lector escucha todos sus reproches, quejas y acusaciones, como también comparte sus deseos, la nostalgia y la melancolía que lo ha consumido desde que ella se fue. Ernesto es un hombre “manchado de melancolía”, para utilizar las palabras del escritor mexicano Alberto Ruy Sánchez, quien, en su libro *Con la literatura en el cuerpo*, nos recuerda que “la melancolía de la literatura es búsqueda, una trayectoria anhelante, ascenso desde las entrañas” (18). En el caso de Ernesto Kollody, el acto de escribirle esta carta a su ex-amante es una búsqueda motivada por el deseo de recuperarla, como también por la necesidad de recuperarse a sí mismo dado que desde que ella se fue, él no ha sido el mismo que antes.

Para poder ascender hacia ese mundo utópico donde pueda reunirse con su amada, Ernesto tiene que descender primero hasta las regiones más infernales de la anatomía humana. De hecho, esta novela gira en torno a lo que nos toca más de cerca, nuestro universo más íntimo y personal, aunque no siempre tan bien conocido: el cuerpo. La novela comienza con la imagen grotesca y obscena del tumor canceroso del padre, descrita en términos gráficos que sugieren al lector que lo que va a leer no es una historia de amor sino una crónica del deterioro físico. Al centro de la narración está el cuerpo como cárcel, que nos traiciona y nos condena, pero también el cuerpo como puro goce y dicha, pura felicidad y libertad, que nos permite entrar en otro, perdiéndonos y encontrándonos a la vez.

Desde la comunidad de los Viejos Cimarrones, que parece más un purgatorio distópico que el “mítico paraíso” de la libertad, Ernesto anuncia que quiere matar a su padre y dejar de ser hijo suyo para siempre, como si pronunciar estas palabras fuera una forma de

asesinarlo.<sup>8</sup> La confrontación tendrá lugar en la huerta donde Ernesto trabaja como esclavo para los viejos, y la hora señalada del duelo será al mediodía, debajo del sol, como en los *westerns* de Hollywood, pero antes de intentar el parricidio, él le confiesa a ella en su carta: “¿Dije que quería matar a mi padre? Te mentí. Lo único que pretendo es dejar de compartir con él este universo” (235). Ernesto sigue explicándole que en este nuevo universo no habrá espacio para los dos: o morirá su padre o morirá él, pero de una manera u otra él aceptará su destino sin temer a la muerte porque a fin de cuentas en la búsqueda por ella la muerte será “apenas una consecuencia, nada más que una reacción adversa y no deseada, un simple efecto secundario” (235).

Como una última súplica y demanda, Ernesto le dice a su narratario que su búsqueda tiene un motivo, el de forzarla a leer todo lo que le ha escrito durante los años de su ausencia para que el juego solitario de cartas no haya sido en vano: “No sé qué voy a encontrar cuando te vea, pero sé que te voy a buscar para algo que no me vas a negar: para que tanto escribir tenga sentido. Para que me leas” (235). El acto de escribir se convierte en una forma de restitución y realización para Ernesto, como indican las palabras finales de la novela: “Voy a escribirte muchas cartas, sólo cartas, y mis palabras de aquí en adelante serán la prueba de que ese mundo que imagino es posible y también la prueba de que sigo en él, de que empecé por fin, huérfano y liviano como el aire, mi verdadera vida” (235).

Barthes nos recuerda que el deseo de sentirse colmado y libre es lo que cuenta en la búsqueda por la utopía:

En realidad, poco me importan mis oportunidades de ser *realmente* colmado (no veo inconveniente en que sean nulas). Sólo brilla, indestructible, la voluntad de saciedad. Por esta voluntad, me abandono: formo en mí la utopía de un sujeto sustraído al rechazo: soy *ya* ese sujeto. (218, énfasis en el original)

Será a través de las palabras que Ernesto podrá encontrar su verdadera identidad, sentirse libre de toda represión y reunirse por fin con su amada, a condición de que nunca deje de escribirle esa carta abierta que se extiende indefinitamente, aún más allá del desenlace, hacia un futuro utópico que sólo existe en el mundo de la ficción que él crea para los dos, y para nosotros.

#### BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Eduardo Molina, trad. 12 ed. México: Siglo Veintiuno, 1996.

<sup>8</sup> En su libro *Los demonios de la lengua*, Alberto Ruy Sánchez habla del exorcismo de los demonios, explicando: “‘Nombrarlos es dominarlos’, según dice una de las reglas fundamentales que aprende cualquier inquisidor exorcista y, por eso, lo primero que debe intentar frente a un poseído es ‘averiguar el nombre de los demonios que lo habitan y la jerarquía a la que pertenecen’” (24). En el caso del narrador de *La muerte como efecto secundario*, el nombre del demonio que lo obsesiona es Gregorio Kollody. Al escribir las palabras “Quiero matarlo,” (229) Ernesto expresa el deseo de liberarse de su padre de una vez por todas y para siempre.

- Derrida, Jacques. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Alan Bass, trad. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Traducido de *La Carte postale*. Paris: Flammarion, 1980.
- Dubatti, Jorge. "Profecías sobre el destino de una Buenos Aires apocalíptica". *El Cronista Comercial* (6 agosto 1997) suplemento de "Cultura y Espectáculos": 3.
- Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Oviedo, José Miguel. "Una novela sobre la muerte". *Cuadernos hispanoamericanos* 571 (1998): 153-157.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Con la literatura en el cuerpo*. México: Taurus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Los demonios de la lengua*. 3<sup>ra</sup> ed. México: Joaquín Mortiz, 1994.
- Scheines, Graciela. "Acerca del progresivo desamor". *La Gaceta de Tucumán* (19 octubre 1997) sección 4: 3.
- Shua, Ana María. *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El libro de los recuerdos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Expedición al Amazonas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Viajando se conoce gente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Soy paciente*. Buenos Aires: Losada, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Orígenes de una novela: El fuego imprevisible del oficio". *Clarín* (7 agosto 1997) sección Cultura y Nación: 6-7.
- Vásquez, María Esther. "Acerca de los efectos secundarios". *La Nación* (Buenos Aires, 17 agosto 1997) sección 6: 2.