

Visitar lo absurdo

Una lectura de *La Señora de Del Pino*, de José Pedro Bellan

Patricia Núñez Bonifacino

Patricia Núñez Bonifacino

Profesora de literatura, egresada del Instituto de profesores “Artigas”, Magíster en Literatura Latinoamericana (FHCE, UdelaR), su tesis aborda la reescritura de la obra *Doñaramona* de Víctor Manuel Leites. Actualmente está en proceso de finalización de la tesis de Doctorado en Letras del programa de Posgrados de la FHCE, UdelaR cuyo objeto de estudio es la narrativa de José Pedro Bellan. Se desempeña como docente efectiva en Educación Secundaria y como docente de Literatura Española en el Ipa y en el Profesorado Semipresencial en las especialidades de Literatura e Idioma Español respectivamente. Es co-directora de Rebeca Linke editoras.

Resumen:

Este trabajo propone un análisis del relato *La Señora de Del Pino* a partir de un motivo presente en algunos textos del autor que es el de la intromisión en la vida del otro. Teniendo en cuenta la presencia inquietante de un “cuerpo de cera” el texto permite poner en cuestión saberes establecidos como el de la ciencia o el médico en particular. El clima truculento y absurdo que envuelve a los personajes permite poner en diálogo la narrativa del autor con ciertos aspectos del género fantástico.

PALABRAS CLAVE: José Pedro Bellan, narrativa, absurdo, saber médico.

The absurd revisited. A Reading of *La Señora del Pino*, by José Pedro Bellan

Abstract:

This piece intends an analysis of *La Señora de Del Pino*, having as a starting point the intrusion into the life of the other, a motive present in some texts by the same writer. The focus being the disturbing presence of a “waxen body”, the text allows the questioning of established knowledge of science or the doctor. The truculent and absurd atmosphere that surrounds the characters allows a dialogue between the narrative of the author with certain aspects of the fantastic as a genre.

KEYWORDS: José Pedro Bellan, narrative, the absurd, medicinal knowledge, medicine.

A través de todos los años que yo fui amigo de él, se me fue agrandando la curiosidad por los dramas ajenos. Por eso, una de las consecuencias más secretas que yo esperaba del concierto, era que él me trajera conocimientos de gentes extrañas y yo pudiera entrar en casas desconocidas [...] yo quería internarme en el drama ajeno.

Mi primer concierto en Montevideo F. H.

Más allá de que exista una comprobable coincidencia entre el personaje (“el que fuera mi maestro”) del que habla el texto de Felisberto Hernández y José Pedro Bellan¹, la condición de tenaz observador de este último ha sido destacada por la crítica que se ha ocupado de su obra (entre otros: Sabat Pebet y Curotto). En las narraciones bellanianas es habitual encontrar situaciones en las que ver, mirar y/o ser visto funcionan como resorte de la acción, así como la presencia de personajes voyeuristas o que se detienen en la contemplación de otros, internándose en dramas ajenos. El atrevimiento de mirar y la intrusión del ver son decisivos para la acción del relato *La Señora de Del Pino*, incluido en el volumen: *Doñarramona (cuentos)* que fuera publicado en 1918 por Claudio García editor².

En *La etimología de las pasiones*, Ivonne Bordelois rastrea los orígenes de estos términos y encuentra que la palabra latina “video” significaba ver, ir a ver, y “viso” mirar atentamente, venir a ver, visitar. A su vez, “visito” es un derivado frecuentativo de “viso” y significa frecuentar, ver a menudo. A través de una voz narrativa en ciertas instancias evasiva, el texto de Bellan se organiza en dos momentos: la visita del narrador –personaje y testigo– a su amigo Julio Serrano (médico) y la visita que juntos realizan “a la enferma”, lo que supone para el protagonista un “cuadro inverosímil” a modo de espectáculo al que asisten ambos y donde se evidencia “la admirable plasticidad de la vista como registradora y emisora de tantos mensajes afectivos y cognoscitivos” (Bordelois:141).

Sin rechazar el contrato mimético pero en la porosa convivencia entre lo posible y lo imposible, Bellan construye un universo ficcional en el que la presencia inquietante de un “cuerpo de cera” creado para sustituir a la hija fallecida del personaje epónimo en el intento de encauzar su angustia, pone en entredicho cuestiones relativas al estatuto de la ciencia en general y del saber médico en particular³. En un contexto epocal donde dichos saberes constituyen fuentes de normativa y disciplinamiento sociales, este relato plantea algunas disidencias: la principal desde el punto de vista argumental es que la “idea feliz” de la vicaria “muñeca” nace del psiquiatra, desplazando así la conducta insólita (hasta cierto punto esperable y entendible en la “enferma”), al médico que se eroga el poder de juzgar

el mal social. Bellan elige otra forma de erosionar tales saberes y lo hace a través de una sutil organización estructural del punto de vista narrativo: el yo que narra los hechos, entrelaza su discurso (nada imparcial) con el de su amigo médico, que es quien le presenta “el caso de la Señora de Del Pino”. Ella, por su parte, también tomará la palabra, dando a los acontecimientos un giro inesperado.

El texto comienza con la llegada del narrador a la ciudad “de X” (“pueblo cercano a la capital”) donde es recibido por su amigo Julio Serrano “de juicio recto y muy animoso” quien en palabras del narrador “Se hizo médico de moda; se hizo ese ser necesario, enigmático, que penetra en las alcobas suntuosas, lento y desdeñoso” (151)⁴. La imagen del médico que se desprende del comentario se corresponde con lo que Barrán (1992) ha designado como proceso de “*medicalización*” que se dio a la par de la secularización concentrándose en las primeras décadas del siglo pasado. El historiador establece que en ese período:

la sociedad uruguaya convirtió a la salud en valor supremo. De él derivó un poder opaco pero absoluto, el del médico, y un sometimiento inconfesado pero total, el del paciente. El disciplinamiento de las pulsiones y el de las muchedumbres, tan concatenados, si antes estuvo a cargo de poderes brutales e inequívocos –el policía, el cura– ahora pasó a los sutiles e inadvertidos –el maestro, el médico–, poderes que partían de la libertad y la Razón. (238)

La posibilidad de intromisión del médico en las vidas y las casas de sus pacientes queda establecida desde el inicio del relato, así como el prestigio que le daba su saber, lo que lo volvía más poderoso e influyente. En el caso del personaje, los aspectos mencionados se ven reforzados por la naturaleza seductora de Julio quien al decir del narrador “poseía ese don [...] de agradar al primer golpe de vista. Su gran cultura le permitía colocarse en un plano de inferioridad intencionada, cosa que le había valido la sonrisa de las mujeres y la confianza de los hombres” (151).

En la cena de bienvenida brindada al narrador surge la conversación en la que se menciona por primera vez a la señora de Del Pino con la promesa de ir a visitarla al día siguiente. Los lectores, en cierto modo distanciados, recibimos la información ofrecida desde la perspectiva narrativa del doctor. Su discurso presenta las marcas de su profesión: establece que están ante “un caso extraordinario” y más explícitamente desde un diagnóstico propio del ámbito médico: “un caso espantoso de monoideísmo. Una señora que sufre desde hace cinco años hipertrofia de la atención” (155) y en dos oportunidades el médico dice al amigo: “Tu verás”, “Verás a mi enferma” (155), sumando al poder que da

el saber, el poder que da el mirar. Los pormenores de la historia de la señora de Del Pino se brindan en el transcurso del viaje que lleva a la quinta, allí Julio dice haberla conocido cuando ya llevaba “dos años loca” (158). En las palabras del médico se destaca la fama de mujer poderosa cuya temprana viudez la convirtió en una joven madre a cargo de Adela, la pequeña hija de cuatro años y centro de su existencia: “No era posible ver a una sin ver a la otra”, “la ciudad entera tomó a la señora de Del Pino, como un modelo de madre” (158). El acontecimiento trágico que cambiaría la vida del personaje sucede en la víspera del casamiento de Adela, cuando la joven “cayó y quedó inmóvil” en las escalinatas de la quinta. El narrador acota: “Todos creyeron al principio que reaccionaría, todos menos la madre” (159) quien a partir de ese momento queda sumida en un estado de angustia que la llevará a la negación de la muerte de la hija, dando a su estado –inexplicable para los médicos– la marca de lo excepcional. Con el fin de que su mal no creciera “Un médico amigo, psiquiatra de fama” (recordemos que Foucault en su *Historia de la locura* se refiere a ellos como “soldados del orden”) tuvo la “idea feliz”:

Un hermano de la señora de del Pino, llevando consigo una de las últimas fotografías de Adela, llegó hasta Londres. Y allí, pacientemente, construyendo y destruyendo, obsesionado por una producción exacta, exigido por el detalle, apreciable tan solo para los ojos que la habían visto muy de cerca, el artista creó un cuerpo de cera, el cuerpo de la muerta.

Vestida con su último traje, fue puesta en el lecho vacío desde más de un año. Y cuando la señora de Del Pino, vio el cuerpo de su hija, porque aquello era su hija, solo sufrió una emoción de alegría suave... (160,61)

De esta manera se introduce en el relato el motivo del muñeco, que al decir de Lotman presenta una identidad postulada: “porque aquello era su hija”, y que “se asocia con la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida [...] recuerda la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble” (100) y que en este caso habilita lo absurdo, agrietando las certezas del lector (Campra, 160) puesto que no hay lógica que explique, aún dentro de un posible tratamiento para un cuadro clínico, que es el marco referencial objetivo en que se inserta el relato, que a más de un año de fallecida Adela el intento de cura responda a tal engaño. Acorde al relato de Julio, ya van tres años de esta situación en la que la madre duerme, come, pasea y cuando no la ven, interroga inútilmente a la muñeca; también llora, casi todo el tiempo. La condición de que la protagonista es cosificada como “caso” se confirma en el comentario “es muy común verlas a

través de los árboles”; la vigilancia es ejercida sobre esta mujer de manera tal que como dice Foucault en *Vigilar y castigar* no importa mucho quien ejerce el poder dado que “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto [...] Un individuo cualquiera, tomado al azar, [...] familia, amigos, visitantes, servidores, [...] Así como es indiferente el motivo que lo anima: la curiosidad de un indiscreto [...] o la maldad de los que experimentan un placer en espiar y castigar” (205). Algo de esto podría animar al narrador, cuya motivación para tan peculiar visita nunca se aclara.

Llegada la instancia del encuentro la perspectiva del relato cambia, el narrador logra entrever “la coloración del vestido femenino a través de la malla verdosa” de una glorieta, algo lo cohibe, piensa: “¡Si la señora de Del Pino llegara a comprender el verdadero interés de mi visita!” (163). A partir de este momento, las percepciones y juicios del narrador subvierten algunos postulados del relato de Julio estableciendo algunas ambigüedades. Ya frente a la madre y la muñeca plantea:

Miré y no obstante tener conocimiento de aquel ser de cera, sufrí una sorpresa fuerte, inhibitoria. Era una verdadera mujer, débil, con la clorosis en el rostro, que miraba distraídamente hacia el suelo. Y la impresión de aquella muñeca y lo ridículo de la escena, me entorpecieron de tal modo, que no pude decir nada.

La perturbadora confusión que sufre el personaje se relaciona con la apreciación que hace Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* cuando establece que las figuras de cera producen una peculiar desazón por el equívoco “que en ellas habita” y que según el autor impide tener una postura “clara y estable”, ya que, de alguna manera es imposible “reducirlas a meros objetos” (33). Desde otra perspectiva, Freud, intentando delimitar el sentido de lo que se ha traducido como lo ominoso o siniestro parte de la opinión de Jentsch sobre la impresión que generan las figuras de cera justamente por “la duda de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (2488). La perplejidad del narrador no desaparece, aunque logre reponerse de la impresión, porque si bien dice haberse calmado, tanto su relato, como su mirada oscilarán entre la cosificación y la humanización de la madre y del ser de cera, mimetizándolos por momentos. Entonces, las observa con delectación: respecto de la primera destaca que era “alta, amplia, morena [...] su pelo caía por las espaldas hasta las caderas”, detalle, este último, más apropiado a una muñeca que a una mujer, mientras que su rostro “parecía el de una actriz en el momento culminante del drama”; algo parecido, aunque en sentido contrario ocurre con la mirada a la muñeca, de quien destaca que el color rubio del pelo y champagne del tejido “di-

fundía por la cara y sobre el pecho escotado, una suave claridad” (165).

La narración transcurre desde la perspectiva del narrador que fluctúa a la par de los sentimientos de calma y angustia de la señora de Del Pino: la verá “apretando entre las suyas una de las manos de cera” o “pasando el brazo por la cintura de su hija” (166), “dándose con los labios sobre toda la extensión del cuerpo de cera” (168). Estos gestos le generan tanto disgusto que dice no soportar la situación: “Hubiera preferido no ver” (166); incluso hubiera sido capaz de desenmascarar la terapia médica buscando hacer razonar a esa madre para aceptar la desaparición de Adela. Cuando está a punto de decirle a la mujer que “eso que tiene al lado es una simple muñeca” (167), la mirada de la madre lo detuvo. Ahora es ella la que de alguna manera busca respuestas, le dice a Julio: “Doctor... yo lo espero todo de usted... daré el oro que sea necesario... ¿por qué no habla ya? ¿Hablará?” Julio contesta con aplomo “Hablará” (167). Aquí lo siniestro se confunde perfectamente con lo absurdo y lo truculento, tanto la gestualidad como las palabras del médico interpelan al lector que sabe que si la mujer no tuviera el oro que dice tener, otra sería su suerte. El contraste entre el narrador que no consigue calmarse y el amigo que ni se inmuta es planteado en el texto a través de los sentimientos del narrador que dice sentir piedad y cobardía, al mismo tiempo que un “optimismo brumoso, inicuo y falso” (168), esperando una reacción en Julio que no hace más que enarcar las cejas y levantar los hombros insensiblemente. El encuentro es interrumpido por una mujer que anuncia la hora de la comida, lo que continúa es en versión de Julio: “un cuadro inverosímil” (169) según el narrador: algo “terriblemente ridículo”. En la descripción de la escena que se les ofrece, gradualmente “la muñeca” deviene “fantoche” al que se compara con un avestruz, “muñeco”, “cuerpo” que podría haber sido boleado “como un ladrillo”, expresiones que están en función de subvertir cualquier discurso legitimante, al extremo de lo paródico: (la muñeca) quedó rígida, inmóvil, como un palo. Mantenía el brazo derecho levantado, en ángulo, tocándose con la yema de los dedos, la cabellera rubia y ondulada” (170). Como mecanismo de defensa el narrador dice sentir deseos de “reír a carcajadas”, la incapacidad de enfrentar la situación lo espanta de forma que lo ominoso se filtra a través del humor.

Cuando los dos hombres, ya en el tílbury, observan desde lejos el cortejo de la madre y sus sirvientes transportando a la muñeca, creyendo cerrado el caso, la señora de Del Pino les pide que la escuchen, llama al doctor y le exige que no vuelva, que no tiene sentido, estaba “pálida” cuando les dice: “Nadie me verá”

(172). “La visibilidad es una trampa” dice Foucault y así parece descubrirlo la protagonista al desembarazarse de los fisgones y en definitiva emanciparse del control. ¿Es la actriz que lleva a cabo la escena final del drama? ¿Es la loca que se encierra en su demencia? ¿Es la mujer poderosa a la que un grupo de hombres ha resuelto convertir en un experimento? Ahora ellos han quedado expuestos, audaces al mirar, intrusos de la intimidad del otro, no tuvieron en cuenta que quien mira a la vez es mirado, Julio es capaz de emocionarse “por primera vez”, algo ocurre en quien se concibe como el único capaz de certificar la salud o la enfermedad, su máscara se agrieta. Por su parte, el narrador se siente cada vez más intranquilo, a la par del caballo del tílbury, casi desbocado. El relato se cierra con la imagen del animal corriendo “como si en ese momento llevara algo nuestro en la sangre” (172). Freud encuentra que lo *Unheimlich*, la esencia de lo siniestro, también puede estar en aquello que debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.

En una carta a Carlos Reyles, probablemente de 1916, Bellan destaca que el “gran valor” de la obra *El Terruño* radica en que los personajes “tienen fuerza propia. Son hombres son mujeres no creados por usted sino vistos por usted”⁵. Deudor del pensamiento de Ortega y Gasset, a quien cita, considera que: “Una cosa creada no puede menos de ser una ficción. Las cosas no se crean, se inventan, en la buena acepción vieja de la palabra, se hallan”, quizá atreviéndose a mirar, visitando de manera intrusa dramas ajenos, para poder encauzar el imperioso deseo de narrar.

Bibliografía

- Barrán, José Pedro (1992). *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos. Tomo I, El poder de curar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Campra, Rosalba (2001). “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”. En: Roas, David. Comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros pp. 153-191.
- Foucault, Michel (2000). *Vigilar y castigar*. Madrid, S XXI editores [1ª ed. Castellano, 1976].
- Freud, Sigmund (1992). “Lo ominoso.”, 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu pp.217-251.
- Lotman, Iuri (2000). “Los muñecos en el sistema de la cultura”, en *La semiósfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra pp. 97-102.
- Ortega y Gasset, José (1985). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Notas

1. Maestro, dramaturgo, narrador y diputado, nació en Montevideo el 30 de junio de 1889 y murió el 24 de julio de 1930, en medio de celebraciones deportivas y los festejos patrióticos del Centenario. Sus padres fueron: Pedro Bellan, hijo de inmigrantes franceses y Josefa Giráldez, hija de inmigrantes gallegos. José Pedro era el mayor de ocho hermanos: Oscar, Ana, María, Aurora, Amanda, Manuel y Rita. La familia fue permeable al ambiente cultural de su época; José Pedro, Ana y María eran maestros, Aurora, aficionada a la pintura, asistía al Círculo de Bellas Artes, Rita era pianista y Oscar fue doctor en Ciencias económicas egresado de la Universidad de la República, posteriormente integrante del Tribunal de Cuentas. (Información recabada en la colección perteneciente a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer, sobrina de José Pedro Bellan, conservada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay).
Obra editada y/o estrenada: Narrativa: *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Primavera* (1920), *Los amores de Juan Rivault* (1922), *El Pecado de Alejandra Leonard* (1926). Teatro: *Amor* (edición: 1911), *¡Dios te salve!* (estreno y edición: 1920), *Vasito de agua* (estreno 1921, inédita), *Tro-lo-ro-la-rá* (estreno: 1922, edición: 1925), *La ronda del hijo* (estreno 1924), *Blancanieves* (edición: 1929), *El centinela muerto* (edición: 1930), *Interferencias* (edición: 1930). En el relevamiento que he realizado en la Colección José Pedro Bellan del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay hay catalogados manuscritos de ensayos, apuntes, relatos y obras dramáticas inéditas.
2. *Doñarramona* fue reeditada en 1954 por el Ministerio de Instrucción pública/ Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 14, con prólogo de José Pedro Díaz; en 1978 la Edición de Club del Libro Sarandí de la Impresora Árbol incluye la novela y el relato “La Sra. De del Pino”. El 25 de agosto de 1981, cuando en el país se inauguraba la televisión color, el canal 12 inició un ciclo de “telefilms” llamado *Historias de Montevideo*, donde se daba relevancia y protagonismo a la ciudad y sus habitantes, con la adaptación a cargo de Sergio Otermin del cuento *La Señora de Del Pino*.
3. La presencia de un “personaje tieso” que adquiere gestos propios de los humanos aparece en otros relatos bellanianos aunque no en la versión “muñeca de cera” como aquí. La otra referencia a las muñecas se da en *Los amores de Juan Rivault*, cuando el narrador descubre los deseos del protagonista: “El debería tener en su casa, muchas muñecas, de todos tamaños, niñas, mujeres hechas, acostumbradas, jovencitas que lo sospechan todo... pero inmóviles, inmóviles como desmayadas de espanto” (24,25). En el mismo volumen incluye el relato *La Realidad* donde el narrador se enamora de una visión, una mujer que ve tras las cortinas de la casa de en frente a su pensión, en el relato esa presencia fantasmal, pasará de sueño a visión y de allí a la concreción en una mujer real. En el mismo libro el relato *El busto* da cuenta de la incidencia de la escultura de mármol de la difunta esposa del protagonista. Ese busto será percibido por los personajes como dotado de vida: “el busto le seguía mirando, sonriente, sereno...” (47).
4. Las citas corresponden a la edición de “Clásicos Uruguayos” que no presenta variantes respecto de la primera edición de 1918, aunque sí las hay (menores) con la versión manuscrita que se conserva en el Archivo.
5. La correspondencia del autor fue transcrita de los manuscritos recopilados en la Colección José Pedro Bellan del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, Carpeta: “Correspondencia y Documentos”. En todos los casos, lo que se conserva son borradores y algunos, como por ejemplo la citada carta a Reyles (Doc. 100), están incompletos.