

## Heteropía, artefacto, simulacro y performance en el burdel de *La muerte de un instalador* (2010) de Álvaro Enrigue\*

### Heteropia, artifact, simulation and performance in the brothel of “La Muerte de un Instalador” (2010) by Álvaro Enrigue

David Cabarcas Salas\*\*

#### Resumen

\* Procedencia del artículo: El artículo es un aporte a los antecedentes de la tesis doctoral titulada: *Aproximación a la novela del burdel en tres obras del Caribe colombiano*.

En este artículo se plantea el análisis del espacio en *La muerte de un Instalador*, de Álvaro Enrigue, a partir de la representación del prostíbulo como signo que alude a ciertos imaginarios, simbologías, e incluso a otros espacios que representan la sociedad, la cultura, el poder, lo político, la literatura y la creación artística. Se observa, además, el diálogo de la novela con otras obras del Caribe colombiano y Latinoamérica, con las que se establecen vasos comunicantes alrededor del burdel como epicentro narrativo.

\*\* Doctorando en Literatura  
Universidad Tecnológica de  
Pereira,  
Pereira, Colombia  
[dacas886@hotmail.com](mailto:dacas886@hotmail.com)

**Palabras clave:** Burdel; heterotopía; performance; poder; sexualidad; simulación; subjetividad.

#### Abstract

**Recibido:** 09 de febrero de 2023

**Aprobado:** 31 de mayo de 2023  
Artículo de reflexión

This paper proposes the analysis of space in “La muerte de un instalador”, by Álvaro Enrigue, based on the representation of the brothel as a sign that alludes to certain imaginaries, symbologies, and even other spaces that represent society, culture, power, politics, literature and artistic creation. In addition, the dialogue of the novel with other works from the Colombian Caribbean and Latin America is observed, with which communicating vessels are established around the brothel as the narrative epicenter.

¿Cómo citar este artículo en  
MLA? - How to quote this article in  
MLA?:

**Keywords:** Brothel; heterotopia; performance; power; sexuality; simulation; subjectivity.

Cabarcas Salas, David.  
“Heterotopía, artefacto, simulacro y  
performance en el burdel de La  
muerte de un instalador (2010) de  
Álvaro Enrigue”. *Poligramas*, 57  
(2023): e.20712795. Web. Fecha de  
acceso (día, mes en mayúscula y  
abreviado, y año).  
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i57.12795>



*Si se extirpara de la literatura latinoamericana al burdel,  
ésta quedaría desnaturalizada y raquítica*

El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti/ - Mario Vargas Llosa

El presente artículo se plantea un análisis comparativo a partir del tópico del burdel, entendiéndolo como punto de encuentro en el que se ponen en escena la reflexión de cuerpos, afectos, espacios y subjetividades, cuya confluencia e interacción configuran significados y alegorías que modifican o distorsionan realidades, para así conceptualizar en torno a ellas imaginarios o idearios simbólicos más complejos relacionados con la sociedad, la cultura y el individuo. El corpus en el cual se centra el estudio corresponde a: *El patio de los vientos perdidos* (1984) de Roberto Burgos Cantor, *Maracas en la ópera* (1999) de Ramón Illán Bacca y *Memoria de mis putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez.

Desde estas obras se establece un diálogo con otras novelas latinoamericanas en donde el burdel funge como matriz o tiene incidencia determinante en los eventos narrados. Entre ellas: *La casa verde* (1966) y *Pantaleón y las visitadoras* (1979) de Mario Vargas Llosa, *El lugar sin límites* (1981) de José Donoso y *Juntacadáveres* (1961) de Juan Carlos Onetti, que se suman al panorama o tradición de la novela burdelesca, donde también se encuentra *Naná* (1880) de Emile Zolá y *Santa* (1903) de Federico Gamboa.

En ese sentido, se observa en la novela *La muerte de un instalador* (2010), de Álvaro Enrigue, ganadora del premio Joaquín Mortiz en 1994 como mejor ópera prima, un referente literario para la investigación propuesta, que va en perspectiva y se adhiere a la línea de lo que se describe como novela de lupanar, y a lo que se hizo referencia anteriormente. En la novela del escritor mexicano el espacio y su valor de significación es preponderante, a partir de la construcción performativa de un burdel en el cual se construye una instalación artística cuyo ambiente está matizado por lo perverso, debido a la muerte de quien posee el saber o conocimiento sobre ello: el propio instalador. Un personaje degradado que aparecerá al final de la obra como parte principal del decorado. Se sugiere así, la parodia del cazador cazado.

Así, la propuesta de Enrigue pudiera entenderse como un juego de fractales en donde “El todo”, es decir, el concepto de instalación artística es reiterado a escala en diversas escenas en una secuencia parecida a la de las muñecas rusas. Circunstancia ésta que remite al proceso de confección de la obra literaria, que fue concebida como un gran artefacto en el cual el Discurso Narrativo (DN) y el Discurso Comunicativo (DC) se entrelazan a partir de la idea de la representación. Es decir, desde el DN el burdel surge como heterotopía para aludir a otro

espacio imaginado, mientras desde el DC el artificio literario construye una mentira para aproximarse a una realidad que, para el caso específico, estaría relacionada con un punto de vista sobre el arte.

El planteamiento de la novela propone el conflicto respecto a los posibles significados y conceptos relacionados con el espacio y las formas; a cómo los cuerpos intervienen en la delimitación geográfica, a la interacción entre ellos a partir de un dispositivo donde surge una erótica letal y una economía ilegal para instaurar por medio de la farsa, la idea del artista cosificado.

Para el análisis de la novela del escritor mexicano, el concepto de *heterotopía* de Michel Foucault será relevante, porque posibilitará comprender cómo desde la espacialidad se llevan a cabo ejercicios de poder entre las interacciones de los sujetos. Se tendrán en cuenta, además, los planteamientos de María Messulam, respecto a la idea de burdel como signo que se refiere a otras realidades y subjetividades. También, la propuesta de Rodrigo Cánovas, referente a la idea de la reinención del espacio prostibulario, y se observarán los supuestos de Laia Folguera, sobre lo burdelesco como espacio privilegiado de las masculinidades.

En primer lugar, Alain Brossat sugiere que Foucault desarrolló el concepto de heterotopía por primera vez en una conferencia radiofónica en 1967, para referirse a “los espacios otros” como aquellos escenarios donde se construyen imaginarios que representan la realidad al punto de desdibujarla. La noción de heterotopía tiene que ver con los significados que se desprenden o se aluden a partir de una geografía determinada y las relaciones de poder que se derivan de ella. Dentro de lo espacial surgen jerarquías y se desprenden nociones relacionadas con lo político, histórico y social. La heterotopía es la mirada desde el envés. Dice Brossat:

La heterotopía (...) será definida también como un reverso, un “contra emplazamiento”, pero que se distingue de la utopía en eso que se trata de un lugar efectivo, un lugar “fuera de todos los lugares”. (20)

Lo propio de las heterotopías es volver litigioso las ubicaciones y las reparticiones espaciales vinculadas con las relaciones de poder y la distribución de saberes. (24)

Según Brossat, Foucault establece una categorización de heterotopías atendiendo a que éstas son elaboraciones que surgen de cada cultura. Para el filósofo francés, las heterotopías pudieran inventariarse como si se tratara de un estudio topológico dadas la variedad y complejidad de éstas. El prostíbulo, por ejemplo, es una heterotopía de compensación que se entiende como el envés de la casa familiar. El burdel distorsiona el ecosistema del espacio de la

casa y las lógicas que lo caracterizan se diluyen por un sistema disruptivo en el cual lo privado se traspone por lo público, el pudor se difumina y se convierte en exhibición y voyerismo. El sexo predeterminado para la procreación gira hacia el erotismo, el placer y lo pornográfico. Desde esta directriz, Jean -Louis Fabiani enfatiza:

Recordemos que Foucault distingue dos polos: el prostíbulo y la colonia jesuita. Por un lado, un mundo de ilusión que se vuelve verdaderamente ilusorio al mundo real que se presenta como espacio sin ilusión. Por otro lado, el modelo reducido de un orden reducido que dibujaría el absurdo desorden del mundo ordinario. (39)

Con relación a lo anterior, el burdel como tópico recurrente de la narrativa latinoamericana se constituye en el punto de partida para entenderlo como espacio de encuentro y entrecruzamiento de las clases sociales, en el cual se ponen en escena interacciones de sujetos que asisten a un lugar público, pero una vez inmersos en ese microcosmos terminan por develar lo privado. El espacio prostibulario es entendido entonces como una válvula de escape en donde hombres y mujeres -incluso aquellos que representan el poder hegemónico- exteriorizan su subjetividad. Es necesario pensar el burdel como el sitio clandestino en el que se realizan transacciones afectivas por fuera de la ley, propiciando así que el cuerpo sea un capital cuyo valor está determinado por una economía ilegal cuyo precio o valor dependerá de la ubicación dentro o fuera de sus márgenes.

Para Messulam, el burdel, desde la perspectiva literaria, es un *signo polivalente* que crea y recrea una normatividad y unas lógicas internas de su funcionamiento. Un artefacto cuya autonomía está circunscrita por antonomasia a su condición de lugar marginal. Desde allí se construyen idearios de la realidad, los cuales pueden ser desdibujados, sometidos a burla o realizados. El poder sucumbe en el espacio del placer en una especie de aleación no violenta. Quienes asisten al burdel se someten a sus parámetros y pueden ser transformados de reyes a mendigos o viceversa. El prostíbulo es el envés de la casa familiar, allí no se propicia la economía sexual con fines reproductivos, sino que se ejerce el dominio del placer erótico y transgresivo:

(...) el prostíbulo como espacio alegórico de las relaciones de poder, tanto dentro del contexto particular como del político, por manifestarse en estas dos esferas con igual intensidad, conformando el espacio prostibulario en un lugar donde la pertenencia de la casa-burdel genera sentimientos de dominio y mando y donde se viven y resuelven situaciones de interés colectivo y particular. (7)

Messulan entiende el burdel como un ente cultural de interrelaciones. Su condición de casa abierta, pública e ilegal, lo erige como espacio de sociabilidad donde convergen principalmente hombres y mujeres sin distinción de clase. Las masas se rozan en el espacio burdelesco y se trasgreden los regímenes establecidos y los esquemas que configuran el orden de la sociedad. Lo contrario es la casa-familiar, cuya configuración está inscrita en los parámetros de lo cerrado, privado y legal. La problemática del estudio literario estará centrada entonces en determinar qué representa el burdel:

El prostíbulo funge como entidad cultural, como arquetipo social, como centro de poder y como espacio simbólico donde el hombre se ubica como ente dominante. Tendremos que responder a las preguntas: ¿qué representa el prostíbulo?, ¿cuáles son los parámetros que lo designan?, ¿cuál o cuáles son sus implicaciones más allá de las sexuales? (3)

Al respecto, conviene hacer referencia a la idea del burdel de Rodrigo Cánovas, quien, a través de su estudio relacionado con *La sexualidad y la cultura en la novela hispanoamericana*, relaciona varias novelas de autores del Boom latinoamericano cuyo elemento preponderante es el prostíbulo. Entre ellas: *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. Al abordar estos autores, Cánovas identifica y sugiere cierta proclividad de los escritores por representar las particularidades y problemáticas de la Nación a través de los matices narrativos con los cuales recrean el burdel: “La literatura reinventa el burdel convirtiéndolo tanto en espacio de sumisión, habitado por seres grotescos que actúan en una erótica letal; como en un lugar de rebeldía, dramático o farsesco donde se juega a cambiar el orden de las cosas” (5).

Es así como el burdel se entiende como una casa de intercambio en la que se establece la transacción corporal y el cuerpo se vuelve cosa, generándose así una construcción simbólica entre los sujetos que produce consecuencias en los aspectos emocionales, económicos y sociales de los cuerpos circunscritos a ese lugar. No obstante, desde el ámbito literario, la configuración del prostíbulo va más allá del aspecto transaccional, porque se convierte en un ente alegórico, es decir, en un signo de otras realidades.

Nos mencionará Cánovas el planteamiento foucaultiano respecto a que el burdel es un artefacto, el cual es confeccionado como una heterotopía (4): “El burdel se compone como un espacio que también se refiere a otro (es decir, que figura otro espacio o sentido)” (Cánovas 14) El burdel aparece entonces como un teatro del mundo, un escenario de máscaras donde se entreveían sujetos y espacios dispares, objetos que no coinciden con sus designaciones (...)” (7).

En ese mismo sentido, Laia Folgueras, desde una perspectiva sociológica entiende el burdel como un espacio privilegiado para la masculinidad, en el que las diversas interacciones y puestas en escena de los diferentes roles determinan algunas jerarquías. Es interesante la disertación de esta autora, porque plantea la discusión en torno al espacio, planteándose interrogantes como: ¿Qué determina el espacio?, ¿existe el espacio?, ¿o son las interrelaciones y ciertas dinámicas entre sujetos las que propician la configuración particular de un ambiente?, ¿hay diferencia entre espacio y lugar?

De igual manera, la reflexión de Fulguera se relaciona con los supuestos de Cánovas, en cuanto a reconocer que todo espacio, desde el ámbito teórico donde se aborde, representa un imaginario. Tal idea le permite entender el burdel como ese lugar de interacciones y significaciones en donde “se manifiestan -y se entrelazan necesariamente- discursos sociales, historia, tabúes, imaginarios, representaciones de género, sexualidad, estructuras de clase, prácticas e interacciones sociales que representan y ejercen relaciones de poder” (Fulguera 22).

Es así como a partir de los supuestos teóricos anteriores, y teniendo como objeto de análisis *La muerte de un instalador* (2010), se pretende establecer qué representa el prostíbulo en la novela. Es pertinente mencionar que ese espacio no es el epicentro narrativo, pero a lo largo de la historia puede identificarse la propensión burdelesca o relación ancestral que establecen vasos comunicantes entre la creación de un burdel improvisado por parte de Aristóteles Brumell, el millonario -en el cual se lleva a cabo la simulación para la muerte de Sebastián Vaca, el instalador-, y las actividades que el abuelo ejerció en el pasado: una de ellas, la construcción de un burdel para salir de la ruina, y otra, la presencia permanente de prostitutas en la casa; y tanto así esto último, que Brumell fue criado por el abuelo y consentido por las putas (119). Una circunstancia que permite afirmar que la alegoría sobre el burdel es una referencia latente:

El abuelo había dejado la universidad para invertir su mínimo capital -conseguido al empeñar los objetos suntuarios con que contaba en la residencia estudiantil de Guadalajara- en la instalación de un burdel de medio pelo en el municipio de Zapopan (...). Ahí expandió la oferta del negocio: además de putas convencionales se ofrecían los servicios de jovencitos amanerados (...). (197)

La novela está dividida en tres partes: 1. El acecho; 2. La celada; y, 3. El trofeo. Así mismo, dentro de las dos primeras se plantean también subdivisiones: en la primera encontramos los subtítulos de “La presa”, “Las armas” y “Obras de Sebastián Vaca”; mientras que en la segunda se ubican “Memoria de la decadencia”, “El adiestramiento”, “Memoria de la disipación”, “Velación

de las armas” y “Sesión de caza”. Todos estos enunciados que titulan los capítulos hacen parte del juego discursivo que enfatizan en el eje argumental de la narración que consiste en un cazador (Aristóteles) que construye todo un artilugio y simulación para cazar a su presa (Sebastián).

El argumento de la historia trata de cómo Aristóteles Brumell, millonario de herencia y promotor de arte, conjuga una representación performativa en la cual destruye, manipula y conlleva a la muerte a Sebastián Vaca, un joven instalador con algunos reconocimientos artísticos, pero sin ninguna proyección o relevancia en el campo de las plásticas.

Desde esta perspectiva, la obra es un entramado estructural respecto a la trampa construida para un instalador que es cazado y la propuesta de instalación reproducida en las diversas secuencias narrativas. Es explícita la intención comunicativa en las tres partes que propone el autor: El acecho, la celada y el trofeo; a todas luces, elementos de la cacería cuya redundancia impacta y se articula para formar un juego de alta estética como si se tratara de un asunto de orfebrería. Ese detalle se conjuga con el apellido Vaca del instalador, quien al final es sacrificado y convertido en el trofeo de Aristóteles Brumell, quien acechó y puso como celada su mansión para auspiciar el falso bienestar del artista.

Pero más allá de la secuencia estructural, la narración sugiere una conceptualización de “sacrificio ritual”. La muerte de la presa como experiencia sensorial será el laurel que purificará el espíritu. Todo esto sugerido a través de una serie de anticipaciones o pistas a destajo para insistir en la intención comunicativa de la instalación conceptual:

El hecho mismo de asesinar a un animal es idéntico si se trata de un perro callejero o de un elefante africano; lo que cambia gracias a la sesión de caza es el placer sensorial que deja verlo morir. La muerte de ese perrito idiota causa, cuando mucho, un escozor moral. La muerte de un trofeo que purifica. El cazador se interna en el territorio de su presa, la sigue, le tiende una celada, la atrapa y la asesina. La diversión está en revertir las condiciones que favorecen a la víctima al principio del juego. (Enrigue 157)

Lo anterior reafirma cómo en el proceso de composición narrativa se entretajan escenas, enunciados e imágenes que confluyen para crear una estética del “artista cazado” a través del cebo de la estabilidad económica. Desde el planteamiento de Jesús Eduardo García, la novela de Enrigue sugiere una “Estética del cuerpo devastado”, donde se observará el cuerpo del artista convertido en un decorado de la instalación. La cita previa es determinante en la narración porque funge como epítome del argumento; es una insinuación -quizá receta- del

procedimiento que Aristóteles Brumell lleva a cabo para concluir su cometido. Castillo organiza esa relación de la siguiente manera:

Esta suplantación de lo real por sus signos vacuos es una buena descripción de los procedimientos que Aristóteles seguirá para cazar a Sebastián: la compra de una galería de arte en el extranjero, la suplantación de su colección de arte por piezas falsificadas, las promesas de mecenazgos, la supuesta bancarrota y el establecimiento de un burdel en la mansión del millonario son algunos de los pasos que componen el simulacro que culminará con la muerte del instalador. (78)

Por otro lado, antes de hacer énfasis en el valor preponderante del burdel, resulta pertinente aproximarse a los espacios enunciados en la narración, cuya locación corresponde a sitios en su mayoría cerrados y privados. El paisaje urbano o público es casi nulo, las referencias a éste se quedan sólo en alusiones sin descripciones particulares; en cambio, los espacios cerrados cobran relevancia porque en ellos se materializa la interacción entre sujetos, se describe un ambiente festivo y allí dentro los cuerpos están sometidos a las reglas de la simulación y el performance. En ese orden, desde la primera escena se configura un artificio. Los personajes se encuentran en una fiesta cuyo anfitrión es Aristóteles Brumell y la mayoría está sentada al borde de un abismo seis pisos arriba.

Uno de los personajes se identifica como Simón, el utopista, y trata de llamar la atención de manera infructuosa del millonario. Motivado por el alcohol, decide bailar sobre el borde como si diera tumbos sobre una cuerda floja, lo que le da un viso circense a la situación. Esta escena ofrecerá luces del planteamiento de la novela respecto a la relación sacrificio/arte, puesto que, paralelo al acto del utopista, el millonario sostiene una discusión con un artista que no cede a las pretensiones de él y se retira: “El artista decidió retirarse con dignidad, pero sin sacrificio” (Enrigne 108).

Este enunciado es determinante porque reproduce en pequeña escala la propuesta de la novela y se enfatiza aún más con la afirmación del personaje: “Ves, ves, hasta este muchacho desconocido entiende de que se trata esto; no le basta platicar frente al abismo: lo hará parado, como un clavadista” (108).

Más adelante, el utopista resbala y cae. Luego, mientras Brumell y Sebastián Vaca observan el cadáver, la contemplación de ambos sugiere la valoración del fallecido desde una percepción artística: “¿Hermoso no? Insistió el instalador (...) Brumell suspiró largamente y dijo: Hermoso de verdad” (111).



Es así como el punto de vista sobre los espacios posee un eje transversal que tiene que ver con la simulación y el artificio, sumado a las nociones de degradación y muerte. Esto no sólo es evidente al inicio con la muerte del utopista y al final con el deceso del instalador, sino con los diferentes eventos cuya función pudieran entenderse como las piezas de un puzle, un juego de muñecas rusas o, incluso, un fractal donde se reproduce secuencialmente el concepto o la imagen artificiosa.

Estas imágenes son perceptibles en la falsa galería de Newyork administrada por La Güera; en la compra deliberada del edificio donde vivía el instalador con su novia Edith; en el bar a donde asiste el millonario con La Güera y observan un *performace*; en el falso apoyo del abuelo de Brumell a los milicianos de un partido de izquierda.

Todo esto enmarcado en una proyección anticipatoria del “gran acto”. Es decir, la instalación sobre la muerte de un instalador. En las primeras líneas ya Brumell plantea hacia dónde va la historia: “Yo nunca renunciaría a ninguna de las salas de mi casa para montar una instalación” (104).

El enunciado pone en evidencia un plan preconcebido, pero quizá la escena que exhibe cierta crudeza frente a la degradación de quien se humilla ante el dinero, corresponde a la imagen del baño y la moneda sumergida en el charco de orines que Aristóteles Brumell observa. Aquí la reflexión pudiera tratarse de un paralelo de lo que acontecerá con el instalador y de allí se inferirán las formas como el artista, por necesidad, desventaja o autodesvalorización, cede su dignidad por el dinero o la comodidad:

En el mingitorio que elegí (...) había una moneda dorada de diez pesos. Me llamó la atención el uso que le dan los trogloditas a su dinero: los enorgullece que alguien de condición económica inferior lo obtenga con más trabajo que ellos (...).

(...) la gracia de los bares de trogloditas radica en que una vez adentro no se necesita dinero, de modo que ninguno de los asistentes se vería urgido a lanzarse sobre el mar de orín para obtener una última bebida; sería quien lavara el baño el merecedor del premio. (78)

Luego entonces se entiende que la presencia del espacio dentro de la novela, más allá de configurarse como una zona geográfica circunstancial y complementaria del ambiente, posee una carga significativa. Su función es de simulación, y según Castillo, “es un concepto asociado con fingir y tratar de representar cómo la muerte se enseorea con la vida, tratando de darle una oportunidad, pero, en realidad busca su aniquilamiento” (78). Es decir, Tanos se superpone a Eros o Eros destila una erótica letal que entroniza la dimensión del Tanos.

La instalación del burdel es el escenario perfecto para que se cumpla este planteamiento, aparte de que el prostíbulo se materializa en heterotopía porque representa un campo axiológico distinto al caracterizado en el sistema familiar, y además tiene la función alegórica que para este caso particular sugiere la degradación del arte y del artista; este último, subyugado por los intereses del que puede subsidiarlo.

Así mismo, el burdel se convierte en un espacio de poder en el cual se recrea lo ominoso y lo extraño. Dentro de la geografía burdelesca de la novela se desarrolla una jerarquía instaurada por Brumell, quien valiéndose de su capital mueve los hilos de la vida del que dispone, y así el lector asiste a la farsa de la instalación. Al respecto, Llamas (2015 ctd por Ramírez), sugiere que esta práctica artística “introduce al espectador en el fundamento del hecho artístico, pues además de insertarlo en un espacio, lo introduce en el proceso de construcción narrativa” (24).

Ante esto, el lector se encuentra con dos propuestas artificiosas; la primera atañe al DN, donde los eventos, como ya se ha comentado, se refieren a la narración del proceso de cómo se construye una instalación sobre un instalador, además de la ilación de imágenes reiteradas sobre la simulación. La segunda tiene que ver con el ámbito del DC, pues aquí el lector asume el artefacto novela como una elaboración literaria donde se condensa la propuesta del autor y su visión de mundo. El aspecto lúdico se genera, dado que, en ambos discursos, Narrativo y Comunicativo, el lector-espectador participa en la ejecución de la farsa, convirtiéndose, tal vez, en parte del decorado.

Por su parte, el tópico del sexo es un asunto poco visible o determinante en la obra de Enrigue; un elemento que coincide con otro aspecto característico de la novela de burdel, donde lo sexual no es explícito, más bien sugerido, pues la intención comunicativa es darle al espacio burdelesco un grado de alusión, convertirlo en signo de otras realidades y otros espacios. La única escena sexual explícita y que no se presenta en los límites establecidos para el burdel, corresponde a cuando Sebastián Vaca ingresa a la habitación del millonario y sorprende a su exnovia, Edith, en el momento en que es sodomizada por Brumell. La situación no es fortuita y hace parte de la degradación a la que es sometido Vaca; la imagen se añade como una pieza más del perverso artificio artístico y será la estocada final para que el instalador también ceda al abismo: “El artista abrió la puerta y se encontró de frente con la cara sudorosa de Edith Suárez Martell. En cuatro patas, su exmujer recibía con profesional resignación los empujones del millonario que la sodomizaba” (206-207). Aquí el narrador deja entrever una risa socarrona, como si disfrutara de la tortura del personaje.

*La muerte del instalador*, configurada en el espacio prostibulario, se entiende como una performance diseñada por ese demiurgo acaudalado que, desde su perversidad y desde su visión grotesca, crea una manifestación artística enmarcada en el espectro tanatológico. El burdel es una simulación y tal aspecto se relaciona con lo sugerido por Cánovas (2003) respecto a concebir el prostíbulo como un *artefacto*. En el caso de la novela de Enríque (2010), aparece como un escenario donde se ejecuta la *erótica letal*. El burdel y el cuerpo desnudo del instalador aparecen exhibidos al público. Del trasero del instalador sobresalen los pétalos de un clavel, y con ese gesto pareciera alcanzarse el punto culmen de la obra del demiurgo. La mansión, ahora trasfigurada artificiosamente en burdel, es el escenario de la instalación donde se exponen los restos de Vaca, el sacrificado:

Todo el lado norte de la mansión sería clausurado con un muro falso. La cocina, el comedor, la biblioteca y la sala del piano en la primera planta, y las habitaciones de Aristóteles, de la irlandesa y el despacho en el segundo, quedarían libres (...). Los muros que dividían el resto de los salones del piso inferior serían abatidos para abrir una enorme galería (...). El personal tendría estrictamente prohibido pasar por el burdel (...). (200)

De acuerdo con lo anterior, debe entenderse el aspecto locativo como un elemento que, en diálogo con otras obras de carácter burdelesco, muestra características y ubicación geográfica diferentes. En éstas, los burdeles se refieren más bien a espacios marginales, decadentes, tiendas itinerantes o locaciones provisionales.

En *Memoria de mis putas tristes* (2004) de García Márquez, por ejemplo, el burdel tiene que ver con una casa clandestina cuya fachada corresponde a una tienda común que socialmente es conocida -y al mismo tiempo invisibilizada- por la sociedad. En *Pantaleón y las visitadoras* (1966) de Vargas Llosa, y en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1974) de García Márquez, ambos burdeles son itinerantes. En la primera obra mencionada las prostitutas arriban en un barco, y en la segunda, es una tienda en la cual Eréndira recorre los pueblos de la alta Guajira colombiana; mientras que en la novela de Enríque (2012) se trata de la adaptación de un millonario para culminar su estratagema. Resulta curioso y pendenciero el nombre que decide atribuirle Aristóteles Brumell: *Los hedonistas cansados*.

Por otra parte, aunque de forma muy somera, es importante destacar un elemento en el cual se establece un punto en común entre la obra del escritor mexicano y otras en mención, que tiene que ver con la entronización de la matrona como personaje bajo cuyo manejo el funcionamiento y las leyes del burdel quedan a su libre disposición. Se yerguen como la

jerarquía máxima del espacio; y tanto así, que los clientes -algunos afines al poder político, económico y social-, ceden ante ese otro poder, notándose aquí cómo dentro del espacio prostibulario se invierten ciertas normas y valores.

En *Memoria de mis putas tristes* (2004), Rosa Cabarcas es una matrona que puede delinquir a su antojo dentro del prostíbulo. En *La muerte de un instalador* (2012), la irlandesa, cuyo nombre es Lady Travers, arriba a la casa improvisada como burdel y es la encargada de administrarlo. El propio Brumell no tiene acceso sexual a ella salvo que la propia irlandesa lo decida: “Como todos los clientes que competían por los enjundiosos afectos de la diva, yo mismo me instalaba en las cuatro treinta en la barra a esperar el momento en que tomara su decisión. Si elegía a otro, salía sin despedirme por la puerta de atrás de la cantina.” (204).

La presencia de esta matrona genera autoridad; y tal percepción se comprueba no sólo con la acción de introducirle claveles verdes en el trasero a sus mejores amantes, sino con las palabras dirigidas a Sebastián Vaca momentos antes de acostarse con él; un enunciado que puede entenderse como irónico -dado que termina por representar lo que es Sebastián en ese punto de la narración: un muerto en vida-, y lapidario, pues el instalador muere después: “Te mandaron conmigo porque puedo poner en acción hasta a un muerto, y tú eres apenas un yonqui” (207).

Así mismo, en otras obras burdelescas como *El patio de los vientos perdidos* (1984) de Roberto Burgos Cantor y *Maracas en la ópera* (1999) de Ramón Illán Bacca, el carácter alegórico del espacio burdelesco es similar. En la primera, los personajes acuden al patio de la matrona Germania a exteriorizar sus desvaríos emocionales. A diferencia de la obra de Enrigue, allí la mayoría de los personajes es marginal. El artificio en la novela tiene que ver con la compensación del amor. La función de “las muchachas” es representar esa ilusión: “Ella la imaginó [la casa] como un sitio para la dicha alegre de los hombres (...) le molestaba (...) que las niñas tuvieran que prestar los servicios de cama a más de dos personas en una noche, pues eso alteraba el curso de la ilusión del amor” (102).

Mientras, el burdel propuesto en *Maracas...*, cuyo nombre es Villa Bratislava, obedece a la representación de un lugar intelectualizado donde las putas son lectoras asiduas y, más allá de las escenas sexuales, en esta novela la geografía burdelesca tiene que ver más con tensiones de carácter histórico, donde se relatan conspiraciones que son planteadas con sorna a partir del escenario de la casa Non Sancta, en particular, de la alta cultura de la matrona:

Aunque no se le podía calificar como una intelectual, Bratislava había aprovechado la feliz circunstancia de tener toda la mañana libre y en silencio (las chicas se levantaban hacia el mediodía) para leer todas las novelas que llegaban a la librería del catalán Vinyes. (147)

Para finalizar, se observa que la novela de Enríque (2010) contribuye a reforzar el planteamiento respecto a que, en la literatura latinoamericana, el tema del burdel es casi una obsesión para los escritores, los cuales recurren a la recreación narrativa de este espacio para construir otras significaciones de la realidad. Se construyen así aspectos complejos en los que se abordan temas relacionados con el ideario de Nación, con las formas como se relacionan los sujetos en un espacio determinado y con la idea del arte mismo. Todas estas simbolizaciones permiten establecer una noción de sujeto, sociedad y cultura.

La novela sugiere la alegoría de un arte muerto, monopolizado, prostituido, cuyo valor radica en lo que vale económicamente, pero termina por ser inocuo porque no puede ser admirado: yace encerrado en cajas fuertes. El prostíbulo termina por ser el escenario del arte y del artista, ambos atrapados, manipulados y subyugados bajo los intereses del capital y la industria.

*La muerte de un instalador* alude a un cuestionamiento del arte y del artista. El burdel es la sala de velación en la que se instala un sujeto mancillado, decadente, permeado por la banalidad. Se trata de un artista que no se apropia del arte, sino de lo trivial, preocupándose así por desarrollar fachadas en torno a él, las cuales terminan por ser extravagantes y de clichés. Al final, será parte del decorado y se expondrá a su propia muerte -real o simbólica- como espectáculo:

Aristóteles Brumell-Villaseñor lamenta anunciarle  
La muerte de un instalador  
Sebastián Vaca  
Su cuerpo será expuesto el día de mañana  
Entre las 8 y 16 horas  
En el salón conquistadores de la Galería Anticuart  
El vino de honor se servirá a las 9 de la mañana. (208)

## Referencias bibliográficas

- Bacca, Ramón. *Maracas en la ópera*. Planeta Colombiana Editorial, 1999.
- Brossat, Alain, et al. *Espacios del conocimiento. Sujeto, verdad y heterotopías. A 30 años de la muerte de Michel Foucault*. Universidad de Chile, 2016.
- Burgos Cantor, Roberto. *El patio de los vientos perdidos*. Planeta, 1984.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría al prostíbulo*. Lom ediciones, 2003.
- García, José Eduardo. “La estética del cuerpo devastado: La muerte de un instalador de Álvaro Enrígue”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, junio de 2004.
- Enrígue, Álvaro. *La muerte de un instalador*. México Lee / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Random House Mondadori, 2012.
- Folguera Cots, Laia. “El burdel como espacio privilegiado de masculinidad”. *Sociología Histórica*, no. 6, 2016, pp. 223-244.
- García Márquez, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Norma, 2004.
- Messulam, María. “La novela del burdel: Hacia una poética del espacio prostibulario en la narrativa hispanoamericana”. Tesis doctoral, Florida Internacional University, 2004.
- Ramírez, Óscar. “Ecfrahis, Barroco y Cultura de masas en la poética de Álvaro Enrígue”. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana de Puebla, 2019.