

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
"GONZALO PICÓN FEBRES"
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

EL MUNDO *DE-FORME* EN MARIO BELLATIN

www.bdigital.ula.ve

DIGITALIZADA
<http://tesis.ula.ve>

Luis Manuel Pimentel



Trabajo de Grado presentado ante la Universidad de Los Andes como requisito parcial para optar al grado de **Magister Scientae en Literatura Iberoamericana**, realizado bajo la tutoría del profesor Ednodio Quintero.



Mérida, 2012

A mi padre y madre siempre juntos en sus hijos

A Izaima y Ananda, por amor

Agradezco a Brisa y Erick, por su hospitalidad y apoyo

A Luis Moreno Villamediana,
Héctor López y Ednodio Quintero
por la cooperación para este trabajo

www.bdigital.ula.ve

Resumen

El siguiente estudio versa sobre la poética de Mario Bellatin, escritor que actualmente ocupa un lugar destacado en el concierto de la literatura Iberoamericana. Entre sus obras narrativas tomaremos como referencia para nuestro estudio: *Salón de Belleza*, *Perros Héroes*, *Flores* y *Lecciones para una liebre muerta*. El acercamiento investigativo se basa en indagar cómo operan sus estructuras narrativas, y sobre cómo conforma su *ars poetica*, principalmente desde tres enfoques: el primero visto desde *El Cuerpo*, el segundo desde la *Textualidad* en la composición narrativa, y el tercero sobre la *Fragmentación* como discurso que subyace en las tendencias actuales del arte y el juego de sentidos que se presenta en su obra.

Dentro del campo de lo cualitativo como método de investigación, se profundiza en la hermenéutica propuesta por Gadamer, como eje de interpretación. Igualmente, el enfoque se centrará en modelos argumentativos que explican los fenómenos contemporáneos en la forma de concebir su arte narrativo, aplicados al posmodernismo, los no lugares, y la relación entre arte y literatura.

Mario Bellatin es un creador que le ha apostado a la escritura desde un universo íntimo, logrando encajar nociones desde un yo que implica cierta conducta con la realidad circundante, cobijado en la ficción literaria se circunscribe a esferas de un orden abierto y poco convencional.

El mundo *de-forme* en Mario Bellatin se presenta como una ventana para la comprensión de un universo a veces retorcido y por ende narrativa y estructuralmente *deforme*. El autor nos muestra otro lado de lo que se es como sujeto y actuante de la acción literaria; mirada poco común a la forma cómo estamos acostumbrados a leer y encontrarnos en los mundos literarios canónicos.

Palabras claves: cuerpo, malformación, textualidad, fragmentación, narrativa, hermenéutica, contemporaneidad, realidad, ficción.

ÍNDICE

Introducción.....	9
Capítulo I. <i>Miradas simultáneas en un tiempo finito</i>	19
1.1 Sobre Gadamer y la narrativa Bellatiniana.....	19
1.2 Intersticios de una poética armable y desarmable.....	27
Capítulo II. <i>Viaje sin peaje: libertad posmodernista entre las historias Noveladas</i>	36
2.1 La belleza transformada dentro de un salón.....	40
2.2 Un ramo de flores de distintos olores.....	42
2.3 Cuando los perros héroes escuchan el silbato.....	45
2.4 Lecciones que matan y reviven a la liebre.....	48
2.5 Alteridad entre en las novelas: realidades y ficciones.....	53
Capítulo III. <i>Sobre el cuerpo y algunos modos de representación</i>	58
3.1 Evocaciones para una poética corporal.....	58
3.2 Una pastilla que mutiló a los fetos.....	73
3.3 Cuando la enfermedad pudo más que la ilusión.....	80
Capítulo IV. <i>La textualidad en torno a mutaciones narrativas</i>	90
4.1 El gesto narrativo y la coherencia permeable.....	90
4.2 Intertextualidad y paratextualidad poco convencional.....	95
4.3 Del texto a lo corpotextual.....	102
Capítulo V. <i>La fragmentación y sus libres conexiones</i>	108

5.1 Fragmentaciones de una poética caótica.....	113
5.2 De lo textual a lo visual: un medio plástico para la creación fragmentaria.....	126
Conclusiones.....	132
Bibliografía.....	136

www.bdigital.ula.ve

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pág.
Cuerpos en el espacio.....	60
Arte con el cuerpo fragmentado.....	62
Prótesis de bajo presupuesto.....	64
Cuerpos esculpidos sin miembros.....	66
Mano artificial Otto Bock.....	69
Adolescente probando una prótesis para su pierna izquierda.....	70
Transformistas Drag Queen.....	71
Niños afectados por la talidomida.....	74
Portada del libro <i>NoBody's Perfect</i>	75
Fotografías de algunos personajes aparecidos en la edición.....	76
Bonaparte visita a los apestados de Jaffa 1804.....	86
Rubén Valdez protesta contra el gobierno del D.F. México.....	87
Mario Bellatin: la corporeidad como detonante argumentativo.....	105
Mario Bellatin: de la deformidad y su universo narrativo.....	106
Perros Héroes: tres espacios dentro de la casa.....	114
Modelo texto/visual de la novela fragmentada.....	116
Joseph Beuys: ¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta.....	120
Dossier fotográfico de la novela <i>Perros Héroes</i>	126
Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en <i>Salón de Belleza</i>	128
Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en <i>Perros Héroes</i>	129
Boceto propuesta de instalación de <i>Lecciones para una liebre muerta</i>	130
Boceto propuesta de instalación para <i>Flores</i>	131

*Los monstruos no aparecen en la literatura,
los monstruos son el origen de toda literatura
y es porque existen monstruos con los que los
seres normales “conviven” que la literatura es
posible. La literatura, en todo caso no hace
sino “darle realidad” al monstruo otorgarle
estatus de tal y, finalmente darle un lenguaje.*

Ariel Schettini

*Los libros de Bellatin se presentan
como hiperanalizables: buscan una exégesis
literaria casi sagrada –que ha logrado
canonizarlo. Porque más allá del frío manto de
ambiciosa retórica, la obra arroja el tramposo
anzuelo ideal para lectores intelectuales y
críticos: incluye en sí misma las hilachas para
tejer, de manera articulada, su propio aparato
crítico, por dentro y por fuera de la literatura.*

Sonia Budassi

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCIÓN

*Un texto debe estar fuera de cualquier categorización.
Allí es precisamente donde reside su gracia.*

Mario Bellatin

En la metamorfosis que podemos observar sobre cómo opera la narrativa de Mario Bellatin, con ciertos elementos que forman parte de su poética, ubicamos en el cuerpo, la textualidad y la fragmentación una punta de lanza para la descripción de un mundo narrativo *de-forme*. Entendemos por *de-forme* aquello que no se amolda a los patrones clásicos de las estructuras narrativas convencionales, sino que parte de un ideal que se adapta a la presencia de personajes extraños, que a su vez participan en extrañas historias. Asimismo asistimos a la mutación narrativa fundamentada en la textualidad, y observamos la revelación de la fragmentación como técnica de creación artística.

Existe en esta forma de narrar un universo bastante particular, donde se reflejan transgresiones creativas que en la actualidad nos inducen a la construcción de mundos (im)posibles. Dentro de la conformación de los espacios públicos revelamos lo que Marc Auge denominó no lugares, y en ellos una mirada sórdida del espacio público y privado en donde se desarrollan las acciones.

Hay en esta poética, por demás minimalista, la participación protagónica del lector, quien es aquel que termina de armar la historia. De lecturas rápidas y de presencia efímera, Bellatin crea una estrategia donde cada lector será quien le da coherencia a la trama.

Pensamos en decir que es *de-forme* la narrativa de Bellatin porque su discurso se divide en varias partes, y sería forzado encasillar su propuesta a lo que conocemos tradicionalmente como lógica narrativa: principio, desarrollo y desenlace. El juego de saltos temporales —también de efecto visual— por momentos parece revelarnos situaciones ilógicas, desde una extraña capacidad descriptiva para confabular ciertos pasajes literarios.

El autor se inserta en el momento histórico del presente, donde deja entrever una estética que se ajusta a los patrones del posmodernismo, y enfáticamente será este el juego lo que permite efectos de contrariedad en sus esquemas narrativos.

Nos parece aplicable desde la concepción gadameriana el uso teórico-conceptual cuando se refiere al extrañamiento de la conciencia estética, y el extrañamiento de la conciencia histórica, como ejes que están presentes en una obra, y en este estudio estamos sujetos al hecho de que su poética se ciñe a patrones sociales de lo actual.

La falta de utopía de sus personajes, la sexualidad y la religión se unen a un mundo donde la relatividad, lo irónico y la mirada crítica de la sociedad forman parte del contenido que subyace en la configuración del concepto novelado.

Desde esta mirada general que implica la narrativa de Bellatin hacemos énfasis en los siguientes capítulos 1) La propuesta de Gadamer acerca de la hermenéutica aplicada a la narrativa bellatiniana; 2) Sobre la posmodernidad y las novelas que pertenecen al corpus; 3) Lo corporal y sus múltiples representaciones; 4) La textualidad y las mutaciones estructurales y 5) La fragmentación y sus libres conexiones. Todos estos capítulos están sujetos a la investigación y la crítica literaria.

El cuerpo del hombre es uno de los puntos conectores que tienen las novelas de Mario Bellatin, pero no se trata de un cuerpo como convencionalmente estamos acostumbrados a encontrarlo dentro de la literatura latinoamericana, sino éste es un cuerpo que pudiera pertenecer a mundos que se confrontan por su deformidad, con la naturaleza “perfecta”.

La noción del cuerpo que describe y plantea Javier del Prado, académico de la Universidad Complutense de Madrid se refiere a:

El cuerpo se dice sin apoyatura verbal; es la realidad misma, el ente puro que se sabe autosuficiente en el reino del deíctico: *esa* cara, *esa* nalga, *ese* sexo... en ausencia de verbo y predicado, situado allende o aquende cualquier falla epistemológica, delirante y decadente, por carencia o por exceso de deseo transcendido¹

El deíctico puede referirse en pocas palabras como la posibilidad de nombrar algo mediante un gesto. En tal sentido, la cita refleja la presencia directa de un ser actuante, el personaje como la forma simbólica que puede llegar a representar una vida, una descripción profunda que sirve para reflexionar sobre su propia historia.

Podemos circunscribirlo a una estética que refleja la representación de una determinada sociedad, un espacio, un lugar, una forma de vida. El cuerpo como epifanía de eso que se va formando y recreando en los espacios de la narración, pudiera estar situado en lo amable o en la plena decadencia, hermoso o grotesco, trascendental o intrascendente, siempre revertirá determinado orden. Y finalmente, logra desde su representatividad crear universos referenciales al estado y proyección de una situación determinada, la cual potencia y da fe a su existencia como ente de cuantiosa presencia en la obra.

La visión del cuerpo como arte corporal (en intervención de los espacios), que nos muestra Patricia Márquez, tiene cabida en esta investigación en cuanto a las formas de desplazamiento que en él naturalmente existen. Un cuerpo que va y viene, que soporta la inclusión o exclusión de lugares comunes. El cuerpo como artificio popular y que al mismo tiempo evoca riquezas o humillaciones, detonante en cuanto a la expresión misma. El cuerpo deteriorado que va hacia el cuestionamiento. El color, la raza, el sexo, la religión comienzan a ser puntos de conexión para ser aceptado o rechazado dependiendo del caso y de los prejuicios. Nos dice Márquez que:

¹ Javier del Prado, "Cuerpo nombrado, cuerpo abolido". *Cuaderno de filología italiana*, (Madrid), (Extraordinario): 515-516, 2000. (PDF)

El cuerpo es también, el centro de focalización de las producciones fragmentadas de la nueva sensibilidad y cultura visual, en la que las identidades de los sectores sociales oprimidos, excluidos, como es el caso de las mujeres, encontrarán un lugar para la expresión y, especialmente, para la reivindicación de la presencia activa.²

Además del caso de las mujeres, ampliamos este concepto a los homosexuales, bisexuales y heterosexuales, pues con la referencia dada no sólo pretendemos concentrarnos en el cuerpo femenino, sino también, desde una concepción más amplia, referirnos a una idea universal de lo que pensamos como instancia productiva en cuanto a la conformación de las relaciones sociales.

En la búsqueda interpretativa de la creación literaria podemos observar algunos vínculos que han vislumbrado correlaciones narrativas entre la puesta en escena del cuerpo, lo que expresa y lo que logra en la psiquis del espectador/lector, pues en sintonía con estas formas de expresión encontramos el reflejo de la contemporaneidad.

Otro rasgo que aparece como una presencia significativa en la obra de Bellatin, es el uso de la textualidad como construcción, que se va desarrollando en la medida que se refiere a sí misma, en la manera como lo paratextual, transtextual e intertextual forman un conjunto de posibilidades en el discurso que nutre la obra. Por ello también es importante enfocar su obra desde este punto de vista, ya que se trata de un recurso que ayuda a deconstruir sus propias dimensiones creativas.

Nos acercarnos al texto como posibilidad de estudio, como ente autónomo. Nos damos cuenta de cómo en la historia de la crítica literaria los post estructuralistas han creado ciertos parámetros con los que se pueden desmembrar algunas instancias sobre la composición de los textos. Nos llama la atención cuando Gerard Genette apunta a la Transtextualidad como esos elementos que aparecen en el texto y que son piezas fundamentales en la

² Patricia Márquez, "Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles", *Arte, individuo y sociedad*, (Vol. 14), 121- 149, 2002. (PDF)

composición de la obra, haciendo referencia a la importancia de la sustancia textual que está inmersa en el discurso, logrando así un orden casi arquitectónico en la formalidad textual.

En esta ocasión también recae nuestro interés teórico en la textualidad como forma descriptiva para la comprensión y formulación de algunos espacios narrativos. Dice Genette:

Por mi parte defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.³

Esta premisa nos hace pensar en cómo esos textos se van entretejiendo unos a otros y dejan ver desde varias ópticas que los enunciados conjugan entre sí, con el fin de darle más coherencia y firmeza a una historia.

Sin embargo, comenta Genette sobre Michael Riffaterre cuando trata sobre la intertextualidad que “es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”⁴. En este caso podemos observar la misma moneda desde sus dos amplias caras, pues Riffaterre nos invita a pensar en la literatura como una reescritura de algo dicho, y el espacio que ocupa el lector pasa a corresponder a otro orden donde él es capaz de juzgar y comparar sobre lo que trata la historia, con sus vericuetos y desarrollos. Se trata de construcciones virtuales, que van formándose desde los propios referentes culturales.

Otra forma que se circunscribe a las realidades estructurales del texto es la paratextualidad, pues con ella se le puede dar forma ayudando a ordenar la presencia de contenidos que se relacionan en la obra. En los casos de la literatura contemporánea encontramos cómo estos elementos paratextuales empiezan a cobrar una vida útil cuando se compone, por ejemplo, una novela.

³ Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, 1989, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11

Claro está que no todos los escritores utilizan este recurso del mismo modo, y menos aquellos de formación clásica, pero encontramos en estos tópicos un acercamiento, quizás por el carácter tecnológico de esta era, cierta frecuencia en cuanto a su uso y la importancia que de él se deriva. La paratextualidad se vislumbra desde la visión técnica para la creación de discursos, pero no queremos verlo como una instancia aislada de la obra, que sólo se refiere a algo, sino que es tan importante como el sentido mismo de la historia. Con estos elementos creemos que el escritor tiene más libertad para hacer formaciones textuales lúdicas, y crear así relaciones abiertas en las que se pueda acceder a ciertos detalles que no están implícitos en la obra.

La intertextualidad y la paratextualidad son recursos técnicos, que nos muestran referencias al crear relaciones, que tienen que ver de fondo con la capacidad narrativa del escritor y de cómo se van ampliando dichas referencias para el desarrollo de la obra. Desde estas ópticas empezamos a abordar el estudio de relaciones y composiciones en cuanto a la estructura de las novelas y lo que en ellas implican para el acercamiento de las cadenas significativas en la comprensión de la lectura.

La presencia de trozos que suponen pertenecer a un todo narrativo, emplea Bellatin como una característica en la cual el fragmento propone lo partitivo, es decir, lo que se puede descomponer en varios elementos, como una marca que delimita y centra en la transfiguración de los espacios, tal como aparecen en *Flores*, *Perros Héroe*s, *Salón de Belleza*, y *Lecciones para una liebre muerta*⁵, en donde se exponen los fragmentos jugando con la secuencia de las obras.

En estos espacios de lectura, de corto alcance, de lectura eficaz y concreta, de formaciones lúdicas, de proyección a la estética actual y de dimensiones interpretativas universales, Bellatin plantea hechos concretos que parecieran tener

⁵ En esta investigación trabajamos con dos novelas publicadas en la edición de Alfaguara del año 2005, bajo el título *Obra Reunida*, ellas son *Flores* (2000), y *Perro Héroe*s (2003). En el caso de la novela *Salón de Belleza* (1994), usamos la edición publicada en la ciudad de Mérida, por la editorial El Otro El mismo, del año 2005. Y *Lecciones para una liebre muerta*, Anagrama, 2005.

vida propia sin necesidad de un contexto general específico. Es decir, en cada una de esas lecturas los propios fragmentos pudieran verse reflejados como un micro universo en función de un tema, o de los muchos temas, que estén tratados en la trama.

Por lo antes expuesto vemos que este otro rasgo característico de la narrativa bellatiniana es *la fragmentación*, surge como el principio de reunir en distintos elementos partitivos una imagen, en la cual el autor pudiera querer demostrar que la irrupción de la lógica tradicional cambia de expresión, creando así un mecanismo, que produce una secuencia intermitente de los mundos textuales que se van configurando con la lectura.

Parece cierto que la relación que plantea Bellatin en la representación efímera de estos espacios fragmentados, se deba a la participación del hombre como sujeto en una temporalidad que va en avanzada, donde no hay un muro que detenga el tiempo, el espacio, o la palabra. Bellatin utiliza este recurso para no crear una lectura única en lo que está planteando sino para que el lector, detrás de sus reflexiones, vaya cuestionando y armando ese libre propósito con el que se sienta identificado y le dé un sentido propio.

Ahora bien, debemos tener claro que la fragmentación en la literatura tal como se pueda entender es amplia en su concepción, y por ello para darle forma nos preguntamos: ¿qué es la fragmentación discursiva?, ¿existen algunos elementos de la memoria escrita que sirvan para dar saltos al pasado y recrear desde el presente aquello sucedido?, ¿cómo queda el cuestionamiento de lo absolutamente puro en la obra?, ¿por qué entre los nuevos narradores los capítulos son tan cortos, directos?, ¿acaso la naturaleza de los escritores contemporáneos está creando una corriente de escritores fragmentados?, ¿dónde quedan los discursos tradicionales aristotélicos?

Al tratar la fragmentación como una presencia enigmática de la nueva literatura del posboom, podemos observar cómo las ramificaciones en las tramas dan aparentes saltos y terminan recayendo sobre su propio eje. El tiempo y el

espacio dislocados ante el advenimiento de lo efímero y desestructurado como *leitmotiv* es una de sus banderas. La desestructuración y construcción, para volver a armar instantes de la vida del personaje, del escritor, del lector, de la trama, del espacio, del lugar, de la acción, de lo acontecido, ayuda a la creación de una nueva tendencia perceptiva de la expresión escrita, que a veces pudiera parecer absurda, o muchas de las otras veces sabemos que convive con la metáfora.

La fragmentación se basa en particularizar un todo. Por esta tendencia estilística se revela lo continuo y discontinuo, pasa hacer una forma discreta para armar un rompecabezas. María Teresa Vilarriño Picos, profesora de la Universidad de Santiago de Compostela, se refiere a la fragmentación, de la siguiente manera:

El uso, a veces indiscriminado, de la fragmentación, muy asumido por las obras posmodernas, intenta responder a un predominio del concepto de *espacio* en el arte del siglo XXI sobre el de *temporalidad*, que ha definido desde el Modernismo el paradigma de lo literario. Entre estas obras de arte literarias del siglo XXI, que forman parte de un "nuevo mundo posmoderno", tal y como señala Céline Lafontaine en *L'empire cybernétique* las hipertextuales (narrativas, poéticas o teatrales) se erigen como productos mixtos que comparten elementos del cine, del teatro y de la *performance*, de la pintura, la música o el vídeo.⁶

En la contemporaneidad aparecen ciertos sentidos críticos que ayudan a crear una lógica común entre los escritores. Hoy en día existen estos "pastiches" creativos que forman la base estructural para la expresión, pues el mundo de hoy, que se nos presenta de una forma vertiginosa, está dado para tales fines: la trasgresión, el anonimato, la visión práctica y recreacional del símbolo, la falta de sentidos narrativos. Esto ha dado pie para que se consoliden técnicas narrativas y darle sentido particular a una idea que se desborona y se puede armar.

Explicados brevemente los tres sentidos particulares que componen la tesis, seguiremos indagando para corroborar que el mundo *de-forme* en Mario

⁶ María Teresa Vilarriño Pico, "Espacio esquizofrénicos. Destrucción y creación en el arte contemporáneo", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. España, 36. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/esesquiz.html>

Bellatin parte del enunciado de sus tramas y de la composición de sus textos, textos que no tienen un sentido estético puro para una recreación sublime del espíritu glorioso, sino que nos afrontan a la crudeza de sus personajes como seres que carecen de un sentido de la normalidad.

Esa transgresión corpórea hace que su literatura sea fuerte, sórdida, al mismo tiempo que delatan un mundo en decadencia, duro. El cuerpo, visto también como un texto fragmentado, toma cierta connotación de una angustia superficial o profunda.

Haciendo referencia a la novela *Salón de Belleza*, Bellatin corrompe la concepción del cuerpo estéticamente aceptado, y lleva al cuerpo en proceso de desgaste ante la enfermedad, comparándolo simbólicamente con la existencia precaria de unos peces dentro de la pecera.

En el caso de *Perros Héroes*, la percepción de un hombre en silla de ruedas que no puede moverse, o en *Flores* con el reclamo novelado a las transnacionales que fueron financiadores y promotoras de un fármaco que causó desastre en los fetos, y cuya consecuencia fueron los niños de cuerpos mutilados, imágenes que ahogan y atrapan y de pronto dan sentido a la historia infame universal del hombre.

En *Lecciones para una liebre muerta* quizá sea el paradigma de la deformidad, asumida en este caso como normalidad, pues en su estructura totalmente fragmentaria el autor cuenta sus propias experiencias relacionadas con el “incidente” que lo convirtió en un ser especial y las estrategias que utilizó para adaptarse a la realidad.

Planteando a grandes rasgos estas características de la narrativa bellatiniana, sugerimos al lector que en el transcurso del trabajo se fije en las nociones que hemos planteado y de los juegos espacio-temporales. Estas categorías son descriptoras de los mundos que evoca y en lo que se sujeta Mario Bellatin, para demostrar que existe otro tipo de narrativa y que también se puede componer bajo otros modelos creativos.

La crítica literaria ha buscado encasillar la literatura de Bellatin, pero hemos encontrado que gracias a la condición hiperanalizable de sus textos nos insertamos en una lógica no convencional, pero en la cual existe una visión amplia y coherente, encerrados en sí mismo, formando parte intencional de la deformidad narrativa del autor.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo I

MIRADAS SIMULTÁNEAS EN UN TIEMPO FINITO

1.1 Sobre Gadamer y la narrativa bellatiniana

*¿No es la obra- eso que llamamos obra de arte- en su origen,
portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social
y no se determina sólo en él plenamente su sentido?*

Hans- Georg Gadamer

El espejo siempre será el mismo soporte para redimensionar una imagen, pero la imagen no será la misma, cambia, transmuta, se hace presente y se pierde en el tiempo. Eso que se proyectó bajo la mirada de ese recuadro supone la repetición de un mensaje visual que se hace texto.

Existe en Mario Bellatin una recurrencia textual que la vemos repartida en tres grandes bloques: *cuerpo, textualidad y fragmentación*, categorías que nacen producto del cuestionamiento y la forma de desenmarañar una idea como principio fundamental para una investigación. Nos damos cuenta que *in situ* vamos cabalgando de manera simultánea y caleidoscópica al hacer la lectura de sus novelas, tituladas: *Perros Héroe*s, *Flores*, *Lecciones para una liebre muerta* y *Salón de Belleza*, que conforman el corpus de nuestra investigación.

Con una mirada desde la actualidad podemos observar que hay una huella de lo que hoy somos como sociedad, descripciones elaboradas y escritas, ante una modalidad explicativa que se encarga de rescatar y valorizar el mundo de hoy en forma multidimensional.

Ante esta literatura, que va tejiendo la narrativa de Bellatin, encontramos bajo la óptica de Hans-Georg Gadamer, desde la configuración hermenéutica, un punto de encuentro que nos ayuda a hilvanar la interpretación de caracteres, circunstancias, movimientos, espacio, recorridos, intrigas, psicologías, y sobre todo nos ayuda a mirarnos a nosotros mismos sobre cómo observamos lo que

opera desde un punto vista formal el *ars poetica*. Como una especie de catéter literario, nos permite acercarnos a descifrar estéticas que actualmente están en boga en la conformación estructural del narrar.

Antes de entrar en ciertas categorías bellatinianas, quisiéramos mostrar cómo nos ha ayudado el enfoque que ha hecho Gadamer en cuanto a las concepciones sobre la problematicidad hermenéutica, al momento de la interpretación referida sobre el lenguaje escrito como gran formato para la creación:

¿Qué es la hermenéutica? Partiré de dos experiencias de extrañamiento que nos asaltan en el campo de las significatividades de nuestra existencia. Me refiero a la experiencia de extrañamiento en la conciencia estética y a la experiencia de extrañamiento en la conciencia histórica. (...) la conciencia estética realiza la posibilidad, que como tal no podemos negar ni devaluar, de abordar la calidad de un producto artístico en actitud crítica o en actitud afirmativa. (...) la conciencia histórica, ese espléndido arte de la autocrítica, de lenta formación, en la recepción de testimonios de la vida pasada.⁷

Las relaciones que evocan estas dos formas de existencia ante la creación, se ven reflejadas en la escritura de Bellatin desde las representaciones estético-históricas cuando se hacen presentes en los planteamientos discursivos. Existe en el autor una suerte de resquebrajamiento en los patrones estéticos, a diferencia de los patrones canónicos clásicos, y lo que va contando parece hacerlo desde la actualidad e intimidad, produciendo un cruce de sentidos que van formando descripciones desde la experiencia creadora y la forma en cómo va dándole significación al tiempo que está viviendo; saltos temporales que van catapultándose en la ejecución de las historias.

Se trata de una relación entre espacios ideológicos donde el producto de una experiencia se transforma en la puesta en escena de otra, se puede observar en el movimiento de sus personajes, que interactúan en espacios convencionales

⁷ Hans-George Gadamer, *Antología*. Salamanca, 2001, pp.85-87.

(Bellatin va recalando un carácter histórico desde lo presente), que se van confabulando con la mezcla de ambas experiencias, para abordar de manera llana y directa la formación de un enfoque estético sobre lo que algunos teóricos acuñan como posmodernismo.

Tener en cuenta esta premisa sobre las conciencias estéticas e históricas representa el punto de partida para el avance de esta investigación, pues como ha expuesto Gadamer, toda obra de arte no escapa de estas premisas. Igual afirma el filósofo que para que haya una verdadera hermenéutica debe pasar por el tamiz de una interpretación donde también lo teórico y lo práctico se sumen en respuesta del objeto que se quiera estudiar, en donde forme parte fundamental la experiencia, lo que queda en nosotros, esa voz interna que va construyendo a la conciencia.

Partiendo de lo anteriormente expuesto, empezamos a elaborar un mapa conceptual donde se hace una revisión interna acerca de los juicios enfocados en las visiones contemporáneas de la literatura, y, al mismo tiempo, un acercamiento, por qué no, a las estructuras convencionales del arte de narrar. Dentro de estos espacios narrativos, encontramos en Gadamer una puerta para descubrir los mundos Bellatinianos, claro está que en la aplicabilidad de la teoría se universaliza el cuestionamiento de las estructuras profundas de las obras, la cual hace eco en dimensiones sociales, culturales, históricas, estéticas, científicas, lingüísticas, con las que se regodea una visión ética y cuestionadora del mundo que nos rodea.

Si creamos un mundo técnico nuevo sobre la base de la ciencia moderna, un mundo que modifica todo nuestro entorno, eso no significa que el investigador que ha adquirido los conocimientos decisivos para ello haya tenido en cuenta ni siquiera vagamente tales consecuencias. Lo que mueve al verdadero investigador es el auténtico afán de conocimiento y nada más.⁸

⁸ *Ibid.*, pp. 91-92.

Bellatin no cae en preciosismos rococó. Abordar su obra es tener una ventana abierta para descubrir cómo internamente se ejecutan discursos que nos dan una falsa dirección en cuanto a la relación de los sentidos. Las ideas se hacen vasos comunicantes y forman, en la medida de lo posible, la creación de una conexión narrativa con otra, dejando una interpretación libre sobre lo que se aborda y materializa desde el imaginario. Ese imaginario se construye al cuestionar y fundamentar desde lo simbólico, lo sígnico, lo alegórico, el juego de la verdad, el silencio; nociones construidas desde un lenguaje que nos va acercando al mundo de la poiesis.

La hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato.⁹

Por tal motivo, indagamos en nuestras sospechas de un mundo *hiperrealista*¹⁰ que nos propone Bellatin, de un tiempo que se mueve en lo actual, de espacios creativos que se asemejan a la crueldad y el desamparo de sus personajes, una mezcla de situaciones que van desde el sexo, la religión, y la falta de utopías en la psicología de sus personajes, donde va fabricando una proyección cuantiosa en el profundizar sobre un reducto sólido, a la comprensión de lo que vamos encontrando. Como por ejemplo, motivos que pertenecen a lo marginado de la sociedad, construyendo vínculos entre una humanidad que va desgastándose en sus principios y una realidad latente reproducida desde una narrativa que podríamos tildar de cruel.

Estos espacios a veces ilustrados y otras veces caricaturescos, también nos sirven para darnos cuenta de cómo las relaciones con el hombre contemporáneo se

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, 1996, p. 57.

¹⁰ Paola Fraticola, "Hiperrealismo". En *Movimientos en el Arte desde 1945*. Ed. Edward Lucie-Smith. "Este es un arte que, en un sentido, parece apelar a respuestas enteramente triviales -a la sensación placentera de ver algo imitado exactamente, sin importar lo que es esa cosa-; pero que a un nivel más profundo habla a su público porque expresa, sin retórica, la nulidad y desesperación que se encuentra en grandes áreas de la sociedad urbana". Ver nota completa en: http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/hiperrealismo.html

van configurando en posiciones que tocan el terreno de la verdad. Pero esta verdad no sólo queda plasmada en un juicio de valores jurídicos, sino que por momentos se va camuflajeando en los mundos de la literariedad, y de allí Bellatin abre una puerta donde todo es concebible, se hace voz del reclamo, de la burla y del impacto que va entretejiéndose cuando fabrica la historia desde espacios comunes y al mismo tiempo sórdidos.

Mirar el interior de esa textualidad es escudriñar sobre la apreciación entre lo que se entiende, lo que se lee y se descifra en sus novelas, evidentemente que el juego discursivo hace que exista una metamorfosis entre ambas figuraciones de lo que suponemos que existe, ¿qué entendemos de lo que leemos?, y mejor aún, ¿por qué se nos hace familiar esta narrativa?, ¿acaso es verdad lo que nos cuenta Bellatin o son sólo formas fantásticas de crear discursos excepcionales y diferenciadores?

Bien podrían aplicarse estas tres preguntas y cada una de ellas tendría un sentido en sí, y lograríamos afirmar que Bellatin consigue en el lector una suerte de intérprete capaz de crear estas formas simultáneas al componer sus novelas, pero en el fondo lo que se cuestiona es cómo este autor hace reflexiones a veces lógicas e ilógicas (al hablar de ilógicas nos referimos a que no pertenecen a un orden normal de los patrones sociales y paradigmáticos), por medio de una conducta arbitraria y como tal válida en la composición de las novelas. Al mismo tiempo será el lector quien le va dando una “lógica” a los pasajes en los que forma sus visiones creativas. Diana Palversich se refiere en el prólogo que realiza para la edición de *Obra Reunida*, lo siguiente:

Al definir los textos de Bellatin como “ilegibles” y “delirantes” no significa que su narrativa carezca de sentido(s) y que el escritor no tiene nada que decir. De hecho todos sus textos ofrecen como mínimo dos alternativas básicas de interpretación. Para los que se inclinan por la lectura alegórica, ofrecen la posibilidad de “descifrar” el sentido del texto que se encuentra más bien en las alusiones y silencios de lo narrado.¹¹

¹¹ Mario Bellatin, *Obra Reunida*, México, 2005, p.13.

Por tal reflexión, nos damos cuenta que también forma parte esa formación lúdica en la que se basa el autor para narrar y jugar con los sentidos, con los silencios, con las formas, y sobre todo con la ruptura de una lógica lineal, —parecido a lo que logró Julio Cortázar con *Rayuela*— que se van creando en el transcurso de los capítulos:

El modelo del juego sirve para exponer la verdad del arte, éste se caracteriza por ser una representación. Es una persona (en sentido jurídico) que muestra su verdad en relación con otra persona cuya verdad es como el oro. Se representa. Lo que en definitiva Gadamer se propone superar, es la dialéctica hegeliana. Se trata de la superación de nosotros mismos en relación con otro igual, de cuya experiencia ambos saldrán transformados.¹²

Entre varios tópicos, el juego al que nos referimos en Bellatin logra crear una especie de confusión en secuencias partitivas, pero de las que se unen desde un todo sistémico para la creación, y gracias a una trama que se da a veces desde la paradoja, otras veces desde la interrelación e inferencia, el lector va descifrando en la medida que avanza la lectura.

No se trata de una narración lineal, pero sí podemos afirmar que hay una cierta lógica en los movimientos de sus personajes y el hecho de concebir la espacialidad y la temporalidad como un eje de lo habitual. En las novelas seleccionadas podemos apreciar que hay una relación entre ellas, como si se tratase de una gran y única obra escrita entregada por capítulos, pero en este caso sería la suma particular de cada uno de sus libros lo que conforma un gran pasaje artístico.

Ese juego de estructuras que viene concatenando las historias particulares, se va alimentando en cada uno de nosotros como seres actuantes de las historias, en relación lector-autor-obra, y de ella la mezcla en diferentes etapas para la creación de juicios de valor, que entonan con la presencia de la participación del sujeto lector, como puente que va armando el gran rompecabezas.

¹² Aníbal Rodríguez, *Poética de la interpretación*, Mérida, 2005, p.105.

Resulta interesante replantearse cómo estas estructuras de sus novelas están compuestas desde varios niveles, donde posiblemente unas están sujetas de otras, es decir, que en la forma textual supone haber una relación con el juego, con los géneros, con el rompimiento tradicional de cómo ha estado estructurada la novela desde el punto de vista aristotélico. En algunos casos también aparece el uso de la imagen (fotografías) como soporte del texto de la cual hay una posición que parece ser parte del todo. En este sentido, buscaremos acercarnos a la existencia de una narrativa que fusiona estas expresiones, que nace en la descripción ética y estética de la entrada del siglo XXI. Desde el orden teórico literario estas figuras aparecen en irrupción del cuerpo novelístico.

Según Aníbal Rodríguez, para Gadamer la noción de juego se refiere a que “el juego define toda la experiencia humana. Toda la vida humana, todo el desarrollo de la cultura humana, se asienta sobre la libertad que significa el juego”.¹³ Entendemos por este juego la composición de las cosas; esa cosa que se materializa en el arte narrativo y que de ello se aprecia una cosmovisión sobre lo que se conjuga en el universo retórico contemporáneo. El reafirmar personajes que van sobrellevando una vida de penas y pocas glorias, un cuerpo que se va deformando y al mismo tiempo la ceguera de alguien y el augurio de un futuro incierto es lo que le espera a un escritor; estas son algunas de las formas presentes en este juego, que bien podría formar parte de nuestro día a día.

Sugiere Bellatin, en este jugar discursivo, amoldar su literatura a otros formatos creativos, llámese fotografía, pintura, videoarte, performance... La obra de Bellatin nos da para apostarle a la recreación no sólo desde la visión centrada de la literatura y la crítica, sino que nos invita a transformar y llevar el discurso literario a la representación de otros discursos artísticos como el teatro, cine, danza, las instalaciones, y de cualquier fusión que pueda nacer de estos.

Sabemos que la noción que estamos planteando del juego es amplia y en su profundidad infinita en relación con la cultura humana, pero aquí vamos

¹³ *Ibid.*, p.105.

delimitando esa presencia pagana de la palabra para encontrar cómo se fusiona el espíritu de la verdad, de lo circunstancial, de la mirada agresiva ante el trastorno social y desde la subjetividad darle cabida a la presencia del *cuerpo*, *la textualidad* y *la fragmentación* como espacios para esta argumentación de carácter estético, histórico (de presencia sincrónica), en búsqueda de una verdad que va socavando este arte literario.

El arte del genio consiste en hacer comunicable el libre juego de las fuerzas del conocimiento. Esto es lo que hacen las ideas estéticas que él inventa. Ahora bien, la comunicabilidad del estado de ánimo, del placer, caracterizaba también al disfrute estético del gusto. Este es una capacidad de juicio, y en consecuencia es gusto reflexivo; pero aquello hacia lo que proyecta su reflexión es precisamente aquel estado de ánimo en el que cobran vida las fuerzas del conocimiento y que se realiza tanto en relación con la belleza natural como con la del arte.¹⁴

Establecer un juicio a priori sin caer en la necedad de si Bellatin figura como genio —personalidad que nos han vendido como el gran hombre capaz de transformar las leyes naturales—, resultaría una indagación estéril, porque no se trata de pensar en esa figura arquetípica, sino más bien centrarnos en el poder del conocimiento como bien lo hacen los escritores de oficio, por eso creer en la especulación del genio como tal no cabe en esta reflexión, más sí como un creador que nos muestra un universo narrativo interesante.

Esa manera de aceptar el juego y además de apostarle al discurso bellatiniano como una obra de arte, enfocados a la literatura, da para ampliar los horizontes y los universos de expectativas que se tienen de la experiencia lectora, de ese chispazo que nace cuando empezamos a relacionar libremente las ideas.

Detrás de la narrativa encontramos un goce estético y eso nos va adentrando a las bondades y exigencias de la comprensión. Podemos relacionar por ejemplo los postulados de la posmodernidad con el juicio crítico de lo que se hace sublime en la narrativa. Esa frontera entre la sentencia rigurosa de una apariencia

¹⁴ Hans George Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, 1993, p. 40.

calificadora que nos va amoldando a las necesidades de creación desde el foco de la historia. Esto se hace interesante, Gadamer nos dice:

La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como se ha dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado.¹⁵

La obra de Bellatin se va rehaciendo en la medida que vamos buscándole sentidos, no uno solo porque es imposible, sino múltiples en relación con la totalidad de las cosas, son espacios naturales en su forma de narrar. Esa obra, materialmente fabricada e intelectualmente estructurada, va creando una posibilidad de existencia como forma sustancial de lo que Bellatin va capturando en su transitar; transitar de fenómenos fuertes e infames, de rechazo social, cuestionador y sugerente, con voz de reclamo y de supremacía en el desdibujar las sentencias reales transfiguradas. Salidas y entradas de espacios que van sugiriendo lo cultural, espacios iconográficos que se develan en la formulación de pasajes que son familiares y que al mismo tiempo, desde lo que cimienta el pensamiento, se hacen reconocibles.

1.2. Intersticios de una poética armable y desarmable

Como ya hemos hecho mención, aparece en su narrativa el retrato de una sociedad vigente, dentro una situación que como bien lo propone Marc Auge será reconstruida desde ese no lugar, como un espacio donde transitamos y nos hacemos alarde de una justificación temporal de la existencia. Imágenes que construye desde una familia metida en un centro comercial hablando sobre el porqué de los embates de la ciencia. Un hombre sentado en un restaurante esperando una señal para sentirse vivo; una cancha de basquetbol, un parque, un edificio. Esos no lugares que cada vez se vuelven más lugares y al figurar nos

¹⁵ *Ibíd.*, p. 60.

damos cuenta que casi estamos tan dentro como afuera de un espacio, que bien podría trazar afectivamente lo que somos y lo que no somos.

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados □ medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo.¹⁶

Estamos frente a una obra que se construye desde espacios que se corresponden con lo propuesto por Auge. Situaciones que corresponden con el día a día, encontramos en ellos un reconocimiento activo desde nuestras propias experiencias, no lugares inusitados en la esencia del accionar de los personajes y su desenvolvimiento en visiones comunes, que se hacen extraños por la naturaleza de su apariencia cotidiana.

El entramado de las acciones se focaliza desde un narrador multidiegético, que se pierde y vuelve a encontrar un norte, un yo que se va fracturando en diferentes etapas, pero que sigue siendo el mismo ahora convertido en otra voz que trae frescura o dolor, allí cimentados en una sintaxis que se impone y se diluye en las sensaciones. El arte de Bellatin recorre los caminos insospechados y sobre todo cuestiona una tras otra ese filo aéreo poético entre un pájaro¹⁷ que puede ser real o que también pertenece al reino de la ficción, a sabiendas que el pájaro sigue siendo él desde la construcción simbólica.

¹⁶ Marc Auge, *Los "no-lugares" espacio del anonimato*, Barcelona, 2000, pp. 83-84.

¹⁷ Léase el cuento de Mario Bellatin: *La mirada del pájaro transparente*.

Del mismo modo, quedamos perplejos ante una representación de eso que ahora muestra su obra, y de lo que poco a poco encontramos en los muros distintivos de lo que llamamos literariedad. Comenzamos a tocar mundos que nos convierten en descriptores de las acciones, que todavía no se hacen específicas, pero surgen de las formaciones simbólicas de las cosas, signos que van creando cadenas significativas, a veces con una precisión magistral otras veces marginados entre las líneas tratando de codificar lo substancialmente incuantificable.

Dice Gadamer que “la universalidad del punto de vista hermenéutico es una universalidad abarcante”. Visto desde allí nos topamos con un impulso que consta de algo que se crea en lo particular y que luego se universaliza. Son estragos y transformaciones que nos conducen al análisis como si se tratase de una descripción semiótica de una fotografía basada en el referente circundante.

Lo literario supera la abstracción de lo escrito, y no solo porque el texto sea legible, es decir comprensible en su sentido. Un texto literario posee una estructura propia. Su presencia lingüística como texto exige una repetición de la letra original, pero sin recurrir a un lenguaje originario, sino iniciando un lenguaje nuevo e ideal. El entramado de las referencias de sentido nunca se agota del todo en las relaciones que existen entre los significados principales de las palabras.¹⁸

Eso que se hace literario en las novelas de Bellatin se conforma desde lo que abarca *El gesto de narrar*¹⁹, en ello se basan las posibilidades de crear un diálogo con aquello que se vuelve interpretación. Ciertamente que el universo narrativo se va consolidando en la medida que van apareciendo distintos escenarios, distintas acciones, que van haciendo de la historia una determinada revelación.

¹⁸ Hans George Gadamer, *Op. cit.*, *Verdad y...* p. 214

¹⁹ Nos parece relevante hacer este llamado por el trabajo exhaustivo y de rescate cultural sobre la narrativa contemporánea venezolana, que hace este J. Miranda, dignificando las voces y el trabajo consecutivo que hay en Venezuela esta frase fue extraída del libro titulado *El gesto de narrar* compilado por Julio Miranda, editado por Monte Ávila en Caracas, 1998. Nos parece relevante hacer este llamado por el trabajo exhaustivo y de rescate cultural sobre la narrativa contemporánea venezolana, que hace este J. Miranda, dignificando las voces y el trabajo consecutivo que hay en Venezuela.

La mirada literaria no sólo se enfoca en una sola manera de profundizar la lectura, sino que al contrario se hace polivalente en el sentido mismo. La labor del crítico empieza a formar parte de esta relación dicotómica entre lo que se enuncia y lo que queda enunciado. En este conflicto se crean cadenas de sentido para abordar los distintos fragmentos que van componiendo la obra. Los lectores vamos llenando de significados lo expuesto, y a partir de nuestros referentes culturales reconstruimos el imaginario desde el discurso textual.

Basado en un lenguaje de autenticidad, en Bellatin encontramos un universo de lo sombrío, de lo abrupto, de lo deforme, de la malformación, de eso que a simple vista causa repulsión, desconfianza y que choca con los parámetros de una estética convencional, que nos lleva a la construcción a otros mundos paralelos de lo que tradicionalmente conocemos en la literatura. Variando las formas en cómo plantea su devenir poético, se va deslindando de utopías para darle cuerpo y sentido a incidencias que nacen en la crítica misma de la sociedad.

Evocando a Augé hay en su discurso la construcción de ese espacio que es la ciudad, cuyo nombre no se descifra en la totalidad (espacio misterioso y macabro en el que muy pocos lectores querrían estar). La puesta en escena de pasajes que parecen representaciones sacadas de la retórica teatral, que le dan cabida a la imagen metafórica, (y como referencia directa en la novela *Salón de Belleza*), aparecen características particulares que se fundamentan en los personajes y en esos espacios narrativos; lo que nos acerca a motivos que pertenecen a cercos sociales.

Se puede observar que en la búsqueda de Bellatin como escritor hay un acercamiento a figuras que plantean, entre muchas cosas, supuestos acontecimientos de empresas, ritos absurdos, conexiones comunicativas con el lector como si se tratara de alguien que está viendo una película, pasajes de una vida que se redimensiona en lo precario, donde el autor/voz narrador cuestiona la humanidad, critica a la literatura y sus actores, pone en el tapete la falta de políticas públicas en la cuestión de la salud, crea ciudades y casas, da un discurso

directo y simple que por mínimos momentos toca formas poéticas, y se acerca a mundos donde la intertextualidad es parte fundamental en el cuestionamiento de la trama.

Muestra Bellatin desde su experiencia la transfiguración literaria, que lo hace un caso singular. Al mismo tiempo (en la novela *Flores*) parece tener una mirada de reclamo hacia las injusticias de la ciencia. De su propia deformidad surgen visiones contextualizadas de las urbes. Parece haber entendido, asimilado y aceptado hasta este momento que su puesta en escena se ve reflejada en el mundo que observa en la calle, con las relaciones que acepta, en las figuras representadas entre los espacios donde lucha con lo interno y lo externo de sus visiones.

Esa condición de usar lugares comunes en los que interactúan personajes que fácilmente se podrían encontrar en la calle (claro está que en varios casos apunta a características escabrosas y transgresoras) demuestra cómo desde esa postura relata una realidad que ya no pertenece a lo que está pasando, sino que se franquea en un tamiz de entelequia y se convierte en virtualidad o mejor llamémoslo metáfora. Luego el lector va construyendo los hechos, que a veces no logran concretarse, permitiéndose juzgar desde su posición si lo que aparece narrado le es relevante o no.

Lo que muestra Bellatin en sus mundos textuales es lo convencional de un hombre que reafirma que las realidades se pueden dividir en dos: 1) en lo que está dentro (lo interno) de la trama y 2) en las referencias (lo externo), de donde nacen tales superposiciones, a veces cargadas de una atmósfera que se cuestiona por su extrañeza.

Naturalmente, en la concepción gadameriana de lo que es el texto es de esperar, de antemano, la incidencia de los aspectos problemáticos que afectan a su planteamiento; ello colabora aún más a hacer patente el interés de una cuestión, cuya elaboración justifica la hermenéutica coino *k-oiné* de nuestra cultura, en función de las esferas de problemas y los escenarios de debate a los que de hecho proyecta, así como por la sintonía con las

necesidades teóricas, preguntas e insatisfacciones de la dinámica intelectual de las últimas décadas²⁰.

Eso que Bellatin logra desde lo interno podemos ubicarlo formalmente en la efectividad de la narración, aparece la búsqueda introspectiva que lo llena y al mismo tiempo lo cuestiona para seguir escribiendo. Hay una relación con aquello que se hace “musa”, pero que en su caso no es más que la interpretación de lo fantasmagórico que lo rodea.

Lo Interno se hace tangible por medio de la escritura, se materializa y pone en el tapete las interpretaciones de un yo que va alimentándose en la medida que dispone de una estrategia narrativa, encontrar como bien lo vislumbra Heidegger en la búsqueda de lo que sea vuelve arte..

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.²¹

Describir y puntualizar la esencia de las escenas son aptitudes que van sobrellevando acciones continuas, como el mito de Sísifo, pero en este caso de la narrativa bellatiniana se van juntando en referencias simbólicas sobre las visiones que lo persiguen. En este caso lo Interno, que raya en lo biográfico, lo encontramos en la novela hemos utilizado en nuestro corpus.

Entre ese juego de relaciones, para la composición de una obra tenemos el factor Externo, espacio que nos lleva a la contextualización del mundo figurado que nos rodea. Lo que llamamos Externo, es el paso fundamental para descubrir el mundo Interno antes expuesto (el uno no puede vivir sin el otro). No existe un mundo Interno sin un mundo Externo y Bellatin logra desde su universo Externo

²⁰ Carmen Revilla, *Los límites de la textualidad. Escritura y diálogo en la hermenéutica gadameriana*, p. 172. <http://revista.ucm.es>. (PDF)

²¹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, 1985, p. 37.

hacer del texto una relación directa entre la significación creada a partir de una metáfora social.

Entonces podríamos pensar ¿todo es metáfora en la obra de Bellatin?. No hay discurso artístico sin metáfora, por más que la obra y en este caso de Bellatin, sea ruda, cruda y sórdida, los rasgos identificatorios se hacen metáforas producto de la teoría que apunta a la noción de lo ficcional en la literatura. Mejor aún, la metáfora desde lo conceptual viene siendo la base fundamental de toda obra de arte.

Se hace metafórico lo cultural en la medida que vamos extrayendo y estableciendo relaciones interpretativas en sus textos, no sin antes ver lo cultural también como un texto de amplia proyección y de bases sólidas e infinitas. Crear espacios diferenciadores entre una cosa y la otra ya nos hace por sí mismos dinámicos.

¿Qué es lo que el autor está enunciando y cuáles son las ventajas o desventajas que vemos en eso? Parece existir una constante confrontación con los sentidos de las cosas, vamos dándole un orden, si se quiere, a esa manera de ver el mundo. Sabemos que dentro de un texto existen campos semánticos opuestos y esto es lo que nos permite diferenciar, por ejemplo la estética entre la narrativa de Bellatin y la de Juan Rulfo, pero más interesante aún sucede cuando en ellos encontramos similitudes y diferencias que históricamente existen y tras de ello los separan múltiples reflexiones. Construir una literatura desde lo abyecto también lo hace dinámico, y en este caso explosivo.

En el caso de los textos literarios la situación es mucho más compleja. En ellos no se trata simplemente de recoger la información transmitida por el texto. No corremos impacientes, directamente a la búsqueda del sentido final para captar con él la totalidad de la comunicación. También aquí se da, sin duda, una especie de comprensión instantánea que permite ver la unidad del conjunto.²²

²² Hans George Gadamer, *Op. cit.*, *Verdad y...* p. 219

¿Qué es lo que comunican las novelas de Bellatin? Se supone que cada una de sus novelas tiene un enfoque diferente, que se va nutriendo de un tema específico que las enlaza, entre el grado de significación que da el escritor y la revelación de esa verdad que cuestionaría al escribir el texto. En el caso de la novela *Perros Héroes* pasa algo interesante, y es que el autor asevera que la ha construido desde una lógica de la realidad, que el personaje existe, que los elementos que aparecen allí existen y que además está escrito como una crónica, relatando la vida del hombre inmóvil.

En *Perros Héroes* esta noción de creación se puede fundamentar cuando al final de la novela existe una galería fotográfica de algunos personajes, y de ella podemos inferir que hay un intercambio entre sucesos narrativos: unos contruidos desde la razón literaria y otros como soportes contextualizados en espacios que no son del todo imaginarios. La intención narrativa no se desprende de la construcción en el uso de lo que existe. Parece que hay una visión profunda cuando Bellatin prefiere darle más importancia a ese carácter narrativo, con el que compone su obra sobre estos extra-ordinarios personajes, que tiene una habilidad y concepción de la vida excepcional.

Con frecuencia sus novelas narran el deambular del personaje principal, quien va atravesando múltiples peripecias y cuestionando lo que representa la periferia, aunque vive dentro de ella como hombre-sujeto siendo protagonista de las historias. Existe una angustia que cuestiona ese traspaso que significa un cambio de vida en los personajes, y ese cambio no permite alcanzar otro lugar que no sea el deseado.

¿Acaso Bellatin apunta al ritual cotidiano y a lo crítico dentro del discurso literario para convertir el texto en una mirada realista? Podría ser un disfraz que utiliza el autor para demostrar, sin caer en prejuicios de términos exactos, que una postura crítica es capaz de revelarse tanto en el mundo textual de lo real como en un complemento que nace de la inquietud por mostrar que tal realidad, enmascarada, puede pertenecer a un mundo indeterminado.

La crítica literaria ubicaría al lector en lo que trata la *ficcionalidad*. Escudado por esta forma de construir pasajes casi en tono periodístico, revela que tal acontecimiento fue parte de un momento histórico de la cultura, y ayuda a que desde ese punto se extienda y expanda en su convicción de escritor al entrar por la puerta de la invención.

No hay en los textos de Bellatin, un solo modelo para armar las lecturas, pues en el autor existe un juego de distintas formas compositivas para lograr ese efecto confuso que nos causa.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo II

VIAJE SIN PEAJE

LIBERTAD POSMODERNISTA ENTRE LAS HISTORIAS NOVELADAS

*La obra está abierta porque el propio modernismo es abertura,
es decir destrucción de los encuadramientos y criterios anteriores,
y conquista de espacios cada vez más inusitados.*

Gilles Lipovetsky

Situar la obra de Bellatin fuera del contexto del hoy (siglo XXI) resultaría como pescar en río revuelto. El autor pertenece a este tiempo con sus embates y sus gracias, no habría por qué ubicarlo en otra temporalidad pues en realidad no tendría mucho sentido estudiar su obra sin el referente contextual de lo que sucede alrededor de este vertiginoso mundo globalizado.

Claro está, que no es sola esa visión del rededor que somete a lo cotidiano, Mario Bellatin nos muestra también desde su potencia creativa el toque de mundos donde lo extraño se hace presente, y la mayoría de las acciones sucede en un aquí y ahora. Da para pensar en la transformación de una sociedad que está situada en la urbe, también sobre instituciones que van siendo cuestionadas desde su funcionamiento o en la transgresora presencia de la ciencia.

Nos encontramos en un universo narrativo que se funde en la visión individualista de las cosas, tanto de la capacidad de narrar como en la necesidad de crear rompimientos a los que apuestan sus discursos desplazando la tradición. Nos interesa esta indagación, pues encontramos una fractura y un redescubrir cultural de lo que posiblemente existe. Hay en sus novelas esparcimientos de cuestionamiento social, y su mundo literario nos convida a formar una visión precisa y a veces imprecisa de lo que nos presenta.

La manera cómo observa Bellatin lo que sucede en la calle la transfiere en discurso textual, nos lleva a la formación de relaciones directas con los espacios

que estamos acostumbrados a transitar. Nos referimos a la ciudad porque en ella es que se ha desprendido el fenómeno que ha socavado el pensamiento del hombre moderno, en cuanto a las caracterizaciones de lo común y también de aquello que vamos trajinando en nuestros días, el tormento de la soledad y lo vivido.

Hallamos en lo cultural, que se hace cotidianidad, nuevas formas de combinar los textos, tanto visuales como verbales, y así se nos va creando un mundo de nuevas significaciones; tal vez infinitas en un tiempo que explora discursos experimentales para hacer del arte literario una confabulación para narrar.

El modernismo no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas inéditos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas. Aunque lo más curioso es que el furor modernista descalifica, al mismo tiempo, las obras más modernas.²³

En sus discurso narrativo observamos cómo en sus modelos de composición está inserto lo relativo, característica que muestra la llegada de la modernidad, y al mismo tiempo toca los extraños y confusos mundos posmodernos. Vemos que Bellatin pertenece a un grupo de escritores que relatando desde la contemporaneidad crean un universo de referencialidades donde la puesta en escena de sus personajes implica una condición de realidad inmediata, de relación espacio-tiempo directo, creando así otras estructuras que se van alimentando de nuevas y posibles formas de existencias discursivas.

Posmodernismo significa asimismo advenimiento de una cultura extremista que lleva □la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos□. En el curso de los años sesenta el posmodernismo revela sus características más importantes con su radicalismo cultural y político, su hedonismo exacerbado.²⁴

²³ Guilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, 1992, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 105.

Resulta interesante ver como Bellatin emite en su discurso una relación con esa radicalidad cultural y al mismo tiempo una visión crítica del mundo político en el que está envuelto. Basta notar ese desenfado para darnos cuenta que en su escritura aparece una revelación intimista de subjetividad, que reta, pudiera decirse, a la conformación social del mundo, o mejor dicho, su mundo.

En una nota que aparece en su noveleta autobiográfica *Underword portátil. Modelo 1915* al que hace referencia a sus metamundos narrativos, se suman descalificaciones del propio sentido de su escritura, dejando entreabierto el vuelo de un viaje posmoderno como figura crítica del momento. Nos deja entrever entre lo irónico y descriptivo:

Soy mario bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuando nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para mucho podría ser encomiable y hasta motivo de elogio, para mi no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar.²⁵

En esta confesión, que implica una comunicación narrativa de lo que es como escritor y al mismo tiempo con tono irónico, va concretando una obra que da para sobrellevar la desilusión. Encontramos en estas sentencias una inconsistencia ante lo que se puede ser como hombre, hay un quiebre de la moral que no llega a arropar los intereses cercanos al ánimo discursivo, para solventar los problemas que se presentan en su literatura, como si se tratase de cargar una cruz.

¿Qué hay detrás de estas sentencias provocadoras? Parecen verse dos caminos, el primero que nos lleva a la profundización, a escudriñar ante una “certera” estructura que vamos diseñando para encontrar una validez literaria de lo

²⁵ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*. p. 502.

que se va leyendo; o el segundo camino que es querer armar el gran rompecabezas narrativo de forma deliberada, sin pretensiones de juicios críticos a priori. Este camino implica cierta perspectiva relativista y va demoliendo cualquier pretensión *hiperanalizable*²⁶ del texto.

Estos discursos que se van generando como una incertidumbre nos remiten a un espejo quebrantable ante cierta sensibilidad que aparece en historias cargadas de penas y de glorias. Inconcreciones estéticas y saltos temporales entre un pasado remoto y la preocupación del devenir presente; estas circunstancias nos llevan a la recreación de una obra donde su producto se concreta en la falta de esperanza.

...fue a partir de la imagen de peces suspendidos en un espacio artificial que apareció la intención de escribir un texto donde todo ocurriera en una dimensión cerrada que sirviera para construir un universo completo. Las peceras vendrían a constituir el encierro del encierro, los símbolos de una prisión mayor que, quizá, no tendría otro sentido que erigirse como una imagen vulgar de la lucha contra la muerte.²⁷

Para nadie pareciera un secreto que lo arriba sentenciado parece el origen de la novela *Salón de Belleza*. Esa relación de simbolizar la muerte con el encierro, y que sean peces los focos metafóricos de la historia, por naturaleza perversa, resulta por demás interesante, y al mismo tiempo posee cierta carga de cinismo y crueldad, va sobreponiendo acciones determinadas para la sobrevivencia, y tiene como resultado final la falta de utopía. Ese salón de belleza que se presenta como uno de los No-lugares que propone Auge, también recalca el imperioso orden interno que sucede de un lugar.

²⁶ Entendemos por hiperanalizables a aquellos textos que no tienen una sola mirada fija del foco narrativo, sino que de él derivan múltiples interpretaciones a tal punto que parece inagotables. Término acuñado por Sonia Budassi, en el artículo "Una impostada seducción (Mario Bellatin y el engañoso mito de autor)", en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0181/articulo.php?art=1472&ed=0181>

²⁷ Mario Bellatin, *Op.cit. Obra Reunida*. p. 503.

2.1 La belleza transformada dentro de un salón

Salón de Belleza aparece vislumbrando cierta confabulación con lo irónico, el desorden, el relativismo, el cansancio, características que sobrellevan la complejidad de estos tiempos. Es una novela que va mostrando una cruda realidad por medio de la enfermedad y que tras ese flagelo de lo terminal, nace un reclamo.

Análogamente, la pecera se convierte en el salón de belleza y viceversa. Dentro del espacio los peces vendrían a representar a los peluqueros travestis, mujeres y visitantes, a quienes se les fue restringiendo el paso producto de la transformación del salón del belleza en un moridero. Los peces fueron enfermándose con hongos, y la falta de atención iba matándolos, así como también iban muriendo los clientes/pacientes, en un juego de relaciones paralelas.

Es una historia cruda, que no muestra ningún interés entre los personajes como para seguir viviendo, y mucho menos una motivación que los inserte en la urbe donde se han desenvuelto y se han infectado. Parte del mundo descrito se enfoca en la noche y el trastorno, cargado de un escepticismo, de persecuciones de la policía, de travestis en la calle con el riesgo de contagiar el virus, hombres que no soportan el moridero, enfermos en etapa terminal apenas comiendo. Hay en la novela una mirada crítica a la descomposición social de lo que se pretende ocultar; una voz de reclamo del autor ante el atropello de las clases minoritarias que cada vez son más en el mundo.

La belleza logró entonces ser representada. Se materializó en un salón de estética situado en un barrio marginal, como el que aparece en los alrededores de cualquier ciudad superpoblada. El negocio constaba del salón de belleza propiamente dicho, y de un galpón posterior donde dormían los estilistas. Había sido construido por etapas, a medida que iba produciendo dinero.²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 510.

Detrás de la conformación arquitectónica del lugar, abre Bellatin una visión precaria de la composición materialista de la historia; sigue en el revelador texto, la conformación y la proyección de la cual supone sujetarse el lector:

El lector se entera de que se encuentra alejado de los servicios de transporte públicos, que para llegar hay que efectuar largas y peligrosas caminatas. Infiere, también, que los clientes, en este caso las clientas pues en el libro se lee que el público masculino no acostumbraba a utilizar sus servicios, son pobladoras de las cercanías. Mujeres pobres, que pese a su condición se permiten un tiempo, ahorrando el dinero necesario, para recibir sesiones de belleza. El texto las señala como mujeres ajadas que, sin embargo, abrigan una extraña esperanza al ser tratadas en el salón. En fin, gente más cercana a la muerte que a la vida.²⁹

Una mirada interna y casi construida desde eso que en realidad es común, pero que es visto tal vez como un sacrilegio social, es que lo marginado de la sociedad parece llegar como reclamando un puesto en las historias narrativas; observamos un vuelco sincrético sobre lo que somos como países latinoamericanos, a pesar que no se habla de un país o ciudad en específico. Esta forma de acercarse a la realidad fomenta una precisión ante la muestra de lo que se es, y sobre todo de lo que se esconde. Quisiéramos hacer hincapié en esto que se oculta; principalmente porque en la visión de Bellatin como narrador desnuda esa realidad latente, aquellas personas que han sido marginadas y que nadie les ha prestado atención empiezan a tomar el rango de personajes protagónicos de las historias y de allí parten sus intenciones.

Hay un desdibujar en cuanto a la presentación formal del salón, esa conexión entre pasajes que van alimentando un universo que ha sido vilipendiado y más aún, escenas que contraponen Bellatin en torno a un juego cruzado de sentidos, aquello que es real y aquello que subyace de la realidad y que se convierte en fantástico. Ese salón de belleza muestra la realidad latinoamericana, el ser fundado en la ilusión de conquistar estéticamente lo que no se tiene y que se puede lograr con sacrificios monetarios.

²⁹ *Ibid.*, pp. 510 -511.

La pobreza aparece en relación con un malestar social; relación que se proyecta en los seres marginados, seres que se van construyendo desde una resistencia cultural y esto los hace acreedores de un espacio transfigurado en narrativa. Este tipo de narrativa implica connotaciones que tocan el espectro de lo constituido y mal empleado en cuanto al ideal de progreso; por ejemplo aparece un prototipo de ciudad donde las cosas malas y poco convencionales son las que imperan y detrás de ella una contemplación obsesiva ante el hecho de la figura pobreza.

Bien cierto es que el lector va dando sentido a los espacios con los que se identifica en la trama de la novela, y más aún cuando se trata de una narración directa en cuanto a lo asombroso de los seres extraños que ahí aparecen. Consternación producto de los enfermos que van empeorando y a los cuales no les queda otro remedio que la muerte.

2.2. Un ramo de flores de distintos olores

La novela *Flores* es una de las banderas narrativas con las que Bellatin se consagra, en ella encontramos la diatriba de un universo cargado de un cuestionamiento sobre el cuerpo, y las visiones que hay detrás de una pugna entre la ciencia y el hombre. En esta novela en sus treinta y seis capítulos se van mostrando distintas formas del cómo observar la sociedad y su mirada introspectiva del ser-sujeto creador al ubicarse dentro de lo que va narrando.

Lamarla autobiografía sería una especulación y tal vez un desacierto, pero sí estamos conscientes que hay allí una voz de reclamo en cuanto al fármaco maligno llamado talidomida³⁰, del cual Bellatin ha sido víctima.

Entre otras cosas revela en sus consecutivos y cortos capítulos una mirada hacia el enfermo que tiene dificultad para adquirir una prótesis. Los personajes

³⁰ Fármaco apareció entre los años 1958 y 1963, que utilizaban las mujeres para evitar los mareos y los vómitos durante el embarazo. El resultado secundario de su ingesta fue que los fetos, que no llegaban a los tres meses de gestación, salieron deformes.

tales como: niños que les faltan partes del cuerpo, doctores, científicos, un escritor, críticos literarios, un *Sheik* (que es el que inserta a los discípulos en el mundo onírico), entre otros, nos muestra cómo se entrecruzan distintas creencias y visiones paralelas y transportaciones de estados que van dependiendo de la religión.

El escritor vive en el centro de la ciudad pero quiere mudarse. Además de la perturbación que le produce el ruido urbano, tiene inconvenientes para pagar la renta. No es suficiente el dinero que le otorga el ayuntamiento... Cuenta con ahorros únicamente para los siguientes meses.³¹

Desde el mundo de la literariedad, el escritor en este caso es un personaje que aparece y construye mundos posibles, pero ¿acaso estos mundos no se refieren a los mundos del mismo autor? Interesante es cuando Bellatin pone a prueba esa relación entre él como sujeto creador y como partícipe de sus historias, en las cuales se siente que no hay un desligamiento de eso que nos pasa en la cotidianidad, existe una forma a veces articulada y otras veces lanzada al vacío para crear puentes entre lo que desde lo narrativo podríamos solo llamar ficción.

En la apuesta a ese mundo es que nos atrevemos decir que *Flores* tiene ciertas características biográficas, en ella el reclamo se hace presente en lo extensivo de su devenir, y más aún, relatando el “espacio de la noche” que tiene que ver con lo que evoca lo sexual.

Aparte de los establecimientos clásicos dedicados a los Drag queens y de los bares de mujeres donde se juega al billar la jornada entera, el escritor ha descubierto a un grupo de muchachas que, vestidas como hombres, se reúnen todas las tardes en un local de puertas doradas llamado el Okoge. En la entrada existe un par de carteles donde se ve a dos picapedreros en plena faena. A estas mujeres les atraen los hombres que gusten de otros hombres.³²

³¹ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*. p.395.

³² *Loc. cit.*

Hay una mirada profunda de la sexualidad en las historias de Mario Bellatin, pero esta sexualidad está referida a la homosexualidad, al travestismo, a la heterosexualidad, a los Drag Queens, que son aquellos hombre que se visten de mujeres de forma irónica y satírica, generalmente se hacen presentes en espectáculos y son ellos quienes con su ser estafalario se convierten en foco de observación. Una de las investigadoras pionera sobre este fenómeno es Susan Sontag con su estética del Camp. Estos personajes buscan espacios de libertad que se van afianzando en la relatividad de los gustos y la moral que se presentan en la enajenación de los sentidos atractivos de los sexos.

Es evidente que la sexualidad aparece como un recurso explosivo de significaciones, que no son bien vistas por las mentes tradicionales, que no podrían comprender desde sus ataduras culturales el amor que pueda existir entre los hombres con hombres y/o las mujeres. En relación con esto podemos darnos cuenta que la literatura de Bellatin no es apta para lectores tradicionales, hay una particular visión del mundo circundante, y de los deseos expuestos como detonantes de placeres.

Dice Ariel Schettini, a propósito de la estructura de la novela *Flores*, lo siguiente:

El procedimiento de su escritura se arma a partir de la yuxtaposición de objetos o de partes que provienen de un todo imposible. Como si se quisiera volver a armar un nuevo juguete partiendo de piezas de varios, otros distintos: se une la cabeza con las ruedas y los ojos se atan a un tractor. En el caso de Bellatin, el asombro ocurre porque a esas piezas yuxtapuestas las vemos funcionar y caminar.³³

De esta forma podemos darnos cuenta de que hay un salto posible y reubicable en la confrontación sobre cómo armamos la lectura y sobre cómo Bellatin arma la historia. Claro está que es un argumento formal en su propuesta y

³³ Ariel Schettini, Condición de las flores, de Mario Bellatin, *Apostillas (el desborde)*. 25- 2- 2009. <http://apostillas2.blogspot.com/2009/02/condicion-de-las-flores-de-mario.html>

que al mismo tiempo se vuelve un denominador común en su narrativa y es en este riesgo de forma y contenido que se hace contemporánea.

Observamos en *Flores* una concatenación libre de las ideas, hay un denominador común que busca mantener la tensión de fondo y en este caso será el conflicto entre el horror de algunos personajes al tener que enfrentar un cuerpo mutilado; así como ubicar al lector en un trama para nada costumbrista, sino afincándose a veces con tono periodístico, sobre el embate de un sueño que reclama justicia y parece perderse con el paso del tiempo.

2.3. Cuando los perros héroes escuchan el silbato

El domingo 6 de julio del año 2006, en el *Diario El Comercio* de Lima salió publicada una entrevista que le hace Ezio Neyra Magagna a Mario Bellatín, a propósito de su libro *Perros Héroes*. Nos interesan las respuestas puntuales que el autor le da al periodista sobre todo por el carácter formal y al mismo tiempo irónico, al comentar sobre la creación de *Perros Héroes* y el contrasentido literario que aparece entre las fronteras de aquello que se ficcionaliza partiendo de lo real.

Algunos lo han tomado como un producto puro de la imaginación, cuando en realidad se trata de una especie de crónica. La anécdota comenzó cuando contesté un aviso del diario de artículos de segunda mano donde anunciaban la venta de cachorros pastor belga malinois. En esa época había muerto de sobre edad mi perro Pongo, y buscaba un perro sustituto. Había ensayado con varios ejemplares hasta que alguien me recomendó que probara con malinois, los únicos capaces de efectuar con éxito el ring francés, un deporte en que los perros muestran unas habilidades excepcionales.³⁴

Para efectos de esta sentencia queda entre nosotros un acercamiento de la autenticidad del nacimiento de esta novela, que trata sobre un entrenador de

³⁴ Ezio Neyra Magagna, "Literatura: Las no fronteras". *El Comercio*. Lima, 6-7-2006. <http://www.elcomercioperu.com.pe/EdicionImpresa/Html/2006-06-0/impDominical0532694.html>

perros pastor belga malinois que por sorpresa y extrañamiento resulta ser un hombre paralítico. Existe en la historia un motivo “absurdo”, que tiene como subtítulo la misma obra y es el calificativo que le hace Bellatin de un “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”.

Contesté entonces el aviso, realicé una serie de preguntas específicas sobre la relación entre estos perros y sus ancestros, sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la de los perros de otras razas. Me pidieron que esperara unos momentos. Minutos después escuché por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien en sus primeras palabras trató de demostrarme que tanto él como esos perros eran poseedores de una inteligencia superior.³⁵

Con esta cita queremos mostrar cómo se ha ido formando la trama, porque si bien es cierto que en la idea se trata de enfocar el origen de la novela, también es cierto que queremos abordar este análisis interpretativo de una manera libre, y en este caso, tratando de llegar a la esencia del porqué esta historia, que pudiera parecer de una simpleza común, llega a convertirse en una obra literaria.

En tal sentido, la construcción ideológica textual mantiene una relación para algunos absurda y para otros tal vez reveladora sobre la presencia y secreto de estos perros pastor belga malinois, visto desde lo que le corresponde al futuro de América Latina. En *Perros Héroes* encontramos la presencia de pocos personajes, entre ellos contamos con el hombre inmóvil, el Enfermero-entrenador, la madre y la hermana del hombre-inmóvil, junto a la presencia de los 30 perros y un ave. La novela se desenvuelve en un ambiente cerrado, que resulta ser una casa; y en ésta suceden la mayoría de las acciones.

Media hora más tarde estaba instalado en su casa, atento al espectáculo que desde su inmovilidad más absoluta tenía montado para los visitantes. Con ayuda de su enfermero hacía pasar uno por uno a los ejemplares a su habitación para que el espectador viera cómo iban repitiendo una serie de conductas que él había anticipado. Antes de irme ocurrió un error de

³⁵ *Loc. cit.*

cálculo: uno de los animales me mordió destrozándome el pantalón. No regresé a esa casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo escribí el libro y cuando ya lo había entregado al editor se me ocurrió regresar para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y el universo que se desarrollaba en la casa del hombre inmóvil. Con mucho asombro advertí que en ese texto se encontraba reflejada esa realidad hasta en sus mínimos aspectos.³⁶

Esta sentencia da para pensar en el recorrido y la presencia de los personajes. Bellatin en este caso juega con la realidad, somete al lector a una interacción entre lo que es como persona y lo que se antepone a la conmisericordia del tiempo. Bellatin luego de irse de la casa del hombre inmóvil vuelve un año después con una novela escrita. Pasan cosas en la vida de los escritores que los afectan, que los convierten en sujetos alertas de realidades y la vuelven discurso, en este caso literario. Hay una mirada familiar un tanto despiadada, o mejor aún de connotación extraña, una familia que cercena y toca algo que no es del todo confiable, pasa algo en la casa que nos deja la sensación de precariedad, de lo sucio de vivir con treinta perros, de una habitación cargada de una energía pesada que, sin embargo, refleja en la totalidad una introspección donde las bondades físicas de la familia se debaten entre la faena diaria de doblar bolsas de plástico.

Sobre los personajes de esta novela Bellatin en otra entrevista, se refiere a sus personajes de la siguiente forma:

Para mí, mis personajes no son bizarros ni propios del mal. Sencillamente tienen determinadas características que a mí me sirven en el ejercicio de escribir y que tengan un elemento de seducción para lograr que alguien comience y termine un texto mío. Lo demás no me interesa. Ese supuesto carácter bizarro de lo que hago creo que sirve como elemento de seducción. Pero creo que cada vez están más diluidos estos personajes. Creo que el personaje del hombre inmóvil es sumamente inocente y bondadoso, dentro del sistema de vida que él plantea.³⁷

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ Dítillanko, "Bellatin una sensibilidad posmoderna". *Puerto el hueco*. Lima. 7-7-2006. <http://puertoelhueco.blogspot.com/2006/07/bellatin-una-sensibilidad-postmoderna.html>

La relación que se hace presente a lo largo de la narración es el entramado y juicio que existen entre el hombre-inmóvil y sus perros. Allí se centra la historia y de allí parten los sentidos que subyacen en el desarrollo de las acciones. Uno de los componentes que nos parece importante en la historia es la presencia del silbato con el que el hombre inmóvil puede hacer paralizar a los perros; existe un juego que confronta y pone en cuestión el juicio mental del mismo hombre inmóvil y su capacidad para entrenar a estos canes, que por naturaleza son obedientes.

La presencia del enfermero-entrenador es de gran apoyo para el hombre inmóvil, pues de él depende, y hacen un “equipo perfecto” siempre y cuando haya de por medio un alto nivel de comunicación, a pesar de que, paradójicamente, el hombre inmóvil casi no puede comunicarse, al menos que sea efectivamente con los perros haciendo sonar el silbato.

2.4. Lecciones que matan y reviven a la liebre

*En ciertos momentos veo la realidad desde otro punto de vista.
No sé cómo explicarlo con propiedad,
pero en determinadas situaciones aprecio las cosas
de una manera que podría llamar externa.*

Mario Bellatin

Tras la visión múltiple de las historias que no se integran las unas con las otras, aparece la novela *Lecciones para una liebre muerta*, que de forma paralela construye una historia sujeta físicamente a un libro, pero equidistante en el contenido con respecto a la interacción narrativa.

Quisiéramos colocar una pequeña muestra de cómo se van formando las historias. En primer lugar, sin que repercuta en la importancia del orden, tenemos la de un enfermo adicto a los fármacos.

Fui trasladado de inmediato al hospital, donde quedé internado para que me hicieran las pruebas necesarias. Desde mi ingreso comenzaron a suministrarme fuertes cantidades de medicamento por vía intravenosa. A partir de la primera noche entré en una suerte de ensoñación... Dos días después caí en una crisis de nervios motivada por una equivocación de mi agente de seguros. Fue una reacción que considero anormal. Si bien aquel error me obligó a pagar íntegra la cuenta del hospital, las manifestaciones de esa crisis me evidenciaron que se trataba de algo de cuidado.³⁸

Los acontecimientos de un hombre que no le encuentra sentido a la vida y que todo lo perturba, dan como resultado un hombre solitario que atenta constantemente con su propia voluntad. Un padecer angustioso y cargado de melancolía, se somete a una actitud de rechazo y poco convencimiento de sí mismo. El escenario, un hospital al cual debe recurrir producto de su propia enfermedad mental. Una cabeza que no se queda quieta ante la depresión y la adicción a los fármacos.

En segundo lugar tenemos la historia de una banda misteriosa que el autor llama “Los universales”, grupo que tiene una realidad paralela respecto a los espacios convencionales, con mirada un tanto anarquista se desenvuelven por el mundo.

El territorio donde viven los universales, aquellos personajes que tanto interesaron al poeta ciego, suele ser incierto. Generalmente escogen construcciones abandonadas, antiguas estaciones de metro, o zonas campestres no demasiado lejanas de la ciudad. Hay una extraña necesidad de lo urbano. Las autoridades lo saben, tal vez por eso la ciudadela final fue construida en medio del desierto.³⁹

Los Universales aparecen como una banda que no tiene el típico comportamiento de los acechos del barrio, a pesar de que llevan ropas de fácil identificación y están vigilados por su manera de actuar; de actitud sospechosa,

³⁸ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona, 2005, p. 41.

³⁹ *Ibid.*, pp. 64-65.

dan para recrear circunstancias que tienen que ver con el mundo Drag Queen y con algunos hobbies estrafalarios.

Considerando la cita anterior vemos que los gustos de “Los universales” se circunscriben al mundo de la posmodernidad, ya que se mueven en los espacios de zonas arquitectónicas urbanas —en la presencia de esos no lugares—, los gustos y placeres que nacen entre ellos incluyendo derrapes y drogadicción. Todos llegan a convertirse en personajes de una mirada retadora a las leyes preestablecidas. No hay conformismo, solo experimentación.

Otra historia que va paralela en la novela es la del abuelo y sus comentarios sobre el pasado. Dice el narrador: “Mi abuelo solía decir y —yo le creía— que las palabras en quechua lo transportaban a dulces sensaciones de la infancia”⁴⁰. Esa mirada de la lengua como un universo lleno de recuerdos evoca la nostalgia que ha existido entre un habla que dejó de ser cotidiana; queda en la remembranza como un bálsamo de otros tiempos parecido al amor que le tuvo el abuelo a su novia Macaca en los años mozos. No cabe duda que hay un reconocimiento de la lengua como memoria y el viaje afectivo que permite la reconstrucción de lo que ya no volverá a ser jamás.

La presencia del personaje Poeta Ciego, que forma parte estructural de la historia nos lleva a una mirada premonitoria sobre los acontecimientos, al mismo tiempo que el personaje, ya por su impedimento físico tiene otras formas de conectarse con el mundo que lo circunda.

Existen muchas teorías sobre los orígenes del poeta ciego. La que tuvo más arraigo era la que afirmaba que había sido recogido de niño por una familia de pescadores que lo crió como a un hijo más. Cuando advirtió que sufría ceguera, la familia pareció arrepentirse por no haberlo dejado morir tranquilamente. Sin embargo el niño muy pronto se convirtió en el centro de la atención de los habitantes del puerto. La sabiduría que demostró desde la infancia hizo que la gente se reuniera en las noches a escucharlo.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

Hay en este personaje una suerte de correlación con otros personajes, por ejemplo la enfermera, con la que se casa, y una monja que un día se convierte en su amante. El poeta ciego es ese personaje que sabe de presagios y se convierte en una eminencia por excelencia. Escribe poesía pero no la comparte del todo, y su actitud rígida y formal ayuda a la creación de un mundo que sobrelleva en particular importancia la elaboración de un patrón social, poético y académico de la vida.

En la novela también aparecen dos personajes interesantes, pues con ellos se revela nuevamente la presencia de los cuerpos deformes, como sucede en gran parte de la narrativa bellatiniana: ésta es la relevancia de los mellizos Kuhn, como seres extraños que propician macabras interpretaciones, tanto desde el punto de vista social, como desde lo afectivo.

El traductor afirmaba que para los mellizos Kuhn fue una suerte de bendición no tener brazos ni piernas. De haber nacido completos quizá no serían sino una cifra más entre la de tantos niños abandonados por sus padres. La falta de extremidades fue lo que llamó la atención. Periodistas de varios diarios hicieron una serie de reportajes apenas fueron hallados por el pescador en los acantilados. Después también siguieron atrayendo la curiosidad. Cuando se creó el día del niño o cuando se organizaba alguna colecta para criaturas necesitadas.⁴²

Aparece la crueldad en su máxima expresión, en ella se funda parte de lo otro que somos como individuos. La malformación de estos niños aparece como una puesta en escena circense, y lo más despiadado son las informaciones que se tejen alrededor. Hay una mirada bastante densa y poco armoniosa sobre sus figuras, que remite a una desconsideración total de la existencia.

Aparece en *Lecciones para una liebre muerta* una carga profunda del dolor humano. Una desgracia que parece el vivir y andar de sus personajes que no llegan a consagrarse como tales al “verse surgir como el ideal del hombre moderno”. Hay detrás de estas historias una decepción circulante entre la relación

⁴²*Ibid.*, p. 81.

vida, modo de vida y alcanzar el sueño. La muerte del pensamiento parece arrastrarlo todo y aquello vivo queda como en un recuerdo que no llega a ninguna parte.

Estas novelas, de carácter efímero, están sometidas a la estética del mundo posmodernista, como sentencia Lyotard: “Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana”.⁴³ Hay en ellas una mirada a la falta de utopías, el deambular en los espacios públicos, la truculencia y mirada malvada de la sociedad, que implican desde las profundidades del discurso una derrota sin antes poner a prueba hasta donde se es capaz de llegar. Bellatin le apuesta a ese universo que se desintegra en el paso de los segundos y que no logra tocar bajo ninguna circunstancia un hálito de hermosura, sino todo lo contrario, el mundo se transforma en un cáncer que se enquistaba en la individualidad del hombre.

Lypovetsky haciendo referencia al arte y al tiempo actual, apoya de manera indirecta la mirada cegadora de Bellatin sobre sus personajes, cuando afirma que “La situación posmoderna: el arte ya no es un vector revolucionario, pierde su estatus de pionero y de desbrozador, se agota en un extremismo estereotipado, aquí también como en otras partes los héroes están cansados”.⁴⁴ Y los héroes sean aquellos que aparezcan desde múltiples realidades o desde las fantasías más profundas ya están fatigados, a veces hasta de su propia existencia, otras veces de las nociones elaboradas solamente desde la razón o, en este caso siempre serán aquellos personajes que van dando qué decir y qué hacer en un mundo donde la lógica agota los sentidos, y queda como recurso creativo el uso pertinente de la transfiguración de aquello que se presenta desde la realidad o que se convierte en ficción.

⁴³ Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, 1996. p. 30.

⁴⁴ Lipovetsky, Gilles. *Op. cit.*, *La Era del...* p.121.

2.5. Alteridad entre las novelas: realidades y ficciones

*[Las] figuras se dibujan únicamente
en la existencia gris de lo cotidiano y del anonimato;
y cuando dejan sitio a la fascinación,
no se trata únicamente de ellas mismas,
sino del vacío que las rodea,
del espacio donde se encuentran sin raíz y sin zócalo.*

Michel Foucault

No es una mera ilusión de entelequia la que tiene Bellatin al querer abordar los mundos contemporáneos. Estos están relacionados con las historias en la medida que el discurso se va convirtiendo en una “entrada y salida” como en un juego entre la realidad y la ficción, como si se tratara de un casco virtual donde los acontecimientos van adquiriendo sustancia, y en su relación con el entorno se evidencia la existencia. Por consiguiente, en la construcción de ese juego de realidades Bellatin aborda las historias desde un acontecer que pareciera personal y que convierte en meta-historias.

De esta forma, el autor busca redimensionar aquellos pasajes que nos parecieran reconocidos desde el andar de a pie, conectados desde su propio tránsito en una lectura que abre múltiples puertas a los universos diegéticos de lo literario. Podemos verificar desde la forma en cómo están organizados los discursos, la integración de un universo narrativo en cuanto a la temática, a la disposición de las acciones, al tiempo en el que se presentan, y en ciertos casos la correlación entre las estructuras y el diálogo de los personajes, a pesar que no sea del todo desde la retórica tradicional. Hay ciertas proyecciones escriturales que se acercan a lo vivido y que podrían encasillarse desde una metáfora de la realidad.

Ahora bien, Michel Foucault, asoma sus fuerzas retóricas desde una reflexión que hace sobre la ficción y que nos sirve de impulso para vislumbrar, sin pretender caer en la razón absoluta, en la comunión de ese discurso que se vuelve fábula; nos advierte el teórico cuando el discurso nace desde un *yo* capaz de transformar lo presente:

El vocabulario de la ficción es igualmente peligroso: en el espesor de las imágenes, a veces en la mera transparencia de las figuras más neutras o las más improvisadas, corre el riesgo de depositar significaciones preconcebidas, que, bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejen de nuevo la vieja trama de la interioridad.⁴⁵

Aquello que se vuelve ficción, necesariamente en la poética de Bellatin, parte de un referente que promueve determinada realidad, y da cierta verosimilitud cuando se vincula con contextos familiares. Parte de eso que se crea en pos de la necesidad de exteriorizar lo que encuentra a su paso, lo mimetiza transformándolo en literatura. El resultado de esto da para elaborar, tomando “el riesgo de depositar significaciones preconcebidas”, una nueva lectura/creativa de eso que se presenta en la realidad. Así pues surge un desocultamiento de mundos absurdos, que están presentes y se vuelven verbo, en la recreación de proyecciones a veces fuera de lógica de las novelas. Esa correlación de los espacios ficcionales y reales toma cierto carácter de autenticidad cuando se vuelven discursos propios, y en cada novela podremos ver registrada una conceptualización de (su) entorno.

Podríamos establecer un cuestionamiento entre las novelas cuando observamos en algunos momentos a Mario Bellatin como autor, narrador y protagonista de las historias, donde plantea de manera severa y directa acontecimientos en los cuales en algún momento podríamos estar insertos. Tal vez sea un reflejo de su propia deformidad física, y los traslada a las visiones descontextualizadas de las urbes. Mantiene una línea productiva creando artificios, que desde la literatura logra convertir a veces en un caos absurdo.

Podemos deslindar qué es lo que pudiera existir en su retórica de referencias autobiográficas, con esa transferencia con lo real y con lo que siendo ficción se muestra como complemento de casi toda la trama. Si planteamos como rasgo “autentificador” el cuerpo de Bellatin, podemos darnos cuenta que desde la

⁴⁵ Michel Foucault. *El pensamiento de afuera*, Valencia, 1997, pp. 23-24.

“realidad” su cuerpo representa un texto en sí mismo. Hay una interrelación conceptual entre lo corpóreo y lo narrativo, y no sólo por ese rasgo pudieran chocar estas fronteras de manera aguerrida, sino también desde el contexto mismo, que se circunscribe a un ambiente sórdido y satírico. Allí se van fortaleciendo los lazos de esa productividad en el Campo de las Referencias Internas y Externas⁴⁶, en el devenir de las acciones.

En esta estrecha y significativa relación, que es el paso de lo real a lo ficticio, Víctor Bravo plantea una visión que nos lleva a vislumbrar esa percepción del sujeto como autor y actuante de una forma constitutiva de la realidad a la ficción:

El relato cuando se carga de verosimilitud, tiende a la identidad con el referente, se hace “realista”; cuando pone en escena la productividad, revela sus leyes, pone en escena, por ejemplo, los elementos de la enunciación narrativa (produciendo la derivación filosófica del cuestionamiento del sujeto) y, frente a la realidad del mundo, establece el estatuto de “realidad” de la ficción.⁴⁷

Bellatin utiliza el referente de lo urbano, e impulsa a observar sobre un escenario casi teatral el movimiento de sus personajes, con el que compone elementos que tienden a circunscribirse en lo común. Esta condición de usar espacios en los que interactúan personajes que fácilmente se podrían encontrar en la calle, claro está que con unas características escabrosas y transgresoras, demuestra cómo desde esa puesta en escena relata una realidad que ya no pertenece a lo que está sucediendo; luego el lector va construyendo los hechos, que a veces no logran concretarse, permitiéndose juzgar desde su posición del mundo si lo que aparece es cierto o no.

⁴⁶ Benjamín, Harshaw, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, 1997, pp.135-157.

⁴⁷ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas, 1993, p.25.

Según se ha visto, tampoco podemos abandonar la idea de lo ficticio, de ese mundo posible que es el que está enunciando el narrador, y la forma cómo se nutre de estas circunstancias para establecer puntos conectores entre lo que el escritor y los personajes viven dentro de la novela; pero tampoco podemos obviar que lo que presenta tiene una conexión con lo que estamos acostumbrados a toparnos día a día. De allí parte el misterio de su poética: la alteridad.

El autor va componiendo *Flores*, *Perros Héroes*, *Salón de Belleza* y *Lecciones para una liebre muerta* desde las expectativas que se van generando en su interpretación del mundo; por ejemplo, el hecho de que sea movido para reemplazar su perro fallecido por otro, y que construya la historia de *Perros Héroes*. En ese sentido, causa un cruce entre estas fronteras de lo real y lo ficticio como fenómeno particular. Hay en ello un detonante que lo hace consustancial y poderoso. Por ejemplo, en esta historia se entrecruzan visiones de lo que posiblemente es, como si se tratara de la representación de un fotocopiado de la realidad —y más aún cuando es el mismo el narrador quien lo afirma.

No cabe duda de cómo plantea Bellatin la situación de los personajes, que por momentos aparecen en un ambiente inhóspito, recae sobre una ciudad cargada de un drama que se nutre en la revelación del por qué los cuerpos sufren transformaciones.

En la medida que en *Flores* observamos la carencia de una justicia, que se ve reflejada en el trato de los personajes científicos Henriette Wolf y Olaf Zumfelde, que con razones prácticas son quienes juzgan y demuestran qué fue lo que sucedió con toda esa generación de personas, entonces pensamos ¿acaso se puede apelar a lo mítico y lo crítico dentro del discurso literario, para no convertir el texto en una mirada realista? Podría ser un disfraz que utiliza el autor para demostrar, sin caer en prejuicios de términos exactos, que una postura crítica es capaz de revelarse tanto en el mundo textual de lo real como en un complemento que nace de la inquietud por mostrar que tal realidad, enmascarada, puede pertenecer a un mundo indeterminado. Esta forma de construir pasajes, casi en

tono periodístico, revela que tal acontecimiento fue parte de un momento histórico de la cultura del hombre y ayuda a que desde ese punto se extienda y expanda en su convicción de escritor al entrar por la puerta de la ficcionalidad.

En el caso de *Salón de Belleza* es ese enfoque el que convierte a los personajes en seres reales que sufren y padecen una enfermedad mortal. Sería extraño que una persona común y corriente de una ciudad no reconozca lo que es y significa un salón de belleza. La interacción de ese espacio narrativo que se va haciendo uno con el entorno presenta un cuestionamiento de eso que es real, y que por transpolación teórica se configura en los espacios ficcionales. Desde estas perspectivas, podemos notar también los desenlaces extraños y ambiguos en *Lecciones para una liebre muerta*.

Para terminar esta breve entrada, tratada desde el intersticio que hay entre la realidad y la ficción, como fenómeno en la construcción de los discursos, queremos que sea el mismo Foucault quien nos ayude a dilucidar sobre este macro universo de relaciones:

Al lenguaje de la ficción se le pide una conversión simétrica. Este debe dejar de ser el poder que incansablemente produce y hace brillar las imágenes, y convertirse por el contrario en la potencia que las desata, las aligera de todos sus lastres, las alienta con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas explotar y las dispersa en la ingravidez de lo inimaginable.”⁴⁸

Por su parte, Foucault nos ayuda a configurar la presencia de la ficción como un recurso armonioso y capaz de transformar lo intangible, de llegar a estados creativos sublimes y esas sentencia se adapta a Bellatin, cuando observamos que crea imágenes que sabiendo que no son reales, tocan el espectro de la creación desde aquello que se vuelve un conglomerado de ideas sin sentido, pero que son capaces de tocar hasta el cuestionamiento más profundo que se puede sentir en la descripción sobre cómo unos niños mutilados terminan siendo imágenes de campañas publicitarias para sociedades benéficas.

⁴⁸ Michel Foucault. *Op. cit. El pensamiento...* p. 27.

Capítulo III

SOBRE EL CUERPO Y ALGUNOS MODOS DE REPRESENTACIÓN

*El cuerpo es el hábitat del hombre, su rostro.
Momentos de dualidad hacia aspectos
desagradables o agradables le dan al sujeto
el sentimiento de que el cuerpo se le escapa,
que excede lo que él es.*

David Le Breton

3.1 Evocaciones para una poética corporal

En la actualidad han aparecido múltiples visiones categóricas que observan al cuerpo como un detonante de significaciones: flagelación, contorsión, desnudez, perforaciones, aquello que nace o se hace grotesco, lo bello, lo sutil, la hermosura, la fealdad... También existe un cuerpo que es sometido a una manipulada transformación médica, elaborada desde la cirugía plástica, en contraposición con el cuerpo “normal”, ese que lleva el ciudadano común, ser que a veces corre el riesgo de juzgarse bajo un bombardeo estético globalizado, con la intención de que esos grandes laboratorios estéticos cuestionen a cualquier de nosotros y el resultado es el producto de llegar a sentir una frustración iconoclasta.

Tal como se observa, aparecen nuevas perspectivas “formales” para confabular con el espacio de la calle, y partiendo de él buscamos una transformación acerca de las percepciones individuales de aquello que desde el arte se presenta como un discurso creativo.

Desde finales de los años sesenta, y con una extensión cada vez mayor, surge un nuevo imaginario del cuerpo que conquista prácticas y discursos hasta entonces inéditos. Luego de un tiempo de represión y de discreción, el cuerpo se impone, hoy, como un tema predilecto del discurso social, lugar geométrico predilecto de la conquista de uno mismo, territorio a explorar,

indefinidamente al acecho de las incontables sensaciones que oculta, lugar del enfrentamiento buscado con el entorno.⁴⁹

Ese cuerpo imaginario se ve afectado en la medida en que su modo de representación, se va construyendo en diferentes miradas, capaz de transformar eso real en un acto de fe. Se muestra la literatura en Bellatin como el intersticio que sirve para nutrir diversas fantasías, (sexuales, religiosas, políticas, utópicas) pues vemos cómo se van conectando diversas poéticas en función de un discurso que se hace arte, y que muestra la posibilidad de recrear una situación desde aquello que a veces se construye en su carácter efímero; o, caso contrario, desde la plástica tendríamos las esculturas, pinturas, dibujos, entre otros lenguajes, que han tratado de registrar desde un mundo interior la presencia temporal del modo de revelar ese imaginario.

Este mundo actual nos permite referirnos a la compleja e introspectiva visión del ser creador, como una posibilidad para la interpretación o reflexión desde nuestros referentes culturales. Consideramos que este análisis parte de la comunión sobre aquello que se muestra en relación con nuestra mente, naturalmente de nuestro cuerpo, que va dándole un sentido a lo que se representa y se vuelve retórica textual.

El cuerpo se convierte en el refugio y el valor último, lo que queda cuando los otros se vuelven evanescentes y cuando todas las relaciones sociales se vuelven precarias. El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos y sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certeza.⁵⁰

En el caso del cuerpo como discurso social, que se va construyendo con una visión del hoy, nos dice Adriana Mantilla, Psicóloga Social y Profesora de la Universidad Simón Bolívar (Venezuela), lo siguiente: “el cuerpo pareciera

⁴⁹ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, 2008, p. 151.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

cumplir un papel importante, no responde a esta dinámica del ser/tener, sino que pasa a ser un instrumento utilitario”⁵¹. Instrumento que se ve, dependiendo del caso, reflejado por escritores y artistas, quienes van indagando sobre él como una posibilidad metafórica ante las nuevas y canónicas expresiones.



Cuerpos en el espacio ⁵²

El cuerpo se ha convertido en un discurso en sí mismo, se ha transformado en el reducto de alguna idea corpórea en función de una presencia, con cierta apreciación desde la mirada creativa y transformadora del discurso contemporáneo. Manifiesta un mensaje y al mismo tiempo va llenándose de

⁵¹ Adriana Mantilla, “Cuerpos modernos y posmodernos”, *Revista Así somos*, Caracas, (3): 64-67, 2010.

⁵² Cuerpos en el espacio: Extraído 15-2-2011. URL:
http://artescenicaspb.wikispaces.com/file/view/Nacho_Duato_interpreta_angel_Alas.jpg/112426445/Nacho_Duato_interpreta_angel_Alas.jpg

significados desde el lugar donde se enuncia, en este caso buscando el enfoque en la visión literaria que nos da Bellatin en sus novelas sobre los cuerpos extraños.

Desde esta cotidiana manera de hacerle frente a las exigencias de belleza, se van constituyendo las subjetividades corporales bajo la concepción del cuerpo como instrumento mecanizado, un cuerpo al servicio de la eficiencia. El cuerpo pasa a ser un territorio cargado de representaciones en donde permanentemente se construyen y deconstruyen esas señas de identidad.⁵³

Claro está que esa visión, que parece tocar el ideal de una antropología urbana, que observa Mantilla en función del cuerpo como principio identificador, nos permite crear unos enlaces, tal vez más implícitos, con lo que ya tendría que ver el cuerpo como evocación de la literariedad. De este modo, un personaje va construido desde una psicología que nutre en medidas confiables o desconfiables el desarrollo de la trama. La literatura está cargada de entreveros por situaciones corporales.

La mayoría de los personajes son reminiscencias que van a la par de una acción, que se da naturalmente en el mecanismo interno de las estructuras de las novelas. Estos personajes, que empiezan a tener vida propia van dejándonos una secuencia dentro de la historia, y comienzan a formar parte de eso que se va revelando.

⁵³ Adriana Mantilla, *Op. cit. Cuerpos modernos...* pp. 66.



Arte con el cuerpo fragmentado⁵⁴

La presente imagen posee una correlación visual con el mundo *deforme* de Mario Bellatin, pues en ella observamos ese cuerpo mutilado y al mismo tiempo podemos darnos cuenta que hay inherente una fragmentación —en la cual profundizaremos más adelante—, que supone un punto conector con su obra. Este cuerpo fracturado, partido, dividido en pedazos nos sirve para crear un enlace con la dinámica de cambio de la estética, que nos ayuda a la caracterización y conformación de los discursos sociales del hombre nuevo.

Bien podría ser el hombre de la imagen anterior un personaje de Bellatin, solo con la diferencia de que éste aparece como un cuerpo inanimado porque es un maniquí; cuerpo que se suma y forma en las partes que lo exhiben. En contraposición con los personajes de Bellatin, que por más austeros que parezcan, tienen un sentido *per se* y una movilidad espacial que va dependiendo de los diversos escenarios donde se desenvuelven.

⁵⁴ Cuerpo fragmentado: Extraído 19-2-2011. URL: <http://zonacg.com/wp-content/streetanatomy01.jpg>

Una característica que nos parece relevante sobre este tema, aparece en el libro de Luis Javier Hernández, *El cuerpo, la derrota de la historia*: “En un principio el verbo se hizo carne y, la palabra continuó configurando los cuerpos, dibujando los rostros y haciéndolos visibles a los ojos del hombre. La palabra se constituyó en el paradigma para nombrar al hombre y sus vicisitudes; el oráculo de Delfos que delinea caminos y horizontes”⁵⁵. Se le va dando carácter de primacía al cuerpo como figura literaria y ente cuantioso para la presencia y definición de lo que se es y será en los tiempos. Aparece ese cuerpo emergido a tono con la creación, así como la frescura del brotar en la semilla de las relaciones hombre-cuerpo-entorno. Claro ejemplo de transfiguración entre lo que se va presentando: el cuerpo como una poética en sí, donde los mecanismos que se yuxtaponen revelan su presencia.

En la medida que el hombre y su intelecto han logrado tocar el cimiento de esto que se va representando, se muestra como una posibilidad cabal capaz de convertirse en cuerpo literario. Continúa Luis Javier Hernández analizando, categorizando y relacionando al cuerpo como sujeto: “El cuerpo viejo que representa el rancio poder es rechazado por el cuerpo joven y sensual. La carne morena, color tabaco, se rebela a seguir siendo objeto de posesión de quien no se lo merece”⁵⁶. Estas características forman parte de los personajes, que aparecen en *El mestizo José Vargas* de Guillermo Meneses, cuando también describe: “El dueño del bar no tiene el brazo derecho, ya no cuenta con la diestra sino la siniestra, el lado izquierdo en representación del mal y lo oscuro”.⁵⁷

Cabe considerar que la presencia de esta mirada a los personajes, que se construyen desde el imaginario de Meneses, nos da la posibilidad de asentar ese atisbo subjetivo y proyectivo respecto a los cuerpos que van siendo objeto de estudio en la narrativa. En este caso, los cuerpos que nos presenta Bellatin, a veces trágicamente, tienen un destino no esperado. Por ejemplo, cuando observamos la situación de uno de sus personajes pobres:

⁵⁵ Luis Javier Hernández, *El cuerpo, la derrota de la historia*, Mérida, 2008, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 55

⁵⁷ *Loc.cit.*

De la ocasión en que su madre no tenía el dinero necesario para comprarle la pierna artificial que debía reemplazar a la anterior. Desde niño el escritor tenía conocimiento de lo costoso que pueden llegar a ser los aparatos ortopédicos.⁵⁸

Incuestionable la realidad crítica de una pobreza, que se aproxima a la descripción de una familia que padece una situación como el sueño de querer colocarle una pierna artificial al joven; tal vez resulta un espejo del ser latinoamericano. Basta con crear una relación entre el sujeto social y el sujeto sufriente, para entender tal embate.



Prótesis de bajo presupuesto ⁵⁹

Hay una relación sórdida en la presencia del cuerpo como ese territorio cargado de una extrañeza, del que causa tal efecto:

De pronto se encuentra con el torso desnudo, frente a un público que comienza a reír de su cuerpo deforme. Cuando llega al centro de la escena, repara en la falta de su pierna de metal. Se

⁵⁸ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*. p. 421.

⁵⁹ Prótesis de bajo presupuesto: Extraído 11-1-2011. URL: <http://www.elcolombiano.com/BancoMedios/Imagenes/5371858.jpg>

ha desplazado dando pequeños saltos. Recuerda entonces una explicación psicológica, que escuchó en la adolescencia, que afirma que una prótesis colocada en pacientes menores de dos años produce, cuando se es despojada del cuerpo, la sensación al usuario de sentirse desnudo.⁶⁰

La recreación de una situación embarazosa, donde el personaje no va confiado ante su futuro inmediato, permite una reacción contradictoria en cuanto a su posición como hombre que padece de la malformación y sobre todo, esa mirada externa que cuestiona el entorno; elementos que aparecen respecto a la fachada social, representando una burla.

La mirada cuestionadora del otro, esa falta de fe que comienza a formar parte fundamental de la valoración estética del cuerpo. Una transformación que nutre las (in)capacidades de lo que se es físicamente. Una triste historia que cuestiona la autoestima baja de una familia multiplicada por miles ante esta situación; más aún con esas miradas tristes de los personajes que deambulan en un tránsito grotesco.

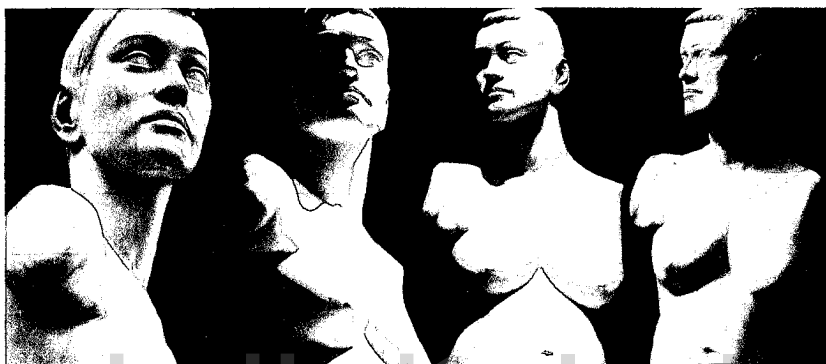
El valor que se le ha dado al cuerpo a lo largo de la historia ha condicionado la idea que tenemos de nosotros mismos, así como el modo de representarnos y su manifestación artística. Un valor, sin duda, que también ha condicionado muchas de las conductas, problemas, plagas, enfermedades y pensamientos de la humanidad. El papel que juega hoy en día el “cuerpo” es fruto de la memoria histórica que se tiene de él, células vivas que habitan el “cuerpo artístico” global del siglo XXI.⁶¹

Nos interesa esa visión interna de lo que se es, y más aún construyendo desde el imaginario una posible articulación con un discurso, pero este está sujeto a la apertura de nuevas lecturas sobre un determinado fenómeno.

⁶⁰ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*. p. 423.

⁶¹ Saida Santana Mahmut, “De la fragmentación del cuerpo: de Platón al carnal art”, *Investigarte, arte, educación, filosofía*. N. 1. Abril 2010.
http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=71:de-la-fragmentacion-del-cuerpo-de-platon-al-carnal-art&catid=36&Itemid=72

En la tendencia actual de la expresión artística podemos ver cómo hay un sufrimiento por querer lograr un entendimiento recíproco, entre el emisor y el receptor. Esta mirada emerge de su propio cuerpo, pero al mismo tiempo va formando parte del otro y del otro y de otro, que a su vez se multiplican en muchos y terminan todos los cuerpos del mundo siendo una cadena infinita.



Cuerpos esculpidos sin miembros⁶²

Las capacidades por representar al cuerpo siempre variarán dependiendo de las poéticas de los autores, pues son ellos quienes le van dando forma a la esencia que existe en el discurso verbal o no verbal. Lenguajes que se van integrando en búsqueda de la conformación en el idiolecto de la obra, que se suma a la concienzuda y determinante manera de encontrar relaciones con esa mirada introspectiva a veces buscando la gloria y la salvación. Existirán casos entre los especialistas escudriñando en lo social las diversas formas de recrear el imaginario del cuerpo, observando desde la mirada estética el tránsito convencional de los hombres en grandes urbes, como un gran ejemplo de progreso.

La modernidad recupera el cuerpo como el límite real de la existencia. Cuerpo, en movimiento, que en el transcurrir del tiempo tendrá la imagen de la degradación y, al expandirse en el espacio, introduce la estética de la deformación, de la fealdad.

⁶² Cuerpos escultóricos sin miembros: Extraído 14-2-2001. URL: <http://img.skitch.com/20090514-32m3mamkj4g94kiwukihtf83a.jpg>

Cuerpo que al gravitar en su estado de imperfección recupera el peso y, en el devenir constante, como su sombra, descubre la muerte.⁶³

Inevitablemente, el tema de la muerte siempre recaerá sobre algo que ha nacido, que ha vivido y que envejece, estamos hablando del desgaste y del paso real del tiempo como una necesaria realidad pasajera. Los cambios graduales sobre las diferentes perspectivas de lo corporal irán dependiendo de la época y en cierta ocasión de las finalidades con las que se quieran abordar los temas que surgen de lo cultural, hasta llegar al fin último de la existencia. Pero mientras esto pasa, el hombre se ha dado a la tarea de recrear su entorno, ya sea desde lo figurativo, lo abstracto, lo narrativo, con cierta carga poética que entrelaza las maneras de hacer eficaz lo que posee alma o aquello que no lo posee.

Como si se tratase de una armazón, donde se invierte para construir un edificio que nos lleva a la ilusoria forma de crear una propuesta híbrida, nos fijamos en la subsistencia de distintas formas en relación con la representación artística. Nacen miradas sobre aquello que se hace presencia imaginaria y tiene una carga semántica desde la concepción utópica social, ésta a veces cargada con una profunda ironía.

El aporte más original de Bellatin a las letras es la forma de representar el cuerpo físico. Esta constante de su escritura no ha pasado desapercibida para ningún lector. Las observaciones de quienes han reseñado sus textos con relación al tema, se pueden resumir en una sola frase; el autor está obsesionado con la presentación de los cuerpos deformados que existen en un universo frío, carente de emoción.⁶⁴

En el caso de Bellatin, como bien lo dice Palaversich, en el Prólogo de la **Obra Reunida**, el mundo imaginario del autor recae en el sentido de las múltiples variaciones del cuerpo, que al mismo tiempo van socavando un pensamiento en cuanto a las formas de comunicación y más aún desde el sentido estético que

⁶³ Juan Molina, *Hendidura e hipérbole*, Mérida, 1998, p. 36.

⁶⁴ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*, p. 16.

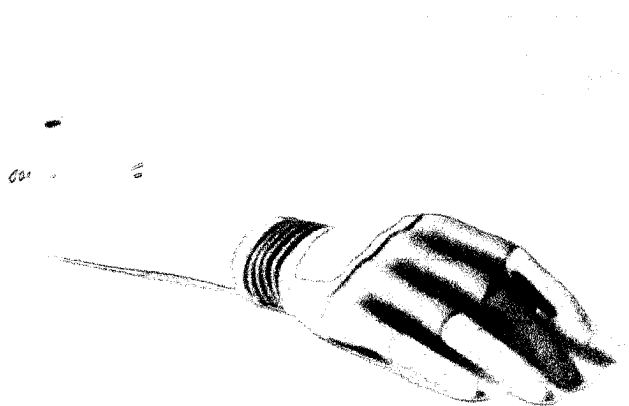
causa repulsión en función de una estructura donde se cuestiona la presencia de los seres “normales” y “anormales” dentro del entorno.

Bien podríamos preguntarnos: ¿Acaso Bellatin juega con la/su crueldad para mostrar otra forma de narrar? Bien pareciera cierto que hay una relación entre lo que se es y lo que se proyecta. Desde el punto de vista psicológico no cabría duda en aseverar que hay una relación corpórea entre él y su cuerpo, y entre la estructura de su cuerpo y el de las novelas, pues existe una dependencia no casual, de tocar esa deformidad debido a la naturaleza del mismo Bellatin, por sufrir de una atrofia en su brazo derecho. Detrás de esa deformación nace un reclamo, tal vez no tan sutil, pero que se aborda desde la mirada literal convertida en recreación, estableciendo esto el calificativo de uno de los precursores en el uso de una temática sórdida en cuanto a empleo de diversos tipos de personajes, que se ubican fuera de lo común.

Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock. Una de sus mayores virtudes es su precisión y su funcionamiento con las pulsaciones del cerebro. Hace pocos días cuando me sometí a la serie de pruebas encefalográficas cuyo fin era diagnosticar los extraños mareos que comencé a experimentar... ..Mientras espero los resultados finales del análisis sigo llevando mi mano a todas partes. Continúo dándole el exiguo mantenimiento que me exige. La limpio con un algodón empapado en alcohol.⁶⁵

Aparece desde un punto de vista autobiográfico parte de la propia novela, pues en ese juego de cruces identitarios, existe esa mirada interna sobre la capacidad corpórea y los traumas, que se han convertido en ventajas para el autor. Decir ventajas es con la función de crear una analogía entre esa mirada que hay internamente y cómo éstas se han vuelto poética de su narrativa.

⁶⁵ *Ibid.* pp. 74-75.



Mano artificial marca Otto Bock⁶⁶

No por casualidad, el enfoque que le vamos dando al cuerpo como unidad de significación, aparece en contraposición a los espacios tradicionales de la literatura iberoamericana, porque el cruce de sentidos en los que se aferra Bellatin nos muestra un espacio poco convencional para la acción en sus recreativas formas de ver el mundo. De este tipo de cuerpos físicos deformes están plagadas sus historias, que bien parecen aparecer en fusión de un trauma posiblemente superado.

El escritor fue llevado entonces a un programa de televisión. Se trataba de un espacio conducido por una mujer y dirigido a un público femenino... ..El escritor fue sentado al lado de la conductora, quien después de decir unas palabras al público le pidió a uno de los camarógrafos que mostrara en un primer plano su rodilla trunca. Gracias a una serie de llamadas, que llegaron al canal inmediatamente después, se consiguió muy pronto el dinero necesario para la confección de la prótesis.⁶⁷

En este caso lo paródico se circunscribe al uso de la televisión como un poder masivo, que despierta cualquier “sentimiento” en torno a una vicisitud de la

⁶⁶ Mano artificial Otto Bock: Extraído 15-1-2011. URL: http://www.generaccion.com/usuarios/variados/imagenes/04_10_2010_18_15_40_688936797.jpg

⁶⁷ *Ibid.*, p. 421.

naturaleza malformada. La presencia del escritor como personaje recae en las miradas que se focalizan en él, forma parte de ese panóptico cuestionador del ser social, claro que en este caso su presencia se basa en la solicitud de una prótesis que no se podría obtener sin el apoyo de la gente.



Adolescente probando una prótesis para su pierna izquierda⁶⁸

Dadas las condiciones que acontecen, tenemos una rodilla truncada a la cual le hace falta una prótesis para poder caminar, pero que más adelante, en el mismo capítulo *Lotus* nos dice el narrador: “Pero actualmente, y en buena parte debido a los *giros místicos*⁶⁹ que realiza ocasionalmente, el escritor puede prescindir de su pierna cuando lo juzga conveniente”.⁷⁰ Hay una necesidad de liberación de ese cuerpo artificial que se convierte en una dificultad para la movilización física, en contraposición de lo que implica la fe y el instante de una movilidad espiritual, donde todo se puede, siempre y cuando exista la convicción.

⁶⁸ Adolescente probando una prótesis para su pierna izquierda: Extraído 12-1-2011. URL: <http://www.medgadget.com/archives/img/newkneww.jpg>

⁶⁹ Se dicen *Giros místicos* al acto que practica el grupo religioso musulmán (al que pertenece el personaje) para alcanzar un estado de iluminación, dando vueltas sobre su propio eje.

⁷⁰ Mario Bellatin, *Op.cit. Obra Reunida*. p.421.

Los espacios en los que se configuran los cuerpos bellatinianos, forman parte de una relatividad entre los saltos de episodios donde se conciben las acciones: “Es cierto que cumplía con mis obligaciones diarias, pero no veía el momento que llegara uno de los días de la semana que habíamos señalado para salir a la calle vestidos de mujer”.⁷¹ Esta relación con la sexualidad es una constante en la poética de Bellatin, hay una necesidad de cambiar los patrones físicos de los cuerpos y transformarlos en lo que no son biológicamente, pero en lo que pueden ser psicológicamente.



Drag Queen ⁷²

Bien pudiéramos referirnos al travestismo como un recurso corporal donde se manifiesta una emancipación del Ser, sobre aquello que no nace, pero que se hace. Para nada aparecen sus personajes travestis en tono de indecisión, siempre han asumido sus posturas y detrás de ello hay toda una carga simbólica

⁷¹ Mario Bellatin, *Tres novelas*, Mérida, 2005. p. 48.

⁷² Drag Queen: Extraído 10-1-2011. URL: http://www.unaplauso.com/images/anuncios/6/5/6/656_transformistas-drag-queen_1.jpg

social sobre lo que luchan con la sociedad. “Llevé los vestidos, las plumas y las lentejuelas hasta el patio donde se encuentra el excusado. Hice una gran fogata”.⁷³ Buscando romper con los esquemas de conductas preestablecidas aparece ese atisbo entre la marginalización de los personajes; hay una correspondencia entre el maltrato derivado desde los entes policiales, así como del desprecio de las personas que transitan la ciudad; burla, desprestigio, insultos, son las agresiones que reciben aquellos que se han sumado a lo que Susang Sontag⁷⁴ buscó conceptualizar dentro de la estética Camp y partiendo de ella Umberto Eco lo interpreta como “las cosas-que-son-lo-que-no-son”.⁷⁵

Aparecen variaciones desde los personajes que se subliman ante la fuerza vernácula del salvajismo cotidiano; para ellos recae una figura consoladora con lo que llegan a construir tocando el lado humano sugestivo, sin embargo, resulta ser el espejo de aquellos que subyacen en el olvido. Por eso debemos tener claro que esta literatura busca mostrar lo que se oculta desde la mirada clásica, invirtiendo los valores tradicionales, y apostando así al cambio paradigmático de los personajes marginados como sujetos socialmente importantes y cuestionadores/cuestionados de los espacios públicos.

El cuerpo, como lenguaje, parece imponer perspectivas para las posibilidades de la inteligibilidad. En este sentido una de las metáforas modernas para nombrar el cuerpo es el de la escritura: el cuerpo ilustrado, como en el relato de Ray Bradbury; el cuerpo marcado por los surcos que, como heridas, el tiempo y el obrar en el mundo van dejando. El descubrimiento de las redes cifradas del ADN literalizan esa metáfora: el cuerpo es escritura.⁷⁶

Los cuerpos escritos en la literatura bellatiniana son formas simbólicas de incorporar nuevas visiones no tan poéticas en el espectro cultural literario. Son

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁴ Umberto Eco, *Historia de la fealdad, Italia*, 2007. p. 417. Se refiere Sontag sobre la estética Camp. “No es cierto que el gusto camp sea un gusto homosexual, pero existe sin duda entre ambos una afinidad en común (...) No todos los homosexuales tienen un gusto Camp, pero los homosexuales, en general, constituyen la vanguardia (...) de lo Camp”.

⁷⁵ *Ibid.*, p.410.

⁷⁶ Víctor Bravo, *El nacimiento del lector y otro ensayos*, Caracas, p. 104.

cuerpos que conviven con la escritura, pues es el lenguaje escrito el que va dando forma y sentido a su creación. Nacen desde una configuración posible entre la pugna que manifiesta lo verosímil e inverosímil de ese cuerpo imaginario como recurso persuasivo.

Dentro de él estamos prestos a sentir y a padecer las secuelas que la ciencia y la tecnología han infringido al ser humano, con sus correspondientes daños colaterales a la formación sociocultural de las naciones. Cabe recordar que el uso indiscriminado de la ciencia médica para las transformaciones corporales se ha manifestado desde dos aspectos. El primero, visto como el buen resultado que han tenido ciertas cirugías en el hombre moderno —para salvarlo o mejorarlo—; y el segundo, como el uso indiscriminado de la misma ciencia para acabar con la humanidad.

La importancia del cuerpo como una huella escrita parte de aquello que se proyecta en el tiempo gracias a su constante repetición. Este da para crear una mirada introspectiva de lo que somos y buscamos sin retorno utópico alguno. Nos basamos en este universo donde lo iconográfico y la imagería aparecida desde la palabra son códigos fundamentales para la interpretación del hombre y sobre cómo son su carne, sangre, vísceras, uñas, complementos singulares que para un mañana serán comidos por los gusanos, o en dado caso, buscaremos cremarlos para que las cenizas sean esparcidas junto a todos los personajes de Bellatin, extendidas por todas las ciudades donde han sido publicadas sus obras.

3.2 Una pastilla que mutiló a los fetos

*Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos
de información de la ciencia cuando ésta se equivoca,
tal vez nunca sean contestadas*

Mario Bellatin

Hubo un caso importante en todo el mundo a finales de los años 50 y principio de los 60 del siglo XX, cuando una farmacéutica alemana de nombre Gruenenthal, promocionaba unas pastillas para aquellas mujeres que estuvieran embarazadas y sufrieran de los típicos mareos y vómitos. La pastilla se llamó talidomida. Lo que no sabían aquellas miles de mujeres que la usaron era que antes de los tres meses de gestación el feto sufriría una transformación que convertiría al niño que habría de nacer en un ser deforme.



Niños afectados por la talidomida ⁷⁷

Este medicamento causaría una preocupación entre aquellas mujeres que lo usaron, repercutiendo en una acción equivocada y negativa para la ciencia, y en consecuencia para los afectados, quienes tuvieron que arrastrar ese flagelo social, cultural y científico. Igualmente las madres tuvieron que ver crecer a sus hijos con ciertas “desventajas” en relación con los niños normales.

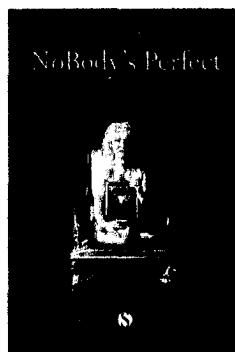
La tipificación de estos niños, que quedaron rezagados por sus características especiales, cuestiona la falta de ética y de “progreso” que han tenido aquellas grandes empresas farmacéuticas cuando se trata de la salud humana. No por ser un talidomídico el efecto secundario llegó hasta el cerebro,

⁷⁷ Niños jugando, afectados por la talidomida. Extraído 4-10-2010. URL: http://www.larazon.es/images/uploads/image/f0/f8/48460/c617x266_talidomida.jpg?1234511936

porque aquel niño, adolescente y luego adulto, desarrolló normalmente su modo de ser y de pensar.

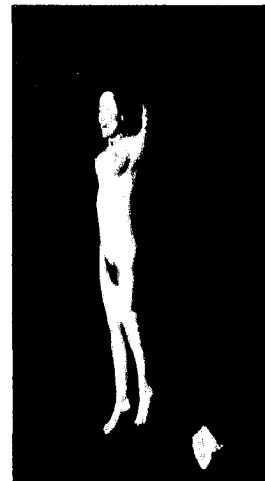
Especialmente en este punto quisiéramos hacer alusión a la presencia de un cineasta y fotógrafo, llamado Niko Von Glasow, nacido en 1960 en Colonia, Alemania, que ha buscado cierta identificación con los cuerpos de hombres y mujeres afectados por la talidomida. El cineasta dirigió una película partiendo sobre la producción de un libro de fotografía, que trata sobre la vida de once personas que tienen los efectos secundarios de la talidomida, en donde él está incluido por haber padecido tal malformación.

Basándose en las experiencias de vida de estas once personas, Von Glasow busca reproducir una singular visión en cuanto a la presencia de esos cuerpos extraños y al mismo tiempo logra desnudar tratando de mostrar su propia visión al ser él también un afectado y, de sentir y asimilar la mirada extraña de la sociedad. Desde una estética sobria y cargada de un humorismo particular, Von Glasow titula el trabajo: *Nobody's Perfect*, en cuyas imágenes, tomadas por la directora de fotografía Aina Drabrowska, descubre a aquellas personas que no tendrían una vida “normal” y que al mismo tiempo muestran una determinada sensibilidad creando una crítica a la mirada repulsiva sobre los espacios sociales en los que el hombre se desenvuelve.

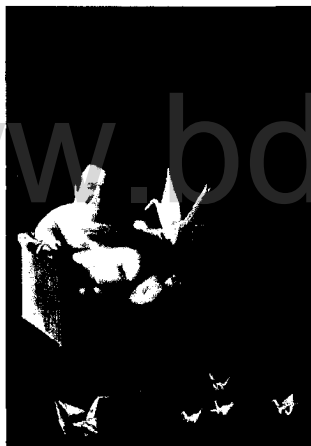


Portada del Libro ⁷⁸

⁷⁸ Portada del libro *NoBody's Perfect*. y Fotografías de algunos personajes aparecidos en la edición. Extraído 2-10-2010. URL: <http://www.moviecentre.net/wp-content/uploads/2010/08/Nobodys-Perfect-1.jpg>



Fotografías de algunos personajes aparecidos en el libro *NoBody's Perfect*



La presencia de este tipo de personajes que van emergiendo como si se tratara de un reclamo, pero que al mismo tiempo se insertan en una estética particular, pareciera sobrepasar los límites de la ficción. Glasow nos muestra esa mirada interna desde un yo creador, crítico, analítico, cuestionador y al mismo

tiempo reflexivo, capaz de someterse al peor o quizá al mejor juicio desde aquello que se convierte en obra.

Podemos notar cómo esa mirada introspectiva ayuda a construir esos mundos creativos, aquello que se magnifica ante la sugerencia de un género discapacitado y la autorreflexión capaz de superar cualquier trauma. No obstante, la mirada cuestionadora del otro siempre existirá por el modo cómo se ha enseñado al hombre a mirar aquello que debería ser perfecto, argumento que aparece tanto en la poética de Niko Von Glasow como en la de Mario Bellatin, y que ofrecen un juego de relaciones e identidades, muestran lo que generalmente no se ha dejado ver.

En ese intersticio entre sujetos-personajes, nos dice Palaversich para este propósito:

Los monstruos de Bellatin, tiene un sentido utópico: del lado de la literatura, borran los límites de los géneros literarios y, en el interior de la ficción, discuten los límites de lo verosímil (es decir, de la naturaleza, de la naturaleza del monstruo y de las relaciones entre lo particular y lo general, del mismo modo que el tratado científico pone en cuestión la generalidad de la ley).⁷⁹

Existiendo esa relación entre lo literario, lo monstruoso, la ciencia y el cuerpo (como soporte del tránsito mundano) se crean dependencias que se fortalecen desde el campos de significaciones; por ejemplo entre aquello que se ve bien y que es aceptable, en contraposición con lo otro que no es aceptable y que por que naturaleza es feo.

Aparecen monstruos como una evocación del raciocinio, tal vez juzgando a su misma especie, y éste nace del punto de vista del otro partiendo de los prejuicios y normas convencionales de la sociedad, que determina aquello que es o no normal. Este monstruo poético, al igual que el monstruo de Mary Shelley, emerge como un reclamo social, al que jamás alcanzamos a ver, porque ni siquiera formaba parte de la periferia de la novela (nos referimos a *Flores*, de Bellatin). De

⁷⁹ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Tres novelas*. p.11.

allí la apuesta y el grado de insertar estos cuerpos extraños en otras formas de crear historias.

La ciencia como el producto intelectual y objetivo del hombre es responsable de la existencia de aquel fármaco, que se hace y nace bajo la venia del saber como una verdad totalizadora, y que como tal hay que aceptarla pese a cualquier efecto secundario que esta genere, y ni siquiera importa si llegara a causar la muerte. De mirada positivista y de inventos profundos que en ocasiones atentan contra la vida, este concepto cientificista se circunscribe al progreso y como tal al “desarrollo” de las naciones.

En este apartado acerca de la talidomida y sus efectos, será el cuerpo el afectado por los experimentos científicos, puesto que él es el soporte de cualquier acción, ejecución y libre movimiento entre “la imaginación y el chiste que llevan en su cuerpo”⁸⁰. El cuerpo como ese verbo que vive en el tránsito entre lo terrenal y lo espiritual; el cuerpo como la metáfora que construye otras realidades paralelas: se hace presente en ideología, en espera de ser atendido, en concordancia con el entorno, siendo capaz de transformar estéticas preestablecidas.

Notable este caso en la novela *Flores*, donde el autor hace una relación directa entre lo que es él como escritor, lo que es el hecho de padecer esta malformación, la puesta en escena de espacios que confrontan la verosimilitud, y sobre lo paradójico de que exista la talidomida como un producto de la ciencia.

En *Gladiolos*:

La pregunta sobre los avances y equivocaciones de la ciencia es aún pertinente, señala el escritor mientras se encuentra sentado en el restaurante Thai situado al lado de la cancha de Basquetbol.⁸¹

Continúa en otro capítulo

⁸⁰ *Ibid.* p. 10.

⁸¹ Mario Bellatin, *Op.cit. Obra Reunida*. p. 401.

En *Pensamiento*:

En más de una ocasión, el escritor escuchó a su madre hablarle de las circunstancias que se desarrollaron alrededor del embarazo que le dio vida. La acción de esos relatos solía situarse un mes antes del parto.⁸²

Reflexiona acerca de las irrupciones del fármaco

En *Begonias*:

En el caso de que se tratase de un afectado por el fármaco, le señalaban los pasos a seguir después de que el científico le firmase su certificado. Pero si era un mutante, le hablaba con distancia. Cualquiera que hubiese visto aquellas escenas, pensaría que un extraño placer embargaba a la señora Henriette Wolf en el momento de describir las posibles causas de las mutaciones en el género humano.⁸³

Esta muestra que presentamos como si se tratase de una composición cubista —sobre el mismo tema— demuestra cómo el foco de la historia fortalece la idea de parecer un reclamo ideal ante los embaste del consorcio que tiene el poder de la medicina. Con preocupación y visión desventajada, nos presenta el narrador una voz melancólica que acepta tales efectos farmacológicos, y aceptando tal realidad queda en su propio silencio (sugiriendo los espacios físicos entre los capítulos) un tiempo para reflexionar y cuestionar los avances de la ciencia.

La revelación de esta cruda literatura y el modo en cómo se van juntando las acciones para la creación del universo corpóreo, muestran una suerte de puente entre el ser enfermo, mutilado, maltratado, deforme y la contraparte mediática que se ha encargado de fabricar en los laboratorios una pastilla que mutiló a los fetos.

⁸² *Ibid.* p. 412.

⁸³ *Ibid.* p. 409

3.3. Cuando la enfermedad pudo más que la ilusión

*Aún la enfermedad más preñada de significado
puede convertirse en nada más que una enfermedad.*

Susang Sontag

*Nuestro cuerpo perseguido por el trueno,
cuerpo mortal sagrado
que nos abandona en la mitad del camino.*

Luis Enrique Belmonte

El cuerpo estaba en un salón de belleza, la garganta del enfermo ya no daba más, no podía tragar porque de vez en cuando se asfixiaba. Si estuviera en el hospital, los doctores no podrían hacer nada por él, la enfermedad estaba muy avanzada. En el salón de belleza estaban muriendo otros hombres, homosexuales y travestis. Los cuerpos en ese moridero estaban prestos al viaje infinito, tal vez buscando el lugar donde las almas pudieran reconciliarse con la divinidad o en dado caso con ellos mismos.

La enfermedad iba encargándose de acabar con las articulaciones y los movimientos de los personajes. Los dolores se acentuaban por las noches, se entregaban uno a uno sin saber que existiría un amanecer. El dolor atacaba al organismo y el organismo tratando de defenderse en una pugna donde ya las células no daban para más. No queda de otra sino soportar lo que vendría. Vecinos y familiares metafísicamente aunados al eterno descanso, pero era el Estilista, quien pasaba por ciertas crisis de soledad, al ver cómo cada uno partía sin remediar la ausencia y ver cómo su espacio se iba desconfigurando poco a poco.

Todos dentro del moridero estaban contagiados. Sin excepción, no se aceptan mujeres. Durante los delirios a veces se transportaban a instancias que pudieran relacionarse con espacios religiosos, alabando desde su propia iglesia en el nombre de La Cruz, como si en la cárcel del alma pudieran soñar con peces dentro de una pecera, para tratar de escapar y arrastrar el pasado pecaminoso.

El destino de los personajes parece haberles ordenado un mandato nefasto, por vivir en un salón de belleza y trabajar como travesti, de farra en farra, con sus compañeros vagos prostitutos, ellos irán pagando con creces los trastornos de la piel, producto del contagio sexual. Los pesares se intensifican en el cuerpo vivo, y mientras uno caía y el otro caía, la mayoría, dentro del salón, estaban destinados al olvido.

La enfermedad no hace sino revelar la condición lábil del cuerpo viviente que, por serlo, se encuentra en estado de muriencia. En esta concepción de la enfermedad la salud no sería sino un equilibrio frágil que tiende, en cualquier instante, a la descompensación.⁸⁴

La presencia de las llagas que van carcomiendo al cuerpo, y las formas en que se va presentado la enfermedad da para sentir compasión de lo que sucede en el moridero. Los cuerpos serán las marcas de un tránsito que deambula y se auto sacrifica en el caos de una vida corriente sin límites y desenfreno. ¿Qué es lo que el autor intenta descifrar de la enfermedad y cuáles son los personajes afectados? Hay en la historia de *Salón de Belleza* un juego simbólico entre los personajes enfermos y los peces que también se van enfermando, y esas llagas que aparecen en el cuerpo de los casi moribundos son por analogía los hongos que se revelan en los peces, los cuales también sucumben.

El descuido paralelo entre el moridero y la pecera recrea un juego de sentido con el que podemos pensar: todos estamos presos dentro del sistema. La negación de las instituciones, que rechaza el Estilista para atender a sus pacientes, está en consonancia con la lucha social que llevan a veces en silencio y otras veces con embrollos y barullos los travestis, por eso el Estilista solamente decide recibir caridad en dinero efectivo, golosinas y ropas para la camas.

Algunos lectores han creído descubrir una enfermedad en particular mientras leían *Salón de Belleza*. El sida. Pero de este síndrome tendré que escribir en libros posteriores. Quizá cuando haya una vacuna que pueda erradicarlo. Mientras tanto

⁸⁴ Víctor Bravo, *Op.cit.*, *El nacimiento...* p. 109.

debo permanecer en este espacio, de muerte y vida entremezclados en ese campo. Uno de los medicamentos usados, para hacer más eficaces los tratamientos es la talidomida. Utilizarlo sería una suerte de cierre del círculo en el que halla inscrita mi existencia. Otros lectores han encontrado en el libro similitudes con los *morideros* que en la edad media servían como último refugio para los apestados.⁸⁵

En efecto, la presencia de esta enfermedad sugiere al lector que dentro del salón hay una peste contagiosa que lleva a la muerte. A pesar de tal aseveración y búsqueda en relacionar unos acontecimientos con otros, Bellatin muestra la correlación entre la talidomida como una esperanza salvadora de la humanidad. Por ello, sabiendo que la talidomida ha creado efectos secundarios en los fetos —y de hecho a él mismo— para ahora colocarla como una posibilidad salvadora del virus, y con ella médicamente pretender cerrar el ciclo de su vida, nos causa una revelación como si se tratara simbólicamente del giro constante de la serpiente que se quiere morder la cola.

Cada persona al nacer posee una ciudadanía dual, en el reino de los sanos y en el reino de los enfermos. Aunque todos preferiríamos sólo utilizar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno se ve obligado, al menos por un tiempo, a identificarse como ciudadano de aquel otro lugar.⁸⁶

Esta cita de Bonfil, tomada de Susang Sontag, nos muestra la dualidad entre los espacios por donde transitamos, y crea de raíz una apreciación sobre lo que somos y estamos destinados a sucumbir en esos lugares a veces no tan nobles. Asimismo, el enfrentar cotidianamente esa dicotomía vida/muerte, aunado a los virus y las enfermedades pandémicas, que pueden atacar a cualquier individuo, crea una reflexión de base solidaria y de fondo cuestionadora, que dependerá de la enfermedad que se padezca.

⁸⁵ Mario Bellatin, *Op.cit.*, *Obra Reunida*. p. 516.

⁸⁶ Carlos Bonfil, “La enfermedad y sus metáforas a propósito de Susang Sontag”. *Agencias especializada de Noticias Notisie, salud, sexualidad, sida – opinión*. México, junio 16, 2005. (Texto leído durante el homenaje a Susan Sontag en la XIX Semana Cultural Lésbico-gay que se lleva a cabo en el Museo Universitario del Chopo.). http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=180

Las enfermedades se revelan de muy diversas formas, llámense cáncer, lepra, tuberculosis, Sida (que es la preocupación más reciente y la que metafóricamente se hace presente en *Salón de Belleza*), y detrás de ello surge toda una conducta “moralista”, a veces exagerada y cuestionadora en el desenvolvimiento del ser social. Sontag bien lo plantea diciendo que de alguna manera hay que acabar con las metáforas que van dejando las enfermedades, pues aquellas personas que padezcan de una enfermedad mortal, su fin será igual que aquel que tenga otra enfermedad tal vez de menos tabú.

En lo que respecta al cuerpo dentro del salón de belleza, serán los personajes un reflejo social de lo que acontece moralmente: rechazo, repulsión, aislamiento, entre otras características son los efectos castigadores de una mirada no tan comunitaria. Ese vistazo cuestionador que implica lo cultural, y que se forma en las bases de una falsa ética y en casos peores cuando se trata de la ética médica. “El consultorio médico y el salón de belleza son resistencias, muchas veces triunfantes pero siempre inútiles ante la condición de ser para la muerte”.⁸⁷ La condición no se da por el hecho de que se elija cómo cada quien desee morir, sino que se proyecta desde el cuerpo cómo ese detonante (la enfermedad) es capaz de transformar aquello que se vuelve presente.

La enfermedad está incubada dentro del cuerpo, los peces conviven dentro de la pecera y los “hombres” están enclaustrados dentro del moridero: triple entidad en una sola. El espacio físico —que pertenece al moridero—, la pecera como metáfora del encierro y el espacio interno del cuerpo donde se expande la enfermedad, son éstos los lugares de la representación.

En esta narrativa, es el Estilista quien también funge como sepulturero y se encarga de darle reposo a los cuerpos sin vida. Hay en él esa suerte de multipersonaje, que además es quien narra la historia y se involucra en ella. Y él, como si se tratara de un antihéroe, busca las formas de mantener la mayor tranquilidad pese a su condición precaria para atender a sus pacientes: “...los

⁸⁷ Víctor Bravo, *Op., cit., El nacimiento...*p. 111.

enfermos llegan no para ser curados sino, en la mejor de las respuestas a la indicación de Séneca, para acompañarlos a morir”⁸⁸ Como si se tratara de una pena que debería pagar en vida, el Estilista atiende a los pacientes de la mejor manera pese a las carencias del establecimiento, él buscaba que la forma de morir sea de una manera natural en el que se conjuga la estética como parte del ritual.

En relación con esto, no importa tanto la muerte como hecho físico, sino más bien cómo llega esa muerte para el enfermo; la aseveración de una vida donde prevalece la falta de utopía de los personajes moribundos, más aún cuando se trata de recalcar una constante negación a todo aquello que podría convertirse en milagro de salvación. Todos de alguna manera están muertos dentro del salón, unos enfermos más graves que otros, pero en conjunto les espera lo mismo; así como el estado psicológico del Estilista al comparar constantemente lo que sucede dentro del salón con el estado de contaminación que posee la pecera.

Aquel joven murió un mes después de su ingreso. Recuerdo que casi nos volvimos locos por tratar de restablecerlo. Convocamos a algunos médicos, enfermeras y yerberos. También a la curandería. Hicimos algunas colectas entre los amigos para comprar medicinas, que eran sumamente caras. Todo fue inútil. La conclusión fue simple. El mal no tenía cura.⁸⁹

La presencia de este primer personaje que muere en el establecimiento, antes que el Estilista se rindiera ante lo contundente de la enfermedad, deja en el lector una posible mirada capaz de redimensionar el destino del mismo, cuando involucran a la ciencia y al yerbaterismo como posibilidad de mejoras para el enfermo. Con este primer paciente, por así llamarlo, buscaron varias formas de salvarlo, con el fin de retrasar lo que a muchas personas no se resignan, pero todo fue una ilusión superficial, lo que quedó de aquel suceso.

Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde hemos aprendido que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo, a cualquier precio, de las garras de la muerte. A partir de esa

⁸⁸ *Loc.cit.*

⁸⁹ Mario Bellatin, *Op. cit., Tres novelas*. pp. 50-51.

experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindarle al enfermo.⁹⁰

Subyace la derrota de un cuerpo que se ha desposeído de su vigorosidad. El enfrentar una realidad que se refleja desde la no-existencia del otro, y el reclamo de un capital social que se vuelve costoso para las familias comunes, para al menos mantener vivos a aquellos que padecen del mal.

Aparece el reflejo de una sociedad Latinoamericana que se confabula con los escenarios patéticos donde la pobreza y la falta de creencia en la superación ciudadana establecen un cerco en las posibilidades de vida. Los cuerpos se van concatenando uno a uno, y en el fondo pidiendo justicia social, médica, sanitaria, pública, a pesar de que la visión interna que se tiene del moridero es considerada un lugar digno para morir, preferiblemente antes que debajo de un puente.

Los cuerpos de aquellos que se han convertido en portadores, van alimentando el silencio de la muerte. Detrás de la ventana casi no se ve la luz. Pura artificialidad en la ruina de un salón, que en su momento fue la vida de muchos, en donde los recuerdos se hacen presentes desde la nostalgia abrumadora de un pasado virtuoso y gozoso, ahora convertido en un espacio donde los desamparados han decidido ir a morir. Habrá otras instituciones que se encargarían hipotéticamente de atender a los enfermos, pero no con una muerte digna como podría atender este especial Estilista.

Bien pudiéramos categorizar estos cuerpos presentes en un *Decadentismo*; pues encontramos en ellos una conexión donde se presenta el estado enfermo del cuerpo como un reflejo social de males quejumbrosos. Una experiencia fúnebre y alejada de la estética convencional, de mirada simbólica que cuestiona el reflejo del hombre, pues estos cuerpos se escapan de aquello que se circunscribe a la norma; cuerpos periféricos que son recogidos en sitios inhóspitos, y serán los mismos que ya sentenciados a muerte, le den vida eterna a la novela.

⁹⁰ *Ibid.*, p.51.

El decadentismo, sobre todo, se mostrará muy indulgente incluso con las formas más repugnantes de la decadencia física, y es cierto en todo caso que a partir del siglo XIX se sublima la descomposición causada por una enfermedad pulmonar (tal vez para exorcizar el contagio de una enfermedad incurable).⁹¹

Se abre una puerta, que ya Susang Sontag había tocado en *La enfermedad y sus metáforas* (1988), entre la imagen de aquellas personas que sufrieron los embates de la tuberculosis, y de estos pasajes que fueron representados desde la pintura como en el caso de Jean-Antoine Gros en 1804, con su obra *Bonaparte visita a los apestados de Jaffa*, ante la situación mistificadora de la enfermedad como si se tratara de una maldición, surgiendo de esta realidad el cuestionamiento y la mirada poco redentora ante el poder.



Jean-Antoine Gros.
Bonaparte visita a los apestados de Jaffa.
1804⁹²

Hay en este tiempo original del decadentismo esa mirada petrificante, de estética trastornada ante el pesimismo, en la que se involucra parte de la sociedad desventajada con el padecimiento de la enfermedad, y serán ellos quienes

⁹¹ Umberto Eco, *Op. cit.*, *Historia de...* p. 302.

⁹² Bonaparte visita a los apestados de Jaffa 1804. Extraído 17-1-2011. Del Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Italia, Lumen, 2007. Pág. 303.

redimensionen desde la terrible mirada de la muerte esos cuerpos cargados de energías espantosas que asombran y reflejan lo tétrico.

La fascinación por la enfermedad también se afirma en las artes figurativas, ya sea que el artista represente, idealizándolo, el exhausto abandono de una belleza a las puertas de la muerte o el lento curso de una enfermedad, ya que sea que retrate con realismo a los marginados de una sociedad, vulnerables a causa de esos males que se llaman vejez o pobreza.⁹³

Traslademos esa mirada de Eco del *Decadentismo* del siglo XIX, a este siglo, y démonos cuenta cómo existen elementos que se relacionan entre sí. Lo que cambia en este caso es la enfermedad y el formato de representación. Pensemos en el SIDA como ese virus, que tantos problemas ha traído a los organismos de salud pública. Al mismo tiempo pensemos en el espacio del moridero como ese refugio donde llegan los desamparados, y de éste partimos para crear una atmósfera vinculada a un entorno privado, donde la fe será lo último que aflore.

Rubén Valdez
Núñez protesta
contra el
gobierno federal
del D.F. México
⁹⁴



⁹³ *Loc.cit.*

⁹⁴ Rubén Valdez protesta contra el gobierno del D.F. México. Extraído 2-2-2011. URL: <http://laloncheria.com/wp-content/uploads/2010/03/vih-mexico.jpg>

Desde esta perspectiva observemos como se repite estéticamente ese Decadentismo, pero ubicado en otra locación. ¿Pensaremos entonces en la propuesta de un Neo-Decadentismo? En este caso el prefijo neo nos invita a la creación de aquello nuevo que nace y que se fortalecerá desde lo decadente. En ambos sentidos, tanto en la novela *Salón de Belleza* como en la pintura “Bonaparte visita a los apestados de Jaffa”, encontramos ciertas similitudes, pero con estética diferente, adaptada a las técnicas de expresar las necesidades que requieren los diversos tiempos.

El cuerpo enfermo viene a representarnos aquello que ya tiene una manera de traslucir en un escenario por lo demás angustiante. Su puesta en escena cambiará de vida a muerte y será de carácter cuestionador. Existen entre estos personajes manifestaciones de rechazos y más común aún, el desinterés individual por aquellos que sufren y que no tienen cómo tratar de reparar su malestar. Por ello, ya finalizando la novela, el Estilista ofrece una reflexión, por lo demás lapidaria.

Es demasiado difícil saber cuál será el rumbo que tome mi enfermedad. Puedo tener ciertas intuiciones, aprendidas durante estos años, pero estoy seguro de que mi mal tomará un camino diferente al habitual. Se ha complicado también el cálculo del tiempo. Lo más lógico es pensar que necesite de alguien a mi lado, para que me asista en los momentos finales. Será inútil, por eso, dismantelar este lugar, que tiene todo destinado para la agonía. Incluso la decoración pues, entre otros objetos, la pecera del agua verde es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo.⁹⁵

Al Estilista no le queda ningún otro remedio que un adiós, el cual acepta con bastante naturalidad ante el futuro próximo que le toca. Una despedida y una angustia sobre el espacio es lo que fundamenta esa mirada estética ante lo que fundó y ve acabarse.

Hay un aproximación de cierta nobleza que se desgasta con la presencia de la enfermedad que se va acentuando en su cuerpo, pues no habrá ninguna otra

⁹⁵ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Tres novelas*. pp. 68-69.

razón para pretender esquivar tal embate, sino más bien, desde un posición acostumbrada a los trajines de los enfermos recrea desde su universo íntimo aquello que le ha producido y que lo ha dejado en verdadera soledad. En tal sentido, lo que presenta Bellatin se transforma en una mirada cuestionadora, que ataca a los entes y espacios públicos, y al mismo tiempo hay en el personaje principal una cualidad caritativa ante los agravios de los enfermos, pero que prefiere tratar desde la intimidad.

El cuerpo está destinado tarde o temprano al último suspiro ante la creación terrenal, de él ha dependido el tránsito y las transformaciones ideológicas que se han consolidado a lo largo de la historia, y de él dependerá el mejor porvenir que pudiera sobreponer los cambios vertiginosos que se dan en las proximidades de estos momentos tormentosos.

Es bien sabido que en ciertas circunstancias hay que dejar una parte de nuestro cuerpo en manos de la ciencia, y la otra, aquella espiritual, en las oraciones constantes para evocar el milagro que a veces pudiera salvarla. En el caso de *Salón de Belleza* pudo más la enfermedad que la ilusión de una cura para seguir vivos y darle movilidad al cuerpo hasta el último momento cuando lleguemos al moridero final.

Capítulo IV

LA TEXTUALIDAD EN TORNO A MUTACIONES NARRATIVAS

*El gesto es sólo el movimiento que expresa claramente lo inequívoco,
y la forma es el único camino de los absolutos en la vida.*

Georg Lukács

4.1 El gesto narrativo y la coherencia permeable

La idea del gesto en la narración se proyecta con la materia literaria: parte del deseo de expresar aquello que se conjuga ante la posibilidad de mostrar y transformar el mundo. Desde el gesto, se apuesta a la forma de concebir una obra y ella será un producto de lo que en este caso se vuelve texto. Dice Lukács que “El gesto es la gran paradoja de la vida, pues sólo en su rígida eternidad tiene lugar todo instante fugaz de la vida”.⁹⁶ Y es, precisamente en las novelas de Bellatin donde se perpetúa ese instante.

Los hombres por naturaleza tenemos distintos tipos de gestos que van en consonancia con nuestra capacidad inventiva. Aparecen como figuraciones de una posibilidad que se forma de algún interés; como si fuera un acto de magia, aparecemos en algo que se hace tangible y por devenir fugaz.

El texto en las novelas se muestra como ese vínculo especial que tiene el arte de narrar ante la proliferación de ideas que convergen en diversos espacios: un gesto que puede llenar de expectativas incluso al ser menos codicioso. Dentro de su creatividad, Bellatin conforma y hace de su don una parábola progresiva cargada de significancias. El aferrarse a la configuración de espacios sórdidos, inhóspitos, absurdos y de reclamo, nace en la forma de moverse en el gesto como posibles lugares de vida.

⁹⁶ George Lukács, *El alma y la formas/La teoría de la novela*, Barcelona, 1970, p. 58.

Se hace patente que en la conformación de los capítulos estará presente la coherencia, intertextualidad, paratextualidad, y distintas características que se circunscriben a la textualidad como estudio específico en la composición de las obras literarias. Estas categorías ayudan a conformar, desde la rigurosidad lingüística, una forma especializada de describir las estructuras de las novelas.

Lo textual dependerá del tipo de gesto que se quiera proyectar, pues del discurso realizado parte lo que se indaga conscientemente. Por ejemplo, el tratamiento del uso del lenguaje en un texto científico es completamente diferente al de un poema que pertenezca al período del barroco lírico. Los dos tendrán una coherencia en su conformación, pero el sentido variará por el contenido. En este caso, Bellatin busca la forma de mostrarnos, como si se tratara de ver un tema desde un caleidoscopio, el equilibrio dinámico entre los choques de sentidos donde las múltiples historias se insertan en una.

Aparentemente, parece que las novelas de Bellatin no tuvieran coherencia, pero esta es una falsa apreciación que se tiene a primera vista, porque luego de entrar en la lectura vamos encontrando lazos y nexos que van empatando las ideas. La coherencia “se asume a una unidad que ocurre en el marco de un determinado proceso comunicativo, resultado de intenciones y estrategias interactivas específicas”.⁹⁷ En el caso Bellatin esta característica está presente en el corpus bibliográfico, y funge como un recurso constante con el que programa una transformación “lógica” en la línea discursiva. Por momentos se llega a pensar que “por falta de coherencia”, no se puede entender la trama; pero estas son estrategias que utiliza el escritor para causar el efecto de ilogicidad.

La coherencia será para el escritor esa forma de encontrar inteligentemente ciertos límites que ayudan a la creación interpretativa progresiva de la lectura, causando varios efectos de extrañamiento por el uso indiscriminado de la ruptura lógica, pero en tal sentido va creando paralelamente un acercamiento más

⁹⁷ Carlos Reís, Ana C. M. López. *Diccionario de narratología*. Salamanca, 1995, p. 40.

parecido a la realidad posmodernista y no como si la narración estuviera concebida estructuralmente bajo la mirada analítica de Vladimir Propp.

Tras ese proceso comunicativo podemos afirmar que “la coherencia es producida esencialmente por la cooperación interpretativa del lector, que recurre a su conocimiento del mundo, a su competencia sociocultural y literaria”⁹⁸, pues de ella dependerá cómo se va armando el gran rompecabezas novelado. No habrá que ser un erudito en literatura para entender los textos de este autor, porque su narrativa está en consonancia con el mundo que refracta la cotidianidad, claro que a veces con el uso de su imaginación, nos muestra unos pasajes evidentemente incongruentes si lo comparamos con lo que parece que es real.

Aunque la macroestructura es una estructura semántica, van Dijk, sin embargo, estipula por otra parte que la coherencia global a la que llama coherencia pragmática, la asigna el lector. En tal sentido la coherencia pertenece a la comprensión y a la interpretación que el lector hace del texto. Ahora bien, la interpretación del texto por parte del lector está sujeta no sólo a la *recuperación* de la información semántica que el texto posee, sino también a la *introducción* de todos aquellos “elementos” de lectura que el sujeto puede poseer: desde el puesto sociocultural e “ideológico”, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, hasta lo que Eco (1975) ha llamado *Subcódigos*, y un largo etcétera.⁹⁹

Si nos fijamos en los eslabones textuales que se circunscriben a nuestro entendimiento, por la aparición propicia de unas imágenes mentales que nos deja la lectura, nos remite a un reto de inteligibilidad para armar ciertas secuencias. ¿Cómo le vamos dando sentido a aquello que aparentemente es incoherente? La respuesta está ligada a la capacidad de interpretación que tiene el lector ante las novelas bellatinianas. Aquello que se estructura desde lo fragmentado tiene una función dentro de las particularidades narrativas, pues permite que vayamos realizando la proeza de unir, desde nuestro entendimiento, lo que parece no retenerse en la memoria. Tal vez, como una relación caótica entre los pasajes y

⁹⁸ Ibíd., p. 42.

⁹⁹ Lozano.-Peña- Abril. *Análisis del discurso hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid. 2004, pp. 26-27.

las acciones de los personajes, encontramos que un enunciado guarda relación con tres o cuatro capítulos más adelante, sin un aparente orden.

La relación con el seno social y sus límites narrativos por querer retratar lugares comunes y otras veces de extrañas locaciones, deja en aquel que va construyendo la novela (el lector) la búsqueda referencial de ciertos puntos determinados que va tomando lógica desde la significación cultural, que a modo de mapa mental nos ayuda a darle forma a los distintos episodios en relación con la historia-discurso-acción.

Para aquella persona que escribe y para aquel que va leyendo, se nos presentan varios niveles de configuración. Tomemos como referencia a un especialista en discurso fragmentario, quien buscará abordar desde un esquema narrativo, cómo se aplican determinadas categorías en función del tema. Así como, si un lector común como el caso de un estilista, lee la novela *Salón de Belleza*, el resultado del proceso de lectura implicará cierta subjetividad desde la experiencia vivida, que va amoldando la interpretación del tema y sobre cómo él es un partícipe directo, pudiéndose llegar a sentir identificado con lo que expone el narrador.

Dentro de la aplicación estructural de las novelas sospechamos que hay en consonancia con lo que se expone la interconexión entre la simultaneidad de los temas, esos que se juntan para destrozarse la lectura convencional. En los intereses que parten de una profunda mirada ante las estrategias textuales, como condiciones a priori para la conformación de ciertas técnicas narrativas, nos enfocamos en lo que tiene que ver con el *Esquema Narrativo*, siendo este:

Un modelo hipotético de organización general de la narratividad... sea cual sea la conformación o prueba decisiva, el resultado es siempre el mismo: el contenido social sufre una inversión, esto es, la carga semántica de la situación final se hace simétrica con la relación de la situación inicial.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Carlos Reís, Ana López. *Op. cit.*, *Diccionario de...* pp.85-86

Las novelas estudiadas son por naturaleza controversiales, pues de su conformación peculiar se revela una afirmación de algo que es estructuralmente ilógico, con menos presencia en *Salón de Belleza*. Pero sabemos que los temas que el narrador sugiere apuntan, en su distribución textual, a entrecruzamientos, enlaces, vínculos, saltos temporales, descripciones, que se identifican dentro de cierta norma en la producción literaria. Esta misma extrañeza narrativa nos permite acentuar algunas bases, que parecen una constante en la narrativa de Bellatin, y que intentamos acercarnos a su disposición estructural, mostrando ciertas congruencias con lo que va enunciando, por ello descubrimos que “el grado de imprevisibilidad del desenlace crea el sentimiento de sorpresa, esencial desde el punto de vista de la captación de interés del lector”.¹⁰¹

Ante lo expuesto, podemos fijar una postura con la cual enfocamos que la coherencia bellatiniana es muy particular en cuanto a las bases en que se fundamenta, porque hemos visto que no hay una estructura lineal en sus novelas, pero que sí existe una congruencia entre las descripciones encerradas de sus tramas. Pese a sus finales abiertos, que por demás dejan al lector descolocado ante lo que ha acontecido narrativamente, podemos afirmar que hay en sus textos una particular coherencia, ya que la trama siempre gira en su propio entorno. Los finales de las novelas de Bellatin buscan acaparar un sentido amplio y de redimensiones macro estructurales, que se cimientan en torno a una problemática y sus múltiples apreciaciones, confabulando con los elementos recurrentes que forman un círculo que quiere cerrarse en la búsqueda argumentativa por la cual apareció determinado texto.

En cualquier caso, es poner al relato en una condición paradójica, a la vez de potencia y de desamparo: en una transmisión el relato es todo, pero es un todo que gotea, que pierde, que se pierde —por exhaustivo que sea— siguiendo las huellas de la experiencia que trasmite.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibíd.*, p.86.

¹⁰² Alan Pauls. “El Problema Bellatin”. *El interpretador. literatura, arte y pensamiento*. N. 20. Noviembre 2005. <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>

Es evidente que la intención del autor es generar esa mirada caótica y al mismo tiempo fuera de lo común en la composición de los episodios denotados. Entra en un circuito que se promueve desde la arbitrariedad estructural, pero de la cual se fomenta cierta lógica contemporánea ante las posibilidades interpretativas. Este tipo de novelas se pueden leer desde el análisis flexible y por ende abierto, porque la funcionabilidad de las partes, y la coherencia macroestructural es la que permite generar cierta organización de su textualidad.

4.2 Intertextualidad y paratextualidad poco convencional

Los textos por lo general están influenciados por otros textos, y así sucesivamente como en una suerte de unión de partículas conceptuales. Van apareciendo ideas análogas desde lo cultural, con infinitas interconexiones que hacen del texto una noción creativa para ensamblar cadenas significativas.

En Bellatin las historias de las novelas se convierten en un cruce de posibles momentos, en primer lugar porque parten relacionadas con el contexto actual, siendo ésta una característica recurrente y de conformación espacial; y en segundo lugar, el uso consecuente de los mismos personajes en diversas historias. Parte Bellatin de la interacción de los personajes, como uso de una técnica, que permite la presencia de legitimar aquello que está concebido como un puente integrador entre lo textual y lo experimental de la narrativa. Michel Riffaterre, citado por Gérard Genette, se refiere a la presencia de la intertextualidad desde lo siguiente:

La intertextualidad es... el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce significancia, mientras que la lectura lineal común a los textos literarios y no literarios, produce más que el sentido.¹⁰³

¹⁰³ Gérard Genette, *Op. cit.*, *Palimpsestos*, p.11.

Existe una mirada multifuncional en las historias bellatinianas, rasgo característico en él. Notamos cómo la presencia de uno de sus personajes como el Poeta Ciego aparece también en la historia de *Flores*, en *Lecciones para una liebre muerta*, y hay una obra que lleva sólo el nombre del personaje. Es como si le apuntara a una sola novela como una obra macro usando las mismas características físicas y psicológicas entre sus personajes. Otra presencia de personajes desde la intertextualidad serían los Mellizos Khun, El Escritor (que aparentemente será el mismo), el Amante Otoñal, la Amiga, La Madre... y otros cuerpos, por naturaleza malformados, que conforman el panorama de su literatura.

En este orden de ideas, cabe mencionar una peculiar cita, en la que Bellatin hace referencias a sus cuentos o novelas dentro de las mismas historias, creando una vinculación conceptual entre las tramas.

El pájaro se posó... se dirigió luego al hombro del *Sheik*, desde donde lo acusó de no haberles narrado a sus fieles el relato de la mirada del pájaro transparente. Según ese relato el escritor Mario Bellatin, en algún momento aquel ave no había sido un pájaro sino un niño que vivía en un pequeño departamento del Ciro asustado por los prohibidos ritos religiosos que practicaban sus padres.¹⁰⁴

De esta cita observamos cómo se relacionan las historias, pues Bellatin tiene un cuento, publicado en la *Obra Reunida*, titulado *La mirada del pájaro transparente*, que se conecta directamente con la autorreferencia que él mismo hace de él y sus textos. Como si fuera un efecto de mirada ante el espejo, Bellatin construye una referencialidad de sus creaciones, permitiendo abordar desde la intertextualidad una visión compleja de las situaciones narrativas.

Aparece el pájaro transparente como una relación con universos antiguos, que no tienen que ver con la formación de una creencia católica, y a la vez caótica. Es alrededor de la presencia de un pájaro místico sobre la que gira el significado de esa historia. Lo que representa o puede llegar a evocar con fe

¹⁰⁴ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 391.

pasajes creados por la magia del universo. Es el lector quien le dará su debida interpretación. Éste borra lo anterior (la muerte del pájaro negro) para causar una colisión de identidades en lo que respecta el significado ante su presencia, lo transparente vs lo negro. Esta transparencia lo hace incorpóreo a pesar de que se menciona con palabras, pero este ser pertenece a la construcción metafórica de sueños, de aquello que se revela pero cuya tangenciabilidad no es exacta, es una ilusión que se va intercambiando en la suposición de un mundo, que nos atrapa y nos llena de fantasía. Vuela el pájaro transparente en varias direcciones, y los adolescentes se quedan como hipnotizados mirando la ruta que toma.

Es posible que en estos días, teniendo como fondo las visitas del filósofo travesti, para el escritor comenzara a tomar forma un proyecto narrativo que finalmente se convirtió en el libro *Salón de Belleza*.¹⁰⁵

La siguiente cita pertenece al fragmento 219, de la novela *Lecciones para una liebre muerta* en la cual aborda parte de la génesis para la creación de *Salón de Belleza*. Esta forma de internarnos en su propia poética permite una relación contextualizada en función de lo que ha sido posible lograr desde la textualidad. Se presenta Bellatin como un escritor que crea un marco de su propia creación entre las distancias que pudieran tener sus libros publicados. En el caso de la ritualidad, característica constante en su obra, reconfigura ciertas prácticas religiosas.

Hace algún tiempo, y con motivo de la aparición del libro *poeta ciego*, un amigo me comentó acerca de mi retórica personal. Habló de las verdades que, supuestamente, poseo con el fin de sostener lo escrito. Según el amigo mi lenguaje *extra-libros*, es decir, el que sirve para comunicarse con la prensa o el que se usa en las conferencias a las que suelo ser invitado, es absolutamente hueco y no comprobable. Parecía querer decirme que me había creado un contexto propio, aparte del espacio de escritura, donde ubicaba los libros

¹⁰⁵ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Lecciones para....* p. 124.

publicados sin importarme, en lo más mínimo, su adecuación con la realidad.¹⁰⁶

Por momentos, el uso del lenguaje parece recrear situaciones que se fundamentan en transformaciones textuales, hay dentro de esas esferas retóricas un juego de sentidos que se hace posible gracias a las estilística y a la manera en como se carga Bellatin de una materia vivencial, que le ayuda a frasear los universos oníricos y aquellos que se parecen al contexto de la realidad. Detrás de la pluma hay una historia que algún hombre ya habría empezado en un punto de la historia, y detrás de él han venido los narradores a completar el mismo tema pero con diferentes miradas.

Las apariciones de sus obras conforman ese lazo que crea su estilo particular, sobresaliente en el caso de la literatura Iberoamericana. Expone desde el silencio profundo una voz que delibera con el entorno, y en la multiplicidad de creencias atadas desde una nostalgia por el presente, suelen recaer en las figuraciones de lo narrado, implementando cierta intencionalidad sobre las interrelaciones literarias. En este caso se aplica lo que Julia Kristeva previno cuando pensó en la intertextualidad: “el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto... es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua”.¹⁰⁷

Se cumple esta yuxtaposición de códigos, y más aún en lo que se refiere a las transferencias de los lugares, a ciertos espacios que se alimentan de lo cultural y a la pugna social que surge de ella.

Otro rasgo de la textualidad recae sobre la llamada paratextualidad, entendiéndose por ello lo que propone Genette:

El texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, antetítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al

¹⁰⁶ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 507.

¹⁰⁷ Julia Kristeva. *Semiótica 2*, Madrid, 1978, p.67.

margen, pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.¹⁰⁸

Las características que Genette ha descrito desde esa mirada interna a la composición textual (inserta en la transtextualidad), aplicables a las bases narrativas bellatinianas, forma parte productiva ante ciertos paralelismos expresivos. En este caso aparece tal concepción textual con un grado de experimentación, encontrando que las novelas tienen de estos elementos.

Resulta interesante el uso, a veces exacerbado del autor, al arriesgarse a construir desde lo paratextual otros sentidos, que a veces tienden a ser ilógicos, pero que siempre dependerán de lo que enuncia y los alrededores de la trama. Por momentos crea historia donde los subtítulos, como marcas semánticas dirigen el respaldo de una visión multifacética textual. Algunos pasajes extraliterarios se vuelven a grandes rasgos obra fundacional, contruidos desde los epílogos, prólogos, al igual que los distintos recursos que sirven para insertarnos en la lectura, así el contenido nos parezca demasiado absurdo, todo dependerá de la concordancia con lo que expresa el capítulo.

Usa Bellatin en ciertos momentos estas herramientas paratextuales para describir cómo él cree que esa obra puede ser representada como una obra de arte¹⁰⁹, y en dado caso también explica parte de las estructuras que emplea, como una justificación posible en poder armar aquello que pareciera no poderse armar.¹¹⁰ Existen relaciones entre las citas y el ejercicio intelectual de lo que va

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Op. cit.*, *Palimpsestos*, pp.11-12.

¹⁰⁹ Puede remitirse al final de la novela *La escuela del dolor humano según Sechuan*. También vemos en esa misma obra como los epígrafes van creando ciertas coordenadas para su representación no-literaria.

¹¹⁰ En este punto corresponde a la novela *Flores*, cuando el autor hace una referencia justificada sobre la estructura de la novela haciendo referencias a una técnica sumeria. Y en el principio de la

armando, que concuerda con las tramas y sobre aquello que se ventila, así posea un grado de absurdo.

El Escritor vive en el centro de la ciudad pero quiere mudarse. Además de la perturbación que le produce el ruido urbano, tiene inconvenientes para pagar la renta. No es suficiente el dinero que le otorga el ayuntamiento por hacer una investigación sobre las distintas maneras en que se ejerce el sexo en la ciudad 1.

1 Programa desarrollado a nivel nacional, con el que se perseguía, entre otros fines, dar apoyo a cierto número de escritores. Consistía en descubrir cuantas variantes de sexo podían encontrarse en los distintos grupos de ciudadanos y estudiar así la forma de implementar oficinas de auxilio para cada una de ellas.¹¹¹

En este sentido vemos cómo hay un doble juego en su postura, que sirve para alimentar y dar fe de un documento que parece pertenecer a un estudio serio y responsable sobre el disfrute del sexo, que de manera jocosa trueca esa visión en lo divertido y proponiendo el resultado como una postura para insertarla dentro de las políticas públicas para los escritores. Esta forma de plantear cuestiones que pertenecen al mundo de los términos jurídicos, es una mofa al sistema, denigrante, exclusivista, atormentado y a la vez bondadoso cuando de por sí se da a la tarea de recrear de fondo una posibilidad consciente al cuestionarse ¿qué representa la vida en la ciudad? Una perturbación que se haya en el ruido urbano, en la falta de dinero para pagar la renta, en la búsqueda de encontrar un sitio para mudarse y demostrar la precariedad en una lección casi patética sobre lo que posiblemente pudiera salvarle el orgullo a cualquier hombre que se precie por sus relaciones sexuales.

En el caso Bellatin nos sirve de ejemplo para observar cómo se van juntando y adaptando a ciertas normas que ayudan a una coherencia estructural entre los movimientos y los tiempos narrativos, que se van generando a partir del uso correcto y sin temor de los elementos paratextuales.

misma obra, podemos observar cómo utiliza un “supuesto” recorte de prensa, que muestra al lector, una información sacada “DEL DIARIO DEL PREMIO NOBEL DE FÍSICA, 1960”.

¹¹¹ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 395.

En el caso de *Lecciones para una liebre muerta*, el uso de los números sirve como marcadores de los fragmentos, insertos en esta categoría que podría servir como una lógica lineal en cuanto a la enumeración, pero ilógica en cuanto a la secuencia narrada. En esta misma novela, el uso de epígrafes que a veces parecen no conectarse con la trama, es una punta de lanza para la conformación y su autonomía en cuanto a la relación directa con el resto del texto. En *Perros Héroes* tendremos a modo de subtítulo el “Tratado sobre el futuro de América Lanita visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”, que partiendo de una presunta realidad, se convierte en una historia cargada de una profunda ironía.

Con la entrada de los nuevos medios de digitalización en la literatura, estas herramientas se prestan ante lo vertiginoso de la creación textual, pues a pesar de que siempre ha sido un recurso discursivo, la paratextualidad en este tiempo tiende a redimensionarse ante la destreza y agilidad del escritor y su formación básica en los campos de la tecnología. Esto ha ayudado a acelerar el proceso creativo y ha dado chance a la emergente corriente de escritores que se basan en la mirada interna del texto, y sus posibles funciones bajo las necesidades particulares de aquello que se convierte en un discurso auténtico.

Un texto surge de las múltiples formas que pueden confeccionarse desde cierto orden que implica la textualidad, —en este caso estamos conscientes de ciertas categorías que subyacen en lo tenebroso, maligno, hermoso, explicativo— que de cierta forma evocan los elementos paratextuales para la configuración de una idea central que está presente en la novela. Sea de reclamo, de ironía, o simplemente cargado de una parodia, surge la necesidad de hacer cruces interpretativos, y en mantener un soporte textual que marca el ritmo consecuente en las relación de la figuración creativa y la racional y atenta crítica literaria, que se vuelca a encontrar lo que no está de manera implícita dentro del texto.

La paratextualidad, como planteó Genette, hace funcionar las obras. Existe en la raíz común de los mundos bellatinianos el surgimiento de una estética

literaria que muestra cierta retórica directa y por ocasiones metafórica. Estamos en presencia de un salto creativo, y por momentos revelador de un paso aparentemente solidificado en la producción de la literatura actual, pues la vinculación de las herramientas electrónicas, apoya desde la relación autor-lector las distintas maneras de hacer llegar el mensaje, siempre y cuando estén estos adaptados al precepto lingüístico que ha dado la textualidad.

4.3 Del texto a lo corpotextual

*“En el último término,
la determinación del estatus genérico de un texto no es asunto suyo,
sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar
el estatuto reivindicado por vía paratextual”.*

Gerard Genette

Existe dentro de la crítica literaria una preocupación sobre dónde situar el texto que escribe Bellatin. Pensamos que es la novela, por las características comunes que ella implica: espacio, tiempo, acciones, personajes, época, contenido, forma, desarrollo, entre otras, y las sucesivas relaciones de éstas en cuanto a la conformación de la trama. A pesar de que sus relatos se circunscriben a estas categorías, también podemos notar que en su carácter efímero y fragmentario, nos plantea una redimensión de tal género.

Los textos de Bellatin parecen experimentos que buscan romper con la estética tradicional en la construcción ideal de una novela. En su obra podemos encontrar relaciones que no se sujetan del todo a los espacios canónicos, por ejemplo el uso subsecuente de los capítulos cortos, como un recurso innovador y al mismo tiempo capaz de transfigurar ciertos escenarios.

Sus novelas, según el estudio de cierta crítica, podríamos insertarlas en el *nouveau roman*, entendiendo por éste la capacidad que van teniendo los escritores

de romper con las estructuras decimonónicas. Sirve esta identificación para la inserción de una posibilidad narrativa, así como para alimentar tal género, que nace a mediados del siglo pasado.

Es notable como el movimiento literario *nouveau roman*, a pesar de tratarse de un estilo hasta cierto punto estigmatizado, está implacablemente presente en una buena cantidad de lectores latinoamericanos, especialmente en aquellos que pretenden opinar de libros. Creo que este concepto se erige más como una idea general que como un conocimiento real de sus postulados. Quizá sea por eso que cuando alguien se encuentra con una escritura que le parece extraña, de inmediato aparece la definición *nouveau roman* para clasificarla. Lo mismo sucede con los términos *kafkiano* o *experimental*. No creo que mi escritura tenga nada que ver con esas denominaciones. Pero si alguien, realmente y con conocimiento de causa, le encontrara alguna relación, no solamente la aceptaría con gusto sino que estaría realmente encantado con la comparación.¹¹²

Dada las características de esta investigación, queremos asomar el *nouveau roman* como una posibilidad ante la crítica especializada, más aún cuando el mismo Bellatin por momentos aceptaría la presencia de su escritura inserta en este género, pero no duda de las relaciones que puedan surgir detrás de estas.

Los textos bellatinianos tienden a poseer muchas formas, que no necesariamente comulgan con una mirada absoluta del género, pues hay en ellos mutaciones estructurales que permiten crear una mirada individual sobre lo que interpreta el escritor del mundo literario. Detrás de las aparentes narraciones que tienen entradas y salidas en los diversos géneros, está la configuración de espacios que suelen ser extraños y de carácter impreciso, ante los embates que se presentan desde las cargas lógicas a las que el lector se enfrenta incluyendo cierta exploración en los flujos de la conciencia. Tras esa mirada que no se concreta en una sola, podemos hacer cierta analogía con el género en que se basa Bellatin, porque su carácter abierto y libre de interpretación se circunscribe a las novelas

¹¹² Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 517.

cortas, aquellas que Julio Cortázar definió como un género que se mueve entre dos aguas y que llega a cabalgar entre el cuento y la novela.

Pero ante esta posible afirmación a propósito de la inserción genérica en la textualidad bellatiniana, se expone lo siguiente:

Los textos no son del todo novelas, ni *nouvelles*: son más bien, la discusión de la posibilidad de la novela, mostrada como proyecto de narración, como estado de producción, en la medida en la que son la posibilidad de la existencia del monstruo social. Las novelas de Bellatin no tienen sentido sino se plantea sobre un proceso de “normalización” de las personas y de los objetos de la literatura.¹¹³

Como si se tratara de un laboratorio de producción literaria, aparece esta narrativa en consonancia con la forma y el contenido, en un intersticio donde lo experimental prevalece ante la continuidad crítica. Las historias empiezan a tener una vida por sí sola, pues enmarcar la obra bajo un solo patrón sería tal vez una profanación de su misma escritura.

Desde esa conciencia de querer transpolar situaciones textuales sugiere implícitamente ciertas interrupciones, a la hora de someter su obra a un solo juicio ante la propuesta estilística. Hay en su trabajo narrativo, que parece ser una gran novela, la construcción de mundos posibles en lo que juega desde la razón, estableciendo una armazón extraordinaria de ciertos sucesos.

El discurso es analizado tomando en cuenta la autonomía que manifiesta cada “miscelánea” o capítulo corto, que reproduce de algún modo la forma mimética de sus personajes. El hecho de que aparezcan estos monstruos-personajes, que parecen tener una relación entre el autor y la forma, nos ayuda a sugerir ciertas analogías en cuanto al impedimento físico de Bellatin, en consonancia con su propuesta fragmentaria y por ende deforme.

¹¹³ Mario Bellatin. *Op. cit.*, *Tres novelas*, p. 11.

Llamaríamos a esta categoría *Corpotextual*, tal como lo propone Palaversich cuando busca integrar el discurso textual con la presencia de los personajes.

Los cuerpos en Bellatin no son politizados en forma explícita y en este sentido guardan cierta afinidad complementaria con las propuestas *corpotextuales* que se han dado en algunos trabajos de Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo y José Donoso. Estos autores también han postulado el cuerpo como un problema, un sitio de exceso e ilegibilidad radical. No obstante, cabe destacar que la filosofía corporal que enmarca el cuerpo de Bellatin es mucho más radical que la postura tomada por los escritores mencionados. Su planteamiento de cuerpos extraordinarios, desarticulados, y a veces juguetonamente humorísticos, como generadores de un discurso igualmente desarticulado es sin parangón en las letras latinoamericanas.¹¹⁴

Al observar el cuerpo como un suceso del argumento, insertado en una estética grotesca, nos fijamos cómo en Bellatin se crean vínculos que recrean la grandeza de haberle apostado a estos cuerpos extraños. Figurado en una resurrección conceptual de los mundos aleatorios en los que convergen, va mostrando aquello que se convierte en una parodia textual. Afirmando así que su fuerza está centrada en la ruptura de ciertas normas.



Mario Bellatin: La corpotextualidad como detonante argumentativo¹¹⁵

¹¹⁴ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Obra Reunida*, p. 17.

¹¹⁵ Mario Bellatin: la corpotextualidad como detonante argumentativo. Fotografía: Álvaro Hernández Angola, 2009.

¿Acaso en su proyecto narrativo Bellatin echa un vistazo la realidad de su cuerpo incompleto y se vale de ello para insertar ciertas transformaciones a la textualidad?



Mario Bellatin. De la deformidad y su universo narrativo ¹¹⁶

Parece incuestionable esa relación afectiva del autor con el uso de sus personajes; igualmente de interesante es cómo parece tener dependencia su mirada fragmentaria de la textualidad con respecto a lo que es su cuerpo. Con una ampliada visión de las conformaciones narrativas, estamos ante un punto de vista particular y proyectivo de lo que el escritor es como ser humano, y aquello que evoca transformando los pasajes desde una mirada introspectiva de su conformación corporal.

Esa relación textualidad-cuerpo permite identificar el espacio textual como un posible detonante que exorciza algún trauma; y tras la superación de éste ha permitido la transformación ideal desde un esquema autoconsciente a la integridad físico-narrativa como una consecuencia que surge del padecimiento corporal desde su nacimiento.

¹¹⁶ Mario Bellatin: de la deformidad y su universo narrativo. Fotografía: Álvaro Hernández Angola, 2009.

La narrativa de Bellatin es un misterio cargado de múltiples interpretaciones, en él se aplican las formas no convencionales de hacer una historia novelada, tanto en su configuración corpórea como en su experimento textual, organizando universos paralelos que intensifican las propiedades extra-literarias e inter-disciplinarias para la concreción de un relato, que se moverá ante cualquier pensamiento rígido, en cuanto a las concepciones de estudiar la creación literaria y la aparición del hecho narrativo como un arte adaptado a estos tiempos de falsa religión y de hipócritas persecuciones.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo V

LA FRAGMENTACIÓN Y SUS LIBRES CONEXIONES

*Como cada punto singular de un holograma contiene
la totalidad de la información de lo que representa,
cada célula singular, cada individuo singular
contiene de manera holográfica el todo del cual hace parte
y que al mismo tiempo hace parte de él.*

Edgar Morín

Algunos de los discursos que van apareciendo en la narrativa contemporánea tienden a ser fragmentados, entendiéndose por ello el quiebre lógico estructural de las relaciones internas de los textos. Aquello que se fragmenta se adapta a los experimentos que se dan en los procesos creativos artísticos. Lo podemos observar en el cine, la performance, el teatro, en las obras de artes visuales como el video arte, ensamblajes e instalaciones, entre otros. Claro está, que el explotar este recurso dependerá de la conciencia del autor, así como de las múltiples relaciones que quisiera ofrecer por medio de su experiencia.

La fragmentación aparece como ese escenario donde todo podría tener cabida, más aún cuando su efecto de carácter relativo va construyendo un significado en sí mismo. Es una herramienta discursiva que se particulariza en su función de múltiples visiones, y cada una de ellas tiene un sentido en sí. A veces atenta contra la tradición aristotélica del principio de la composición narrativa conocida como: principio, medio y fin. Sabemos que en el espacio fragmentario también se toman en cuenta estas relaciones, pero sin el orden exacto que pretende la lógica lineal, sino que de ella dependerán los saltos en el tiempo —donde lo diacrónico y lo sincrónico convergen—, el traslado de situaciones de un lugar a otro, el recurso formal para la integración de un fenómeno en específico, pero que luego puede desaparecer así como por un momento se convertiría en la punta de lanza de un tema.

Aparece en esta forma de recrear los mundos de la imaginación, una libre composición donde tiene importancia preponderante la parte singular del discurso, así como la suma de todas las partes que lo componen, la cual dará como resultado la formación de un concepto global de aquello que se muestra. Busca la fragmentación narrativa generar en el lector una gran rompecabezas donde él mismo será quien analice y le dé sentidos a los espacios revelados; igualmente queda en ese lector encontrar una forma que dependerá de su mirada al mundo, sobre qué es lo que interpreta y sobre cómo lo interpreta.

Desde esa mirada fragmentaria el hombre crea en su individualidad ciertas conexiones sobre lo que va aconteciendo en el texto, pudiéndolo tomar como un ejercicio íntimo, el cual trata de descifrar eso que se muestra y que se convierte en cadena comunicativa del mensaje. Una de las características fundamentales de la fragmentación es su capacidad de separar y unir la totalidad de las partes, en ella se fundamenta su existencia, y como bien lo habría descubierto Plotino, aproximadamente para el año 252: en la unidad también están repartidas otras unidades.

Otras de las formas de análisis que va dejando la creación de conjuntos fragmentarios trata sobre la mirada hiperanalizable de cada uno de los textos, ya que tienen un sentido circular que se multiplica desde la carga de significación que él mismo va poseyendo. Una mirada tal vez cuantiosa y quebrada de la misma realidad, un enunciado general que se va adaptando a las particularidades e intereses de aquello que la cuestiona, y de ella aparecen otras ideas, y otras, y el final de la interpretación pareciera no acabar jamás. La relación que hay en esa correspondencia entre los espacios que se concatenan unos con otros gracias a la ruptura de sentidos de lo que se narra, va dejando nuevas posibles miradas fuera y dentro del mismo texto.

Nuestra cultura que es cada vez menos escrita, más oída y, fundamentalmente visual, ha generado un escenario donde la fragmentación es el medio para el discurso. El hombre, cada vez más alejado de cualquier realidad se siente/sienta cómodo espectador de sí mismo y su pasividad es justo la opuesta de

aquella del misticismo... La fragmentación de la cultura ha supuesto, paradójicamente, una ampliación de los mínimos culturales, ¿mayor nivel —entiéndase, en los mínimos, claro está— cultural? ¿o en la asunción de otras culturas? Probablemente, la mayoría apostaría por los “restos” que plantean los nuevos *media*.¹¹⁷

Concierne este pasaje a la posibilidad discursiva que ha traído la tecnología a la hora de la elaboración de una novela/texto, y el uso de los PC como una herramienta contemporánea para crear juegos de sentido en cuanto a la composición del tema, y más aún de aquellos lugares virtuales donde las ideas arbitrarias llegan a converger como un producto de la inteligencia y las nuevas formas de acercarnos a las lecturas.

La influencia que ha tenido la cultura, y el desparpajo constante ante las otras formas que aparecen para crear sentidos, llaman la atención pues vemos cómo desde lo iconográfico se reconstruye, partiendo de lo cultural, una secuencia de lección si pudiéramos decir simultánea del entorno. “La lectura opera como una máquina del tiempo que hasta hoy no ha igualado ninguna otra máquina.”¹¹⁸ Esta posibilidad se da gracias a la influencia directa de aquello que se observa, no como una forma única de relacionar lo que se ve, sino que nos convertimos en lectores constantes de lo que vemos.

La literatura contemporánea tiene una carga estructural en lo fragmentario, pues las relaciones subsecuentes se forman desde una relación libre, de la cual se cimientan las esperanzas de construir desde varios ángulos una misma historia. Por lo antes expuesto parece tener razón Beatriz Sarlo cuando enfoca la lectura en el hombre como una disciplina obligatoria y consciente del ser en la posmodernidad, pues estamos los seres humanos, desde nuestra mente, leyendo a

¹¹⁷ Carlos Moreno, “Los escenarios de la fragmentación”. *Ars Brevis*. Universitat Ramon Llull. No.1, 1995. Pág. 157 – 165.

<http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/96479/163755> (PDF)

¹¹⁸ Beatriz, Sarlo. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires, 1997, p. 193.

diario lo que se nos presente, y por ello, aunado a las ventajas que esto significa, somos “Una máquina de leer”.

La máquina de leer pide ser accionada con sutileza. Pero admite que se la ponga en marcha en las condiciones más libres. Dificilmente puede ponerse en otra máquina que sea, a la vez, tan complicada en su manejo y tan abierta a los usos más personales, secretos, innovadores, transgresivos. La máquina de leer nos permite prácticamente todo. La máquina está allí: mucho menos servil que un televisor, mucho más compleja que una computadora, pero también más esquiva porque exige más de quien la opera. La máquina de leer, instalada en la larga duración de la historia, sigue funcionando cuando otros instrumentos hoy sólo pueden ser vistos como curiosidades en los museos de la técnica.¹¹⁹

Querer hace una analogía entre la mente del hombre como un máquina de leer y ser capaces de construir conocimientos desde los espacios visuales en relación a las diversas ideas que se tienen sobre un minuto de reflexión, nos lleva a la fragmentación. En la actualidad la cantidad de saturación de información que nos invade y que se nos devuelve en mensajes a veces directos y otras veces indirectos, nos da para cavilar en cuanto a la posibilidad de crear desde nuestra conciencia la posibilidad de una narración, que de por sí es partitiva, en función del rededor. La Máquina de leer (la mente humana) será aquella pieza fundamental que lleva consigo la configuración de caracterizar y categorizar lo que se lee, más aún, está cargada de un potencial, que será ella quien busque de una manera confiable el desarrollo sucesivo desde una acciones, que lógicamente parecieran estar fuera de contexto.

Desde estos espacios, la fragmentación se vuelve un recurso creativo adaptado a los tiempos vertiginosos que se viven, más aún entrando en esta primera década del s.XXI, nos permite una mirada interna a la conformación, que se va dando naturalmente desde la experimentación estética, que conlleva a la formación de otro patrón de carácter original.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

La pugna entre el paso de una estética narrativa lineal, a una estética narrativa fragmentada se da por el resquebrajamiento de la norma, y pareciera ser la mirada fragmentaria de las cosas un producto más de esa visión caótica de lo que se presenta en la figura inserta del hombre como ser activo de la urbe. La fragmentación se resiste a lo tradicional y de ella se vuelve un discurso que aparece como un reflejo de lo que se vive, desde la “gran individualidad” que ha permitido la revisión del puesto de lo que se es, en función de aquello que se vive, se padece y se siente. No obstante, sin tratarse de un fin en sí mismo, con lo fragmentario nacen múltiples metáforas, a veces innecesarias y otras veces necesarias, mostrándose como un rasgo distintivo de estos tiempos.

Inserto en el posboom literario, el fragmento viene siendo una técnica recurrente en los escritores contemporáneos, los cuales se convierten como en unos devotos de dicha habilidad, con la que componen y buscan acercarse de una manera constante a los imaginarios de la sociedad. “Quizá es loco aquel que no puede narrar su propia vida, vive en la fragmentación. El resto de los mortales son expertos en la narración, aunque luego el resultado sea más o menos acertado, pero la práctica de narrar es central en nuestras vidas, es un punto de conexión entre todos nosotros”¹²⁰. Tal reflexión da para analizar dos puntos, el primero en función de la presencia de la locura como vínculo de la fragmentación y el segundo, la capacidad innata que todos los humanos tenemos para narrar o contar una historia. Se refiere Piglia a la imagen psicosocial en la que actúa un loco de forma fragmentada, pero ¿acaso aquellos que escriben novelas fragmentadas pertenecen a ese denominador común?, o ¿aquellos que narran de forma lineal son los que están cerca de una razón discursiva?, en ambos casos la idea primordial, para esta investigación, radica en que lo importante será la cuestión de narrar; entendiendo las habilidades y desventajas que pueda tener un loco¹²¹ en

¹²⁰ Piglia: “Vivimos con la idea de que no podemos conocernos, pero sí narrarnos”, *Público. es*, Barcelona-España, 19-10-2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/8217/ricardo-piglia-asegura-que-vivimos-con-la-idea-de-que-no-podemos-conocernos-pero-si-narrarnos>.

¹²¹ A propósito de la locura, Frédéric Gros señala haciendo un análisis sobre la obra de Michel Foucault, *Literatura y conocimiento*, Mérida, 1999, p.219.: “La naturaleza literaria no estaría lejos de la naturaleza de la locura, siempre y cuando los dementes estén bien guardados y no perturben nuestros salones o divanes. Frente a esta fascinación unívoca, Foucault siempre sabrá recordar a

contraposición con aquel que maneja, dentro de la explosión creativa, una forma de construir el mensaje.

La narrativa fragmentada tiene una carga importante en este tiempo de guerras y revoluciones, de miradas intensas cuestionadoras de tránsitos corporales, así como desde la revelación —susceptible a la decadencia narrativa—, un sitio importante en el que la cultura urbana refleja en los medios masivos, la televisión, el cine, en los discursos visuales del arte contemporáneo, que conforman textos de gran formato con particularidades específicas, que cada vez se hacen más populares sobre las formas en cómo se formulan las ideas.

De esta manera, nacen las libres conexiones generando conocimientos y que nos permite enfocarnos en la fragmentación como una posibilidad argumentativa, en el campo de la literatura y en las artes. Del cuestionamiento de su formación existen parámetros que comulgan con la representación de un discurso emergente de lo que Gadamer llamó: “la experiencia de extrañamiento en la conciencia estética y a la experiencia de extrañamiento en la conciencia histórica”.

5.1 Fragmentaciones de una poética caótica

Se hace presente en las novelas de Bellatin el uso de la fragmentación narrativa como uno de sus mejores aliados. En ellas encontramos, como si se tratara de miradas fotográficas, la conjunción de los espacios textuales, en función de sus “misceláneas” como las llamó Schettini, o que bien podríamos llamarlos pequeños capítulos, para permanecer en el juego que constituye la razón literaria.

En relación con esto, notamos ciertas caracterizaciones tanto textuales como en el tratado de las páginas en su novela *Perros héroes*, que por demás

tiempo, no sólo que los asilos psiquiátricos están repletos de sufrimientos muy pocos poéticos, sino que, además, nunca se ve al loco componer una obra”.

revelan una suerte de conexión entre unos y otros capítulos como si se tratara de una tejedora a dos, tres o cuatro agujas. Podríamos pensar que *Perros Héroes* es una historia que realmente congrega lo que hemos explicado sobre lo fragmentario, y de por sí ella misma no hubiese sido un potencial sin esa carga a veces surreal, y otras veces tan cruda ante las desgraciadas sorpresas en la descripción de las acciones, que se van amoldando en relación a la unión del contenido.



Perro Héroes: Tres espacios dentro de la casa
— Para una mejor lectura de esta obra le recomendamos que utilice una lupa—¹²²

La imagen que acaban de ver, es una reinterpretación visual de algunos fragmentos de la novela *Perros Héroes* realizada por el joven artista plástico barquisimetano Ángel Sequera, donde nos muestra esa conexión partida entre los

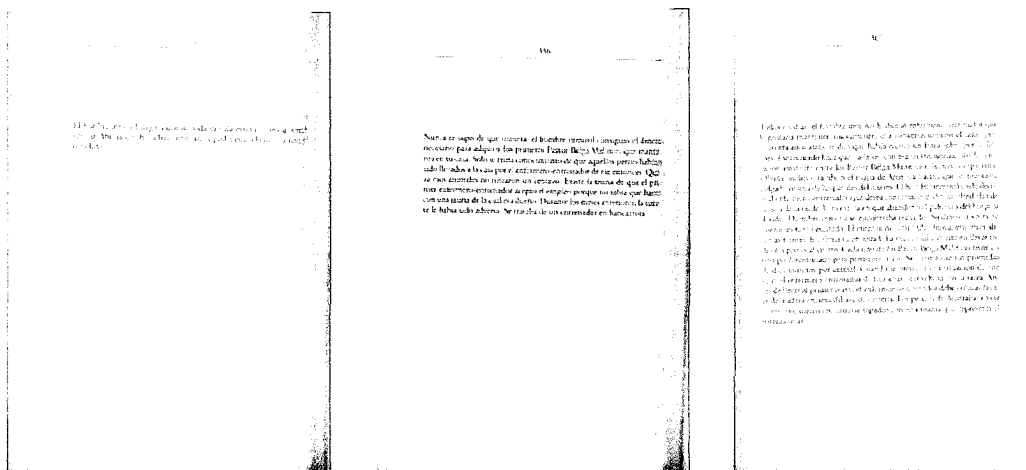
¹²² *Perros Héroes: tres espacios dentro de la casa*. Obra de Ángel Sequera 2010

lugares encerrados de la casa del hombre-inmóvil, haciendo hincapié en las carencias y la matanza de animales. Está presente en la imagen esa carga de desconsuelo y al mismo tiempo de vacío que nos ayuda a reconstruir la psicología del personaje. El hombre-inmóvil, pertenece a estos “monstruos”, por naturaleza extraños, los cuales son sacados de la realidad, y que por momentos Bellatin los vuelve increíbles. Esta historia se circunscribe a saltos temporales que hay entre los episodios, y más aún, cuando desde lo que enuncia maquinando cuántos Pastors Belga Mailinois caben en una nave espacial.

Esta historia cargada de una falsa moralidad busca reivindicar una causa absurda para un mundo absurdo. Los fragmentos están circunscritos a ambientes por demás paradójicos y contados desde una extraña nostalgia por el futuro. Decir que la secuencia lógica parte de un punto y termina en otro, sería especular sobre la fragmentación misma, pues de ella, no queda otro pensamiento que desafiar al lector a que busque armar desde su propia lógica la novela.

Al respecto, queremos aclarar que no estamos argumentando que no exista una historia en la novela, porque sería un falso cuestionamiento, sino que la naturaleza de esas novelas conlleva a crear dos tipos de lectura; una que se fundamenta en la estructura profunda de las historias (el plano del Contenido) y la otra en una estructura superficial, que bien podríamos ubicarla con aquello que los formalistas rusos denominaron la Forma.

A pesar de el hecho de que la fragmentación se genere espacialmente en la composición de las páginas, no deja de ser relevante el cuestionamiento si se quiere político que Bellatin encausa en la familia del hombre inmóvil, a sabiendas que ésta no es una familia como las que venden por la televisión, sino que desde sus particulares correspondencias muestra el entero compromiso por lo insólito. Se vale Bellatin en querer modificar ciertos valores, que moralmente serían una burla sobre la familia latinoamericana.



Modelo texto/visual de la novela fragmentada ¹²³

Hay en *Perros Héroes* el destino de un texto integrado al diseño, que lo convierte en obra y que su conformación se adapta a la lectura vertiginosa, que ahora aparece como un requisito indispensable de las grandes editoriales.

Mario se metió en una trampa, pues sus libros no son realmente libros, son libros objetos, arte conceptual, objetos que exigen de un gran equipo que los pueda hacer posibles, o de perdida sólo logra realizar sus sueños si cuenta con un equipo, aunque ese equipo se reduzca a dos personas solamente, como en el caso de *Perros héroes*.¹²⁴

La influencia de los aparatos tecnológicos permite este tipo de cruces entre el libro convertido en obra física, y la literatura como soporte de esta tendencia al diseño. El trabajo en la elaboración de estas formas de expresión modifica la

¹²³ Modelo texto/visual de la novela fragmentada. Imagen escaneada de la novela *Perro Héroes*.

¹²⁴ Margo Glantz. Los perros héroes de Bellatin, "*Cultura*" La jornada. México D.F. 5- 06-2003. <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>

estética en la que se circunscriben dichas propuestas. Bellatin como artífice de mundos posibles, también logró que esta narrativa, con características especiales, mantuviera una relación con el entorno.

Cabe afirmar que el hecho de que aparezcan estas modalidades visuales en el texto, como bien lo habría hecho Cortázar con *Rayuela*, escribiéndola con una herramienta analógica como la máquina de escribir, crea la posibilidad de conformar otras estructuras que tendrán que ver con la adaptación y el enlace de los textos, más aún, dejándole al lector la responsabilidad de precisar en los detalles.

¿Será la fragmentación una manera de comprender el mundo y tras ella pertenecer a los tiempos que se viven en la actualidad? El reconocimiento de lo que se va construyendo permite dejar en claro lo que se presenta en las novelas. Hay una relación entre ellas que dependerá del sexo, de la religión y de la falta de utopías de los personajes; este triángulo por llamarlo de algún modo, forma parte conceptual en la secuencia de sus novelas: *Perros héroes*, *Flores*, *Lecciones para una liebre muerta* o *Salón de Belleza*. Basándonos en ellas, encontramos cómo estas relaciones subyacen y dialogan entre sí, pues pareciera como dice Margot Glanz, que Bellatin escribe una sola novela, pero por entregas.

Aunado a esto, la presencia de la moral religiosa, la controversia de la sexualidad, desde homosexuales y travestis, así como aquellos personajes que no se dan a la tarea de creer en un mejor futuro, son elementos recurrentes en su *ars poetica*. No obstante, entendemos que detrás de este cuestionamiento de trasfondo público, hay en su intención una manera de sugerir el enfrentamiento de ciertas conciencias, que se materializan desde el embrujo fragmentario.

A partir del la estética del fragmento se prefigura un mundo siempre acumulativo y, al mismo tiempo, desjerarquizado de la novela en la que se eliminan notablemente (es decir que deben leerse como excluidos) los parámetros geográficos, temporales y las relaciones causa y efecto.¹²⁵

¹²⁵ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Tres novelas*. p.8.

Hay en la literatura bellatiniana la creación de sensaciones que causan escalofríos y dolores, pues a veces el tratamiento de las imágenes nos genera la sensación de vacío e impotencia. Sus novelas, como consecuencia la una de la otra, van marcando un registro ante la vida literaria llena de personajes ambiguos, vivenciales, de sus espacios comunes y la transformación de aquello que se muestra y que se convierte en posibles metáforas. Aquello raro, o mejor dicho, aquello que no estamos acostumbrados a leer dentro de la literatura hispanoamericana, emprende el gran riesgo de ser excluido o venerado, pues en la consistencia de las ideas van naciendo y apoderándose las sórdidas y a veces extravagantes maneras de comprender el entorno.

Analizando los escenarios de Bellatin, éste no se convierte en el escritor que busca la redimensión socioliteraria desde la tradición narrativa, sino que trata de romper con esa herencia, enseñándonos a tolerar los pasajes inhóspitos de difícil aceptación. En él encontramos un hombre capaz de contar las historias mientras se burla, desde el humor negro, de aquello que parece exhibirse como una gracia natural. Entre sus capítulos, se mezclan las infinitas formas posibles de cómo hacer llegar la historia, pero sabemos que ésta se complementa con alguna otra, o tal vez con un proyecto de una nueva novela que hoy esté escribiendo.

En su obra *Lecciones para una liebre muerta*, la cual se considera para efecto de esta investigación el texto que más relación guarda con este capítulo, ya que en sus 134 páginas contiene 243 fragmentos, intercambiándose unos con otros y creando desde el efecto del juego una complejidad. En resumidas razones Bellatin cuenta varias historias a la vez, y en cada una de ellas se recrean espacios equidistantes entre los seres que la concurren.

Los personajes son un narrador sin nombre en el que no resulta difícil reconocer al propio Bellatin (la mano artificial marca Otto Bock que le juega malas pasadas), y una verdadera galería de “raros”: el abuelo del narrador, de origen quechua, Macaca y su amante asiático que fabrica zapatos con piel de ratas, la escritora mexicana Margo Glantz, inventora de un golem que le permite librarse de una acosadora alimentadora de perros, César Moro al borde la muerte, un filósofo travesti, un poeta ciego, un traductor, el escritor Sergio Pitlor, de quien el narrador pretende

descifrar los métodos que utiliza para transformar la tragedia en carnaval.¹²⁶

En esta novela Bellatin parece crear una suerte de diario de su propia vida. La participación del abuelo, por ejemplo, mantiene un punto focal en cuanto a la fantasía y la nostalgia de su pasado ancestral. La relación de Macaca con sus fantasías cargadas de peripecias para nada comunes. La presencia de personalidades, que en la cotidianidad pertenecen a los círculos intelectuales de la literatura hispánica, así como otros personajes que no son protagonistas, pero que causan un efecto misterioso en el desarrollo de la trama; como el caso de los mellizos Kuhn, el hijo del narrador, la banda de Los Universales, la mujer embarazada, entre otros que proyectan esta interesante y vivencial aventura. “La literatura de Bellatin está compuesta de fragmentos; porque “realiza” en la sintaxis del texto lo que es “necesario” en la gramática de las relaciones humanas”.¹²⁷

La presencia de lugares que parecen no lugares, a los cuales se refiere Auge, permite que se narre desde una atmósfera artificial la vinculación de los personajes dentro de sus propias creencias y carencias. Tienden a buscar una correspondencia con el otro, y en dado caso ese otro, como si se tratara de alguien que está viendo una película, sería el lector, el que confabula y podría entender a los seres. Las relaciones humanas tienen una carga simbólica dentro de *Lecciones para una liebre muerta...*, ya que por más que se quiera presentar el lado quejumbroso del ser humano, también existe la posibilidad de mirar entre lo bello y lo muerto el sentido auténtico que implica la existencia.

Hay en esta novela una deformidad que caracteriza la escritura de Bellatin reflejada en los personajes que no pudieron superar sus propios traumas, así como también sobre el dolor de vivir en un mundo tan arruinado como el que se les va

¹²⁶ Guillermo Piro, Más fragmentos experimentales de Mario Bellatin. La belleza y la muerte. *Radar Libro*. Página 12. Buenos Aires, 12 -06- 2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1604.html>

¹²⁷ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Tres novelas*. p.12.

escapando de las manos. En esta misma deformidad se concentra el cuerpo mutilado como un embate de la ciencia, y desde la misma argumentación nos permite hallar algunos saltos elípticos de la noción de fragmentación como un discurso infinito desde el cual se cumple una “regla estética del fragmento, justamente es una parte de la obra que nunca se conforma como totalidad.”¹²⁸ En la búsqueda por descubrir aquello que jamás se entenderá en la totalidad, pero que podemos acercarnos desde una orientación sensata por revelar algunas reflexiones que van apareciendo, buscamos ciertas conexiones desde lo cultural sobre el carácter experimental de estas lecciones.

Sobre el título de esta novela podemos hacer una analogía con un performance que realizó Joseph Beuys en 1965, que tituló bajo la siguiente pregunta *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?*



¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta? ¹²⁹

¹²⁸ *Loc. cit.*

¹²⁹ Joseph Beuys: *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?*. Extraído 9-1-2011. URL: http://4.bp.blogspot.com/_boNoslTUzrE/TG_3hObepXI/AAAAAAAAAE0/pobicplZHK4/s1600/1207261279_f.jpg

Vemos cómo de entrada la propuesta de Beuys y de Bellatin, guardan una relación, aparentemente arbitraria. El uso de la liebre como un símbolo, que en el caso de Beuys utilizó como la metáfora del estudiante que parece tener el pensamiento muerto; y en Bellatin, el libre albedrío sobre la pugna del escritor en relatar la belleza y la muerte que se esconden en los espacios públicos e íntimos.

La intervención performática (1965) de J. Beuys se realiza en una sala de exposiciones de Dusseldorf, Alemania, en la Galería Shmela, donde interactúa con una liebre muerta tratando de enseñarle, con una voz poco audible, qué significan los cuadros que allí se exhiben. Paradójico y de estética sombría, Beuys busca transformar desde un lenguaje corporal, abrazando a la liebre, el cuestionamiento conceptual que se tiene sobre el arte; no con una visión paródica de la expresión humana, sino como una consecuencia de aquello que aparece en el hombre enajenado y poco sensible ante su propia naturaleza.

La liebre representa la energía animal, principio femenino de encarnación y nacimiento y también la intuición y la imaginación. Esta acción, se sitúa en un plano de comunicación especial que enfatiza, frente al pensamiento racional, frío, el enorme poder de aquellas: un poder cálido que necesariamente compensa y equilibra al otro. Ese nuevo tipo de pensamiento es el que Beuys quiere proponer: hay que transformar el lenguaje en profundidad.¹³⁰

A propósito de la transformación del lenguaje, hay en la novela una manera directa de presentar los acontecimientos, pues no se trata de crear un discurso cargado de preciosismos líricos, como pensamos que hizo Beuys ante el público en la conversación con la liebre. El discurso de Bellatin difiere porque hace público sus pensamientos. El escritor encuentra en Beuys un ideal sobre la mirada profunda de la muerte y el falso entendimiento, ayudándolo a construir desde su imaginario las mutaciones de la sabiduría humana. Hay en estas *Lecciones...* una usurpación de identidad por parte de Bellatin, al achacarle cierto pensamiento a Beuys como en el caso de “*El más grande compositor contemporáneo es el niño*

¹³⁰ Carmen Bernárdez. *Arte hoy Joseph Beuys*, Madrid, 1999, p. 95

talídoma”¹³¹ que aparece firmando con el nombre de Joseph Beuys, a sabiendas de que el trauma sobre la talidomida se acentúa es en él.

Sobre este particular encontramos ciertos elementos que se presentan desde la fragmentación creativa, cuya relación intertextual se liga a las nuevas formaciones del pensamiento, y más cuando se busca la universalidad de las ideas y sus posibles argumentaciones. Pues hemos visto, que *Lecciones para una liebre muerta* está relacionada con la obra *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?*, a pesar de que en el tratamiento de la trama difieran los temas, pero de raíz existe una preocupación sobre la simbolización de la liebre como ese animal enérgico, que después de muerto parece escuchar a los hombres desde algún círculo concéntrico.

La configuración de las novelas bellatinianas mantiene una conexión con lo que podemos llamar lugares particulares. Estos a veces se presentan desde la conversión de una anarquía, que genera múltiples caminos por donde se puede transitar. Las características que se manifiestan buscan encuentros infinitos con el discurso y éste a su vez se parcializa en función desde los lugares a los que apuesta.

El fragmento, podríamos agregar, tiene un efecto de inacabamiento inesperado que vuelve el texto circular, que permite entradas y salidas aleatorias, y se puede leer como yuxtaposición de elementos que funcionan de modo más o menos desordenado o salvaje. El fragmento trabaja sobre el relato como la monstruosidad señala al cuerpo.¹³²

Pareciera que la fragmentación implícitamente va generando confusión, aunque este aparente caos parece puede justificarse en la medida que todas sus partes van poseyendo relación con la suma de todos los capítulos. Una “miscelánea” —más adelante tendrá relación con otra— y la significación de cada una de ellas puede permitir una interpretación general sobre lo que se

¹³¹ Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Lecciones para...* p.72.

¹³² Mario Bellatin, *Op. cit.*, *Tres novelas*. p.13.

presenta. Dentro de esos cortos capítulos la comunicación narrativa indica el complejo andar de las acciones, pero éstas tendrán una aproximación a la totalidad de la información cuando en el ejercicio lógico de la interpretación se busquen ciertas connotaciones, que parecen inagotables.

Las partes poseen naturalmente una vida propia, como en el caso de un cuento corto, pero que en las novelas necesariamente se conectan con otras alteridades. Hay en los espacios fragmentados una restitución de la norma. Se cimientan las bases para la confabulación interna de sus estructuras, y dentro de ellas el mal se hará presente. El tiempo en la obra de Bellatin va hacia adelante y hacia atrás. Se mueve en la memoria que trastoca su entorno y que los vuelve literalmente ficcionalidades.

Hace mención el autor en la novela *Flores*, sobre la naturaleza fragmentaria de la novela:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.¹³³

Bellatin toma como ejemplo la antigua técnica sumeria y en ella justifica su riesgo narrativo. Hay en la suma de los treinta y seis capítulos, que componen *Flores*, la noción individualista de cada parte, induciendo al lector a las potencias que tiene la imagen literaria como principio retórico. Muestra visiones varias en torno a un mismo tema. Al principio la lógica narrativa parece que no tuviera conexión entre las partes, pero luego empareja, y las peripecias de los personajes comienzan a ser índices que conectan un capítulo con otro. Dentro de la novela no se escapan detalles sobre lo que acontece, hay una fuerte tensión entre sus

¹³³ Mario Bellatin. *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 378.

partes y la trama parece resolverse dentro de ella misma, a pesar de que sus finales generalmente abiertos y abruptos dejan entrever una excelente calidad en las costuras que la componen.

El procedimiento de su escritura se arma a partir de la yuxtaposición de objetos o de partes que provienen de un todo imposible. Como si se quisiera volver a armar un nuevo juguete partiendo de piezas de varios, otros distintos: se une la cabeza con las ruedas y los ojos se atan a un tractor. En el caso de Bellatin, el asombro ocurre porque a esas piezas yuxtapuestas las vemos funcionar y caminar.¹³⁴

La poética de Bellatin se traduce a un juego de piezas que juntas arman la gran sinfonía, y que los pequeños capítulos o fragmentos son una consecuencia de su mirada partitiva de la realidad. El silencio, que visualmente podemos ver en las páginas, forma parte de esta mirada icónica, y si podríamos relacionarla sería con el reposo de una imagen zen, a pesar de que en la construcción esférica de las narraciones la naturaleza siempre será la contraparte de lo cultural y su paso a veces rápido y otras veces lento supone una fugacidad incisiva.

En el caso Bellatin, su narrativa experimental funciona de manera eficaz, a tal punto que esta estética forma parte fundamental en la mayoría de sus obras. “En *Flores*, la única verdad es el fragmento. A los cuerpos rotos y desmembrados de los personajes les corresponde la fragmentación de la materia narrativa”.¹³⁵ Pero no sólo *Flores* propone esta peculiar coherencia narrativa, porque a ella se le sumaría el corpus total de esta investigación.

Lo fragmentario se hace presente en la formación interna de las posibles estructuras en las novelas. De las descripciones vamos haciendo mapas conceptuales con los cuales le damos forma y sentido a los argumentos, los cuales

¹³⁴ Ariel Schettini, Condición de las flores, de Mario Bellatin, *Apostillas (el desborde)*. 25- 2- 2009. <http://apostillas2.blogspot.com/2009/02/condicion-de-las-flores-de-mario.html>

¹³⁵ Leonardo Tarifeño. Flores, de Mario Bellatin. *Letras libre*. Marzo 2002. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7365>

se yuxtaponen unos con otros, aunque algunos parezcan no ser relevantes. De esta fragmentación, caracterizada por su dinamismo, cuando es interrumpida por el narrador posibilita la existencia de unos vacíos, que por momentos parecen no recuperarse jamás. La presencia de las voces que narran las historias se contraponen y superpone en una dialéctica cartesiana para llevar la conducción de la historia. De ser un narrador diegético, pasa a ser autodiegético, o en dado caso aparece el narrador como un personaje tercero donde el mismo autor se convierte en su propio espejo literario. Estas fracturas del yo-autor, también entran en la categoría de la fragmentación, pues partiendo de ella la norma se convierte en una magia semántica de múltiples voces.

Las fragmentaciones de una poética caótica comienzan a establecer conexiones con aquello que naturalmente se separa de la lógica común, y de ella reconocemos los saltos espacio-temporales de las escenas, sin embargo, también notamos que su literatura tiene un fin en sí mismo, porque las novelas están cargadas de una atmósfera en la cual se circunscribe él mismo y no hay una distancia descomunal entre lo que se enuncia y su significado. Para Bellatin, y sus consecuentes ganas de cartografiar el mundo, logra mantener una secuencia a veces de carácter intimista y otras veces con una carga profundamente irónica y absurda de lo que está allí; de lo que se manifiesta en pos de reunir la mayor cantidad de partículas narrativas, que él mismo ha fabricado, para luego hacer un recorrido por su obra, teniendo como resultado una especie de autobiografía ficcionada de su vida.

5.2 De lo textual a lo visual: un medio plástico para la creación fragmentaria



Dice Margot Glantz que las novelas de Mario Bellatin parecen obras de arte conceptual. Con esta sentencia podemos abordar otra característica en torno a la mirada transdisciplinaria de la creación. Habíamos dicho que el autor crea algunos pasajes como si se tratara de narraciones fotográficas, y de hecho se aprovecha de tomar como argumento visual algunas fotografías que anexa en el libro *Perros Héroes* (a la izquierda, en esta página¹³⁶).

Los modelos de representación de las novelas de Bellatin giran en torno a las miradas internas de sus mundos posibles, que pueden convertirse en pequeñas obras de arte visual. La codificación de estos textos sería el abreboca de una posible traducción espacio-objetual que genere otros discursos.

Partiendo de sus novelas, Bellatin de alguna manera sugiere a sus lectores crear, imaginariamente, la conformación de posibles proyecciones visuales que nacen desde el embrión literario. Por ello podríamos tocar la posibilidad de convertir sus novelas en teatro, instalaciones, ensamblajes, composiciones corporales, video artes, comics, documentales de ficción... en los que se multiplican los mensajes de los textos novelados en otros formatos de expresión.

En el mundo contemporáneo podemos observar cómo desde la aparición del arte objetual, desde el guiño de Duchamp con el *Urinario* hasta nuestros días, cambió determinadas formas de

¹³⁶ Dossier fotográfico de la novela *Perros Héroes*. Imagen escaneada del libro *Obra Reunida* de Mario Bellatin. Pp. 370-371

apreciación en cuanto a la mirada estética de la obra. En el tiempo sucesivo la conformación de los objetos como elementos que producen un mensaje visual, ya no para el orden literario, sino para la puesta en escena de una representación plástica.

Dentro de las tendencias actuales del arte, que permiten reunir distintos lenguajes creativos, plásticos, literarios, cinematográficos, musicales... nos habilita a crear cierta mixtura en la poética que se genera de una idea, partiendo en la raíz de alguna de sus novelas. En este caso la intertextualidad viene siendo el vínculo directo con el cual se pueden transformar las correlaciones espacio-objeto-cuerpo, en una propuesta que implique la composición corporal. Como un antecedente artístico literario podemos hacer referencia a una obra de teatro que adaptaron en el D.F México sobre *Perros Héroes*, donde contó con la presencia de quince personas paralíticas, en sillas de ruedas, participando en la obra.

Hacemos este recordatorio porque el mismo Bellatin sugiere a veces en los principios de sus capítulos, que tal novela puede servir como una obra de teatro, que tal otra está ligada a las instalaciones, y así podemos pensar en pinturas, fotografía, dibujos, siempre y cuando aquel que vaya a realizar la propuesta se adapte a lo que está escrito en el texto, y mantenga una fiel relación.

En este intersticio que emerge de la relación arte y literatura, queremos apostarle a la puesta en escena de cuatro obras, que nos parece describen visualmente parte del contexto y del contenido de las novelas. Cada una de ellas está fundamentada en un pasaje específico, con el cual podemos adaptar, desde esa mirada fragmentaria, un capítulo que tiene vida propia. Dice Bellatin al final de su novela *La escuela del Dolor humano según Sechuán*, una reflexión en cuanto a las posibilidades de representar plásticamente la novela, que tal sentencia podemos adaptarlas a otras:

Los personajes o lo medios que se hayan utilizado para la representación deben idear la forma de conocer si los espectadores han logrado hallar vínculos entre los distintos

fragmentos. Esta información es importante para detectar la aparición de algún grado de catarsis.¹³⁷

Esta forma de acercarnos a la composición visual, nos permite hacer una lectura más amplia sobre la obra de Bellatin, pues creemos que nos dará un resultado óptimo en cuanto a la creación de mundos iconográficos. Para ello hemos decidido colocar el fragmento de la novela de donde partiría la obra visual y de ello hacer una traducción espacial —en bocetos de dibujo—, con la intención de mostrarla en una galería o espacio museográfico.

Propuesta 1: Salón de Belleza

“Lo único que buscaba evitar era que esas personas parecieran como perros en medio de la calle, o abandonados por los hospitales del Estado. En el Moridero tenían asegurados una cama, un plato de sopa y la compañía de todos los demás moribundo. Si el huésped estaba consciente, o mejor aún si está en condiciones de efectuar movimientos, podía ayudar tanto moral cómo físicamente. Aunque, hay que reconocer que la ayuda física era esporádica. Se daba sólo cuando algún huésped, de pronto sufría una recuperación transitoria, pues yo siempre me aseguraba de aceptar sólo a los que no tenían ya casi vida por delante”.

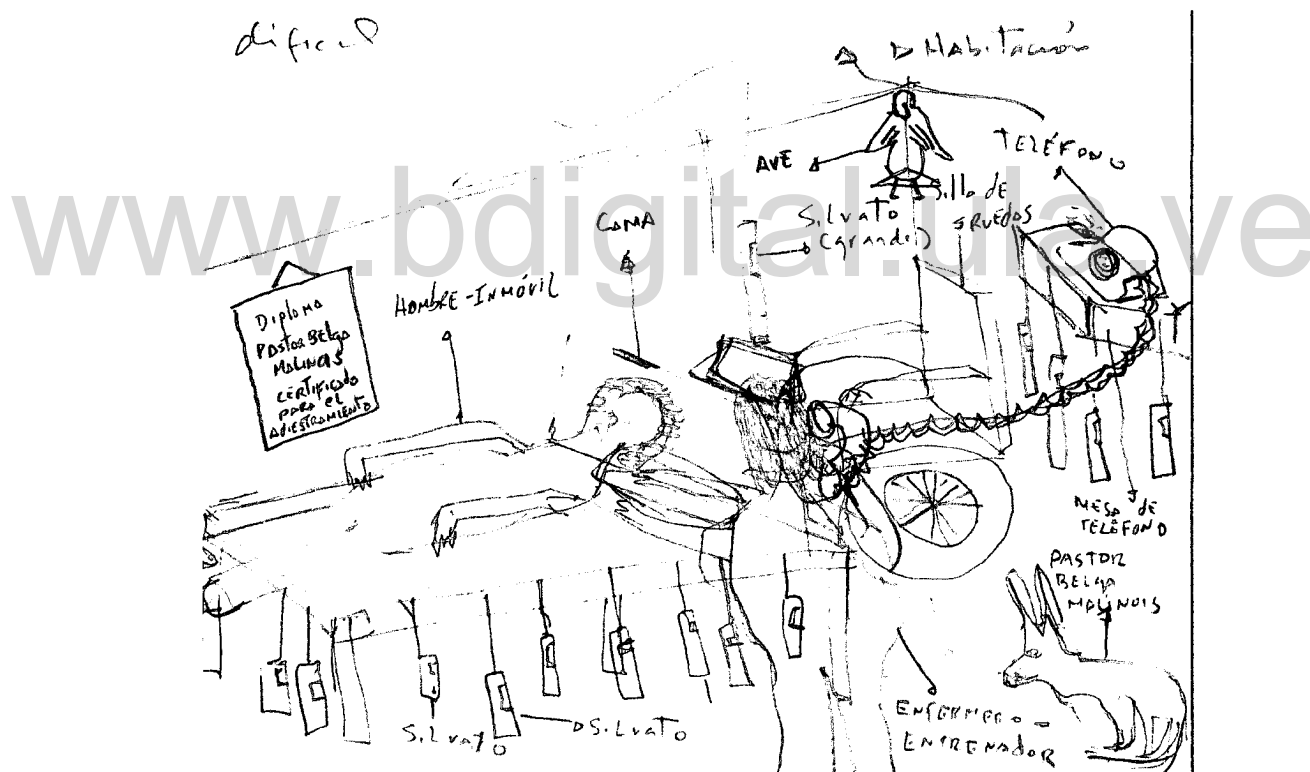


¹³⁷ Mario Bellatin. *Op. cit.*, *Obra reunida*, p. 494.

En esta instalación, es importante la presencia de enfermos de VIH, recostados en las camas, para efectos de la composición corporal, así como todos los elementos que allí se describen, en su exacta ubicación./ Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en *Salón de Belleza*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Propuesta 2: Perros Héroes

“Las paredes del cuarto están pintadas de verde. De ellas cuelgan diversos diplomas, que certifican la asombrosa destreza que posee aquel hombre para entrenar perros de conducta tan difícil como los Pastor Belga Malinois. El Hombre-Inmóvil suele ser trasladado diariamente hasta un sillón situado junto a la cama. Allí, el enfermero-entrenador le amarra en torno a la cabeza el auricular del teléfono. Detrás se mantiene atada una ave de cacería, que es encerrada en una caja de madera cada vez que hacen entrar a uno de los Pastor Belga Malinois en la habitación”.

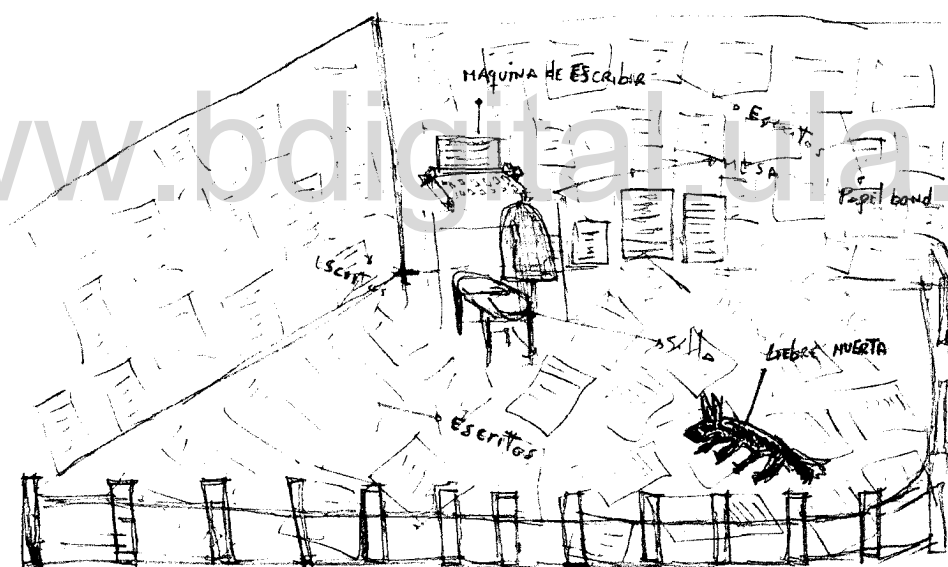


En esta instalación es importante la presencia de los personajes como el hombre inmóvil, el Enfermero-entrenador, y el perro Pastor Belga Malinois, para los efectos de la composición espacio-corporal. Así como todos los elementos que allí se describen, en su exacta ubicación./ Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en *Perros Héroes*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Propuesta 3: Lecciones para una liebre muerta

22.

“No creo tener duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible. Nunca sabré cuáles han podido ser los motivos por lo que, desde mi infancia, me he empeñado en mantenerme varias horas seguidas frente a una máquina de escribir. En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí mismas las palabras. Me bastaba con verla materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado con el sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor a la tinta, la lucha que debía emprender contra la cinta bicolor de la underwood portátil modelo 1915 —único legado de mi familia— con la que escribí los primeros textos.”

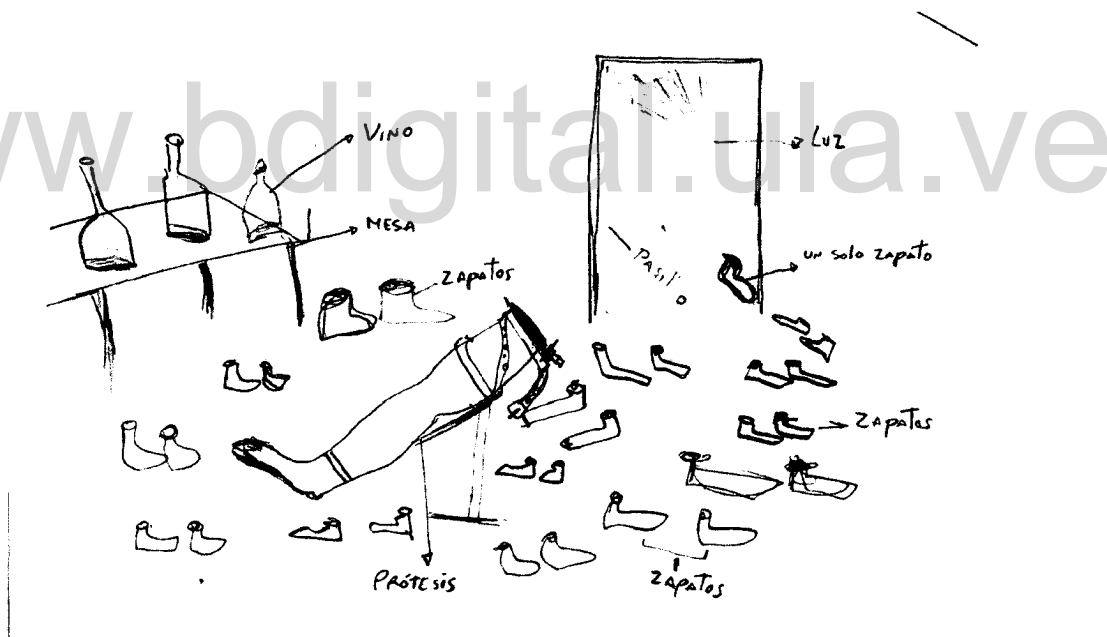


Para ser fidedignos con la idea original habrá que ubicar la máquina de escribir Underwood portátil. Modelo 1915, y con ella, escribir todos los textos que irán pegados en las paredes y en el piso./ Boceto propuesta de instalación de *Lecciones para una liebre muerta*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Propuesta 4: Flores

Pasionaria

“Todo debe ser cambiado”, dijo el escritor mientras trataba de liberarse del pantalón, así como de las correas que sujetaban la prótesis. Ninguno de los beodos reunidos había dejado los zapatos en la entrada. Sólo lo habían hecho los fieles verdaderos. “Las costumbres tendrán que variar desde sus raíces”, continuó el escritor cuando se vio exento de la pierna. “Primero se efectuarán los *giros rituales*, que durarán una hora exacta”, afirmó. “Luego será el momento de la cena que se servirá acompañada de vino. Las oraciones debían situarse al final de la ceremonia”, afirmó asimismo, que la dirección a la Meca debía ser ignorada.” (Fragmento)



Nota: La realización de los bocetos así como la idea general del proyecto plástico, en convertir el espacio narrativo en instalaciones artísticas, es realizado por el investigador de este trabajo de grado./ Boceto propuesta de instalación para *Flores*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

CONCLUSIÓN

En esta investigación el interés radicó en observar cómo se revela la narrativa de Mario Bellatin desde diversos puntos de conexiones entre su *ars poetica* y cómo, por medio de los cuerpos deformes, se centra el interés sobre una aproximación descriptiva, desde la textualidad, a sus esquemas narrativos, y la fragmentación discursiva, se funden en una modalidad para narrar sus historias.

El autor revela como punto conector el interés particular con la presencia recurrente que se circunscribe a la deformidad de los cuerpos, y su presencia existencial como protagonistas de las historias, rompiendo con cierta lógica tradicional en cuanto a la composición literaria, dándole el puesto de personajes principales a aquellos que tienen cierta relación con los mundos de la periferia.

Ante la mirada del cuerpo como detonante de significados, Bellatin nos revela la efímera existencia del hombre. El cuerpo mutilado, enfermo, como el que sugiere en su novela *Salón de Belleza*, y tras su presencia la conformación de extra-ordinarias representaciones, porque no es un cuerpo que se circunscribe a las convenciones, sino éste es por naturaleza deforme. Pues nos fijamos cómo el traslado de un conflicto personal, como arquetipo de introspección y creación, se convierte en aceptación y posibilidad literaria, a lo que Sonia Budassi llamó “ortopedia narrativa” y Palaversich sugirió como “corpotextualidad”.

En sus relatos estamos ante la presencia de una interacción fundamental con el lector, quien es aquel que posibilita armar las historias desde un punto de vista pragmático. El uso de temas recurrentes en cuanto a la conformación de un universo adscrito a la cotidianidad, crea desde su cartografía la conciencia de un claro y preciso argumento, en ocasiones disfrazado de pormenores en las acciones. Como en el caso de *Perros Héroes* cuando surge la posibilidad de cimentar las bases discursivas en un hombre lisiado, que no puede moverse, casi en la totalidad, y que encontró desde los entrenamientos de perros la salvación de su vida.

Un caso importante, como aparece en *Flores*, recae en la presencia de un fármaco, que inferimos es la talidomida¹³⁸, medicamento que se convirtió en una catástrofe social, la cual surgió como un acto del avance de la ciencia por demás despreciable. Este medicamento causó en Bellatin una reacción, pues él es un afectado de este experimento y por ende su cuerpo quedó atrofiado. De allí su mirada particular ante la presencia de personajes que, de alguna manera, pudieran parecerse a él. Desde esa prospectiva, por momentos salvadora de su estética, encontramos que sus formas de concebir pasajes literarios está inmiscuido él/ narrador como sujeto, y encuentra la manera en demostrar la permeabilidad narradora.

Observamos en Bellatin un axiomático enfoque planteado en torno a la posmodernidad, cuando sugiere la falta de utopía, la relatividad del tiempo y el espacio, la parodia a la mirada social, cierta ironía en concordancia con falsos ideales, la ruptura en la lógica de representación, así como el deterioro del hombre y la pugna entre naturaleza y ciudad como apertura de un futuro incierto. De la mezcla de estos enfoques en los temas, relativos a la ciudad como un órgano social vivo, descifra una sociedad en decadencia.

Inserto en esta visión partitiva de la contemporaneidad aparece la fragmentación, como una posibilidad arquitectónica de la narrativa, en donde Bellatin, demuestra que hay una lógica sobrepuesta a lo convencional, y el ser humano en su carácter de curiosa interpretación construye y deconstruye ciertas arbitrariedades. El autor no logra del todo concentrar sus fuerzas narrativas bajo una sola mirada del texto, pero mantiene un argumento unificado que permite viajes espacio-temporales en las acciones, hasta que se convierte de tan (i)lógica en una histórica fantástica.

En la obra de Bellatin hay características que tienen proyección al tratar de revelar algunas prácticas mágicas y religiosas, así como la falta de utopía y la sexualidad de sus personajes. Estas características forman parte fundamental de

¹³⁸ Fármaco que paradójicamente ha ayudado a cambiar el rumbo estético de la historia de la literatura Latinoamérica.

ese mundo deforme y fragmentario, pues aparecen y se convierten en recursos narrativos que van creando un mapa conceptual, que se hacen recurrentes dentro de los elementos que describe su poética.

Como si se tratara de conquistar espacios imaginarios de la crueldad, el autor busca sorprender a sus lectores mediante acciones inesperadas y poco convencionales. A la par, mezcla sentidos que transfieren una continua y sorprendente reflexión que gira en torno a un tema. En ciertas ocasiones se da el fenómeno de recrear visualmente lo que ha descrito, pues busca vincular otros lenguajes creativos —del arte visual— con la literatura, y con ellos se magnifica la lectura de sus obras, pues la inserción de elementos iconográficos permite expandir el entendimiento.

Sobre el uso de las ciudades y los espacios, podemos ubicarlos en lo que Auge llamó los no-lugares, creados desde un imaginario en los que se circunscribirá la sociedad latinoamericana. También pertenecen a esta característica aquellos narradores quienes han aparecido como la generación de relevo del boom literario hispanoamericanos. Pues entre ellos existe una relación común en las transformaciones estético-literarias, buscando un rompimiento de los tradicionales modelos narrativos.

Podemos decir que sus novelas proyectan la difusión de personajes monstruosos, que conviven en ciertos espacios particulares. Bellatin no es un escritor que recarga el mensaje, pues el uso de un lenguaje sencillo y directo es parte de su característica fundamental. Alcanzaríamos a decir que fomenta desde su poética minimalista un argumento que tiende a ser hermético y voraz. Así como el uso de temas abruptos y por momentos miserables, construyen la integridad de sus relatos.

En correlación con elementos que subyacen a las formas textuales que evocan el silencio —que podemos observar desde el espacio gráfico— y lo enunciado como soporte de significaciones, estamos ante la presencia de un pensamiento crítico que se sustenta en la mirada de lo actual. En sus sentencias

existe un reclamo (in)directo a las estructuras científicas y sociales, que han venido acabando poco a poco con el ser humano. Sin embargo, a veces se vale del absurdo para crear universos insospechados.

Nos referimos como punta de lanza en consonancia con ciertas mutaciones narrativas a *Lecciones para una liebre muerta*, por construirlas desde la lógica del juego. En la novela existe un salto descriptivo entre los episodios que van conformando las múltiples historias. Hay en esta interacción textual una interdependencia entre sus personajes, de los que están presentes en varias historias, y por ende desde la intertextualidad y lo autobiográfico se encarna un escenario vivencial.

Este estudio sobre la narrativa de Bellatin nos apuntó a la interpretación de una obra que se fundamenta en la contemporaneidad, y por ende de ella se derivan apreciaciones estéticas en consonancia con las experimentaciones literarias.

Encontrar un camino narrativo, donde se puede integrar una investigación descubriendo que existen ciertos mundos deformes en la literatura iberoamericana, nos dio para explorar extraños y polisémicos modelos de narrar. Nos pareció interesante dicha investigación porque encontramos en el texto la particularidad de enfocarnos en tres aspectos fundamentales: el cuerpo, la textualidad y la fragmentación, como posibles temas de investigación aplicables a otros narradores, en la búsqueda por descubrir ciertas transformaciones estéticas de la narrativa contemporánea.

Bibliografía

A) Bibliografía directa:

Bellatin, Mario. *Obra unida*. México. Alfaguara. 2005

_____ *Tres novelas*. Mérida. El otro el mismo. 2005

_____ *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona. 2005

B) Bibliografía indirecta:

B.1. Teoría y metodología

Auge, Marc, *Los "no-lugares" espacio del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 5ta ed. 2000

Barrera Linares, Luis, *Análisis crítico del discurso*, Caracas, UCAB, 2000.

Bernárdez, Carmen, *Arte hoy Joseph Beuys*, Madrid, Nera, 1999.

Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

_____, *El nacimiento del lector y otro ensayos*, Caracas, Equinoccio USB. 2008.

Del Prado J. *Cuerpo nombrado, cuerpo abolido*. Madrid, Cuaderno de filología italiana 2000. N. Extraordinario. (PDF)

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad, Italia, Lumen*, 2007.

Foucault Michel. *El pensamiento de afuera*. Ed. Pre-texto. 4ta edición. 1997

_____, *Literatura y conocimiento*, Mérida, ULA, 1999

Fraticola, Paola. *En Movimientos en el Arte desde 1945*. Ed. Edward Lucie-Smith.

Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

Guilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 5ta Ed., 1992

Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

_____, *Antología*. Salamanca, Sígueme, 2001

_____, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993

Hernández Luis Javier, *El cuerpo, la derrota de la historia*, Mérida, ULA-Fondo Editorial Domingo Miliani, 2008.

Harshaw, Benjamín, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros. 1997.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Kristeva Julia, *Semiótica 2*. Tomo II. Trad. José Marín Arancibia. Madrid, Espiral/fundamentos, 1978.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 4ta reimp, [Trad. Paula Mahler]. 2008,

Lyotadr, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996.

Lukács, Geroge, *El alma y la formas/La teoría de la novela*. Barcelona. Ediciones Brijalbo, 1970. Pág. 58

Lozano.-Peña- Abril. *Análisis del discurso hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid. 7ma ed. Cátedra, 2004. Pág. 26-27.

Mantilla, Adriana, “Cuerpos modernos y posmodernos”, *Revista Así somos*, Caracas, (3): 64-67, 2010.

Molina, Juan, *Hendidura e hipérbole*, Mérida, Ediciones de la Casa de Asterión – Mucuglifo, 1998.

Miranda Julio, *El gesto de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores. 1994.

Márquez, Patricia, “Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles”, *Arte, individuo y sociedad*, (Vol. 14), 121- 14, 2002. (PDF)

Rodríguez, Aníbal, *Poética de la interpretación*. Mérida, ULA, 2005.

Revilla, Carmen, *Los límites de la textualidad. Escritura y diálogo en la hermenéutica gadameriana*. p. 172. <http://revista.ucm.es>. (PDF)

Sarlo, Beatriz, *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Ariel, Buenos Aires, 1997, pág. 193.

B.3. Diccionarios y Enciclopedias

Carlos Reís, Ana C. M. López. *Diccionario de narratología*. Salamanca. Colegio de España, 1995.

B.2. Referencias electrónicas.

Bonfil, Carlos, “La enfermedad y sus metáforas a propósito de Susang Sontag”. *Agencias especializada de Noticias Notisie, salud, sexualidad, sida – opinión*. México, junio 16, 2005. (Texto leído durante el homenaje a Susan Sontag en la XIX Semana Cultural Lésbico-gay que se lleva a cabo en el Museo Universitario del Chopo.). http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=180

Budassi, Sonia, “Una impostada seducción. Mario Bellatin y el engañoso mito de autor”. *Perfil.com*. Edición impresa domingo 10 de junio de 2007. Buenos Aires. <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0181/articulo.php?art=1472&ed=0181>

Ditilanko, “Bellatin una sensibilidad posmoderna”. *Puerto el hueco*. Lima. 7-7-2006. <http://puertoelhueco.blogspot.com/2006/07/bellatin-una-sensibilidad-postmoderna.html>

Ezio Neyra Magagna, “Literatura: Las no fronteras”. *El Comercio*. Lima, 6-7-2006. <http://www.elcomercioperu.com.pe/EdicionImpresa/Html/2006-06-0/impDominical0532694.html>

Glantz, Margo, Los perros héroes de Bellatin, “*Cultura*” La jornada. México D.F. 5-06-2003. <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>

Guillermo Piro, Más fragmentos experimentales de Mario Bellatin. La belleza y la muerte. *Radar Libro*. Página 12. Buenos Aires, 12 -06- 2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1604.html>

Moreno, Carlos, “Los escenarios de la fragmentación”. *Ars Brevis*. Universitat Ramon Llull. No.1, 1995. Pág. 157 – 165. <http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/96479/163755> (PDF)

Pauls, Alan, “El Problema Bellatin”. *El interpretador. literatura, arte y pensamiento*. N. 20. Noviembre 2005. <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>

Piglia “Vivimos con la idea de que no podemos conocernos, pero sí narrarnos”, *Público*. es, Barcelona-España, 19-10-2007. <http://www.publico.es/agencias/efe/8217/ricardo-piglia-asegura-que-vivimos-con-la-idea-de-que-no-podemos-conocernos-pero-si-narrarnos>

Saida Santana Mahmut, "De la fragmentación del cuerpo: de Platón al carnal art", *Investigarte, arte, educación, filosofía*. N. 1. Abril 2010. http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=71:de-la-fragmentacion-del-cuerpo-de-platon-al-carnal-art&catid=36&Itemid=72

Schettini, Ariel, Condición de las flores, de Mario Bellatin, *Apostillas (el desborde)*. 25- 2- 2009. <http://apostillas2.blogspot.com/2009/02/condicion-de-las-flores-de-mario.html>

Tarifeño, Leonardo, Flores, de Mario Bellatin. *Letras libre*. Marzo 2002. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7365>

Vilariño Pico, María Teresa. "Espacio esquizofrénicos. Destrucción y creación en el arte contemporáneo", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. España, 36. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/esesquiz.html>

B.4. Otras referencias: Imágenes

Cuerpos en el espacio: Extraído 15-2-2011. URL: http://artescenicaspb.wikispaces.com/file/view/Nacho_Duato_interpreta_angel_Alaz.jpg/112426445/Nacho_Duato_interpreta_angel_Alaz.jpg

Cuerpo fragmentado: Extraído 19-2-2011. URL: <http://zonacg.com/wp-content/streetanatomy01.jpg>

Prótesis de bajo presupuesto: Extraído 11-1-2011. URL: <http://www.elcolombiano.com/BancoMedios/Imagenes/5371858.jpg>

Cuerpos escultóricos sin miembros: Extraído 14-2-2001. URL: <http://img.skitch.com/20090514-32m3mamkj4g94kiwukihtf83a.jpg>

Mano artificial Otto Bock: Extraído 15-1-2011. URL: http://www.generacion.com/usuarios/variados/imagenes/04_10_2010_18_15_40_688936797.jpg

Adolescente probando una prótesis para su pierna izquierda: Extraído 12-1-2011. URL: <http://www.medgadget.com/archives/img/newkneww.jpg>

Transformistas Drag queen: Extraído 10-1-2011. URL:
http://www.unaplauso.com/images/anuncios/6/5/6/656_transformistas-drag-queen_1.jpg

Niños jugando, afectados por la talidomida. Extraído 4-10-2010. URL:
http://www.larazon.es/images/uploads/image/f0/f8/48460/c617x266_talidomida.jpg?1234511936

Portada del libro *NoBody's Perfect*. Fotografías de algunos personajes aparecidos en la edición. Extraído 2-10-2010. URL:
<http://www.moviecentre.net/wp-content/uploads/2010/08/Nobodys-Perfect-1.jpg>

Bonaparte visita a los apestados de Jaffa 1804. Extraído 17-1-2011. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Italia, Lumen, 2007. Pág. 303.

Rubén Valdez protesta contra el gobierno del D.F. México. Extraído 2-2-2011. URL: <http://laloncheria.com/wp-content/uploads/2010/03/vih-mexico.jpg>

Mario Bellatin: la corpotextualidad como detonante argumentativo. Fotografía: Álvaro Hernández Angola.

Mario Bellatin: de la deformidad y su universo narrativo. Fotografía: Álvaro Hernández Angola.

Perros Héroes: tres espacios dentro de la casa. Obra de Ángel Sequera 2010

Modelo texto/visual de la novela fragmentada. Imagen escaneada de la novela Perro Héroes.

Joseph Beuys: ¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?. Extraído 9-1-2011. URL:
http://4.bp.blogspot.com/_boNOslTUzrE/TG_3hObepXI/AAAAAAAAAE0/pobiCpIZHK4/s1600/1207261279_f.jpg

Dossier fotográfico de la novela *Perros Héroes*. Imagen escaneada del libro *Obra Reunida* de Mario Bellatin. Pp. 370-371

Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en *Salón de Belleza*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Boceto propuesta de instalación (composición corporal) en *Perros Héroes*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Boceto propuesta de instalación de *Lecciones para una liebre muerta*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

Boceto propuesta de instalación para *Flores*. Dibujo por Luis Manuel Pimentel

www.bdigital.ula.ve