



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

De la enfermedad al paciente, hacia flores desde
La Ciudadela Final. Un encuentro con la obra de
Mario Bellatin

Tesis que para obtener el título de:

licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

María de la Luz Tafoya Solís

Asesor de Tesis

Dr. José María Villarías Zugazagoitia



Facultad de Filosofía
y Letras

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Laut, por enseñarme a contemplar el azul y las olas mientras la palabra surgía,
y a mi Orugo, que lo hizo posible: un peridoto en casa.

A Rita, por el trabajo incansable que al final consolida.

A mis abuelos, por toda la nostalgia y felicidad de esta infancia:
“Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra”.*

A la familia Tafoya Ledesma, mucho de lo que soy es por ustedes.

Al Chino, por la poesía en el camino y el oído fraterno, de canalla a canalla.

A Lisseth Espinosa, que aún en la distancia está presente y por sus valiosas
anotaciones a mi trabajo.

A Irma, Carmen y Nancy, por su amistad sincera y su cariño cercano.

Y a mis amigos, sobre todo por estar y compartir las risas:
Elizabeth y R, La Pil y Edgarito, Sara, Oli y Adri, Gabriel, Paulo.

Agradezco a José María Villarías, por la paciencia, las explicaciones y el proceso
formativo. A Raquel Mosqueda, por el apoyo, y la empatía para conmigo y mi trabajo. A
Sergio Ugalde, por su revisión atenta y saber dialogar. A Andrés Márquez, por su lectura y
considerar mi investigación. Y a Mariana Ozuna, por participar de esto.

*García Márquez. *Cien años de soledad*.

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo I. Mario Bellatin y la narrativa mexicana | 10 |
| 1. Mario Bellatin y su obra | 10 |
| 2. Narrativa mexicana actual | 21 |
| Capítulo II. La enfermedad en la obra de Mario Bellatin | 31 |
| 1. <i>Salón de belleza</i> : cuerpo y memoria | 31 |
| 2. <i>Poeta ciego</i> : ceguera | 46 |
| 3. <i>Flores</i> : deformidad | 59 |
| 4. <i>La jornada de la mona y el paciente</i> : terapia y convalecencia | 69 |
| Capítulo III. La obra como totalidad | 79 |
| 1. Enfermedad y proceso escritural como propuesta narrativa | 79 |
| 2. Personajes y espacios dentro del discurso bellatiniano: la ausencia y la brevedad | 90 |
| 2.1. El personaje trágico en la obra bellatiniana | 101 |
| Conclusiones | 111 |
| Bibliografía | 117 |

No son los males violentos los que nos marcan,
sino los males sordos, los insistentes, los tolerables,
aquellos que forman parte de nuestra rutina y nos minan
tan meticulosamente como el Tiempo.

E. M. Cioran. *Ese maldito yo*.

... el dolor es un instante y, su permanencia,
una representación.

Mario Bellatin. *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

Introducción.

La tesis que se presenta a continuación propone el estudio de una selección de la narrativa del escritor Mario Bellatin. Dicha investigación señala la relación entre el autor y la producción literaria nacional. Sugiere, además, cuatro novelas como muestra representativa de su obra para abordar su narrativa desde una perspectiva temática. Las novelas incluidas para el análisis son: *Salón de belleza*, *Poeta ciego*, *Flores* y *La jornada de la mona y el paciente*, a partir de las cuales se identifican los elementos recurrentes en el proceso de escritura del autor. El objetivo es desarrollar la propuesta narrativa justo desde la enfermedad como eje y subrayar la importancia de la obra bellatiniana en la literatura mexicana actual.

Mario Bellatin ha publicado una larga lista de títulos que empieza con *Mujeres de sal* y termina con *Biografía ilustrada de Mishima*. Sus obras han sido traducidas al alemán, francés, portugués e inglés. Ha captado el interés internacional tanto que incluso se han llevado a cabo adaptaciones teatrales de sus obras (en *The producers club theatres* en 2007 se presentó la adaptación de *Salón de belleza* a cargo del actor y director puertorriqueño Josean Ortíz). En el cine, el director argentino Gonzalo Castro realizó en 2010 el filme titulado *Invernadero*, inspirado en la novela *Efecto invernadero*, donde el propio Mario Bellatin participa como protagonista.

Bellatin es un autor que ha sobresalido nacional e internacionalmente, obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 2004 por su novela *Flores*, el premio Mazatlán de Literatura por *El Gran Vidrio* en 2007 y obtuvo la beca Guggenheim en 2002. Es además director de la Escuela Dinámica de Escritores en la ciudad de México. Se han publicado varias entrevistas al autor y artículos periodísticos, pero a pesar de su importancia es poco lo que académicamente se ha escrito de su obra. En la UNAM sólo se han elaborado dos tesis de

maestría: *La propuesta narrativa de Mario Bellatin de Dolores Bosch Sanz: un análisis de la poética hasta El jardín de la señora Murakami, y El espacio carnavalesco en la narrativa latinoamericana de tema gay a través de cuatro novelas [...] de María de Lourdes Delgadillo Villanueva*, la cual retoma una obra de Bellatin, *Salón de belleza*, y la compara con tres novelas latinoamericanas de temática homosexual.

Las novelas de Mario Bellatin son tan disímiles en apariencia; una instalación, una taxonomía de flores, una traducción, que en conjunto consolidan un sistema edificado novela tras novela. Esta tesis representa una aportación porque estudia los relatos bellatinianos a partir de un tema como elemento cohesionador de distintas etapas en el proceso creativo del autor y en las cuales se advierte un continuo ejercicio de escritura que apunta a una idea de sistematización. La tesis, además, alude a las últimas publicaciones de Bellatin que no fueron abordadas en el trabajo de Dolores Bosch.

La obra de Bellatin constituye un ejemplo permisible para hablar de literatura mexicana actual. Sin embargo, cabe insistir en el hecho de que los alcances de esta investigación son limitados, no sólo por la escasa información sino porque sólo contempla el análisis de cuatro novelas, aunque a lo largo del trabajo se citan otras. La selección de dichas novelas toma en cuenta a aquellas que han sido mencionadas en las antologías de novela mexicana, en las tesis elaboradas sobre el autor y en la lista de mejores novelas mexicanas de los últimos treinta años.

Por otro lado, la elección responde a una cuestión claramente cronológica pues comprende tres momentos. La etapa de las primeras novelas, *Salón de belleza*, donde la estructura es más o menos la misma, es reconocible una trama, un espacio, la forma de narrar, etcétera. La segunda, *Poeta ciego* y *Flores*, en la que hay historias de distintos personajes que se cruzan y hasta podrían leerse de forma independiente; cada capítulo de

Flores, por ejemplo, en esta etapa incluye al *freak* como personaje de su obra. Y una tercera, *La jornada de la mona y el paciente*, en la cual plantea el perfil del escritor y su obra como una entidad única enmarcada por una intratextualidad.

Tanto la clasificación como la elección de novelas para ejemplificar las etapas escriturales es arbitraria, pero se podría ampliar la selección o plantear otra que de igual forma sintetizara la narrativa de Bellatin, por ejemplo una que incluyera las obras en las cuales aborda la escritura como un ejercicio de traducción, *El jardín de la señora Murakami*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, etcétera; sin embargo, esto sería un tema para ahondar extensamente y que se sugiere para un trabajo posterior.

De cierta forma el título de este trabajo indica la integración de las cuatro obras, de manera que el tema de la investigación es: “De la enfermedad al paciente, hacia flores desde La Ciudadela Final. Un encuentro con la obra de Mario Bellatin.” En el tema se incluye una referencia de las novelas estudiadas, la enfermedad hace alusión a *Salón de belleza* y el paciente, a *La jornada de la mona y el paciente*, con la primera empieza el análisis narrativo y con la segunda concluye; La Ciudadela Final remite a *Poeta ciego* en la misma ruta de donde procede *Flores*. Se trata de un encuentro porque es una visión particular desde donde se eligió ver la obra del autor, o sea; desde la enfermedad.

En el primer capítulo de la tesis se sitúa al escritor y su obra. Por un lado se habla, a grandes rasgos, de la narrativa de Mario Bellatin desde un acercamiento hemerocrítico, y por otro, de la literatura mexicana actual. Para entender dicha literatura el trabajo se centra en los escritores contemporáneos al autor, así como en las influencias generacionales que marcan el estilo de su época.

En el segundo capítulo se estudia la obra de Bellatin a la luz del tema de la enfermedad, por ser en ella un elemento recurrente y que articula la propuesta narrativa de la brevedad y

la ausencia. La enfermedad incluye una serie de motivos literarios: el cuerpo, la ceguera, el *freak* y la escritura como propuesta para curar el padecimiento, aspectos que se desarrollan en el estudio de cada una de las cuatro novelas. Las cuales, además, se analizan bajo tres horizontes: uno a nivel de estructura narrativa y otro a nivel temático. El primero se refiere a los aspectos estructurales de la obra, o sea, los que se relacionan con el discurso: el espacio, el tiempo y los personajes. El segundo horizonte permite visualizar los períodos escriturales del autor y el último trata los tres grandes temas ensayados por Bellatin en toda su obra: la sexualidad (cuerpo-freak-personaje), la ciencia (experimentos genéticos-avance científico-salud) y la religión (mitos-ritos).

El tercero y último capítulo expone la obra en el marco de una propuesta estilística, artística y escritural. Enfatiza en la narrativa bellatiniana de la ausencia y la brevedad con base en el análisis de las cuatro novelas, toma el personaje y su espacio para explicar las paradojas creadas por el autor en su narrativa y como elementos cohesionadores en la totalidad de su obra: se trata de una obra total y única, en la cual todos los libros obedecen al mismo esquema, como concluye el propio Bellatin. Finalmente, las conclusiones resaltan la sistematización que logra el autor con su escritura, la inclusión de elementos constantes en su obra y la intratextualidad como dispositivo para cerrarla.

Para llevar a cabo el análisis de la propuesta narrativa bellatiniana desde la enfermedad se consideraron diversos autores. Mientras que para desmenuzar los aspectos reiterativos en la obra de Bellatin; personajes y espacio, se partió de la categoría de mundo narrado que proporciona Luz Aurora Pimentel, en cuanto a estos dos elementos vistos como trágicos, en el tercer capítulo, se retoman los principios aristotélicos de la tragedia y la aplicación actual hecha por Fernando Savater. Asimismo el Archivo Hemerocrítico “Jaime Erasto Cortés” representa una valiosa herramienta en la aproximación crítica a la obra bellatiniana pues las

entrevistas y artículos periodísticos sobre el autor son necesarios, además, para complementar el análisis temático y contextualizar la obra en el marco de la literatura mexicana actual.

Capítulo I. Mario Bellatin y la narrativa mexicana.

1. Mario Bellatin y su obra.

*El escritor más lúcido se encuentra asimismo
en el mundo embrujado de sus imágenes.*

Emmanuel Levinas. “Arte y crítica”.

Caronte es el barquero encargado de transportar las almas de los muertos a través del río Aqueronte hasta el reino gobernado por Hades, de acuerdo con la mitología griega. Ésta es la imagen que Christopher Domínguez elige para el héroe de las obras de Mario Bellatin: “La prosa de Bellatin es tan escueta como envolvente, casi altanera. Su eficacia está en parecer lenta cuando es, en realidad, vertiginosa [...]. El héroe de Mario Bellatin es tan sólo, Caronte”.¹ Hierático, como el anciano Caronte, es el poeta ciego, el peluquero de *Salón de Belleza* o el entrenador de los “treinta Pastor Belga Malinois adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular”.² Personajes condenados a la crueldad y a la miseria del destino irremediable de su propia existencia. Hierática, también, es la prosa que construye el escenario donde estos seres de ficción aguardan el cruce de su sombra con un óbolo en la mano.

Mario Bellatin, poseedor de una narrativa rotunda y lacónica, “cortada por la atonía, inconfundible por su sinuosa precisión”;³ presenta una extensa obra en miniatura en la que el adjetivo y el nombre, el espacio y el tiempo, carecen de referencia específica:

[...] que las obras carezcan de un eje, tanto espacial como temporal [...], cosa que a fin de cuentas no es demasiado importante [...], pues de los libros lo que menos suele interesarme es el

¹ Christopher Domínguez. *Servidumbre y grandeza de la literatura mexicana*. México: Joaquín Mortiz, 1998, pp. 212-213.

² Mario Bellatin. *Perros héroes*. México: Alaguara-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003, p. 11.

³ Christopher Domínguez. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE, 2007, p. 53.

lugar o la época en que se desenvuelven. Lo literario está en otro lugar indescriptible y por lo tanto casi imposible de percibir con precisión.⁴

Las referencias, imprecisas y casi nulas, hacen que el personaje, y lo que lo circunda, sea trazado por la proyección del lector: “El lector es el dueño real del tiempo y el espacio literarios. Los míos, al menos, son libros que no dan respuestas, al contrario, plantean muchas preguntas”.⁵

En buena medida el elemento de atracción en los relatos bellatinianos es la atmósfera de verosimilitud que dispone con tan pocos componentes narrativos. En ningún momento nos hace dudar de la voz del narrador. La peculiaridad está en ofrecernos un entorno, tan sólo, probable. La inteligencia de estos relatos estriba en suscitar el efecto *farabeuf*, la crónica de un instante a partir de una fotografía. Está ahí, reproduciendo una imagen sin contexto, pero susceptible de ser dotada de uno, contado de múltiples maneras, todas posibles y creíbles.

Bellatin propone su contexto, deja suficientes cabos sueltos no para poner en tela de juicio lo que nos asegura, pero sí para dejarnos entrar en el juego azaroso de la probabilidad. Nos otorga un instante fotografiado en forma de relato y eso es todo. La narrativa de Bellatin no tiene mayores pretensiones, por eso nos convence: “sus novelas no progresan en cuanto no tienen necesidad de llegar a un lugar”.⁶ Es decir, no percibimos grandes historias ni personajes entrañables, no hay descripciones físicas o psicológicas, juicios morales o complicados diálogos. No, sólo instantáneas en blanco y negro: “Mario no está demasiado interesado en contarnos una historia sino en especular con ella”.⁷

⁴ Nuria Vilanova. “Entrevista con Mario Bellatin. El salón donde hiberna la belleza”. *La Jornada semanal*, 103, 23 de febrero, 1997, p. 14.

⁵ Sandra Licona. “Entrevista con Mario Bellatin. Intento hacerme dueño de un lenguaje”. *Cultura de crónica*, 6, 15 de agosto, 2001, p. 30.

⁶ Ricardo Pohlenz. “El grotesco terminal”. *El Ángel*, 194, 21 de septiembre, 1997, p.4.

⁷ *Ídem*.

En lo particular, pensamos que esta forma de hacer literatura, en apariencia ligera, marca una pausa en esas otras formas (no nos desagradan pero el reposo es saludable), hechas de nombres, precisiones, lugares, acotaciones, en fin, llenas de elementos inasibles, a veces. En las novelas de Bellatin no hay sobrantes por lamentar: “no sobra nada, la prosa es transparente y económica, los personajes son dueños apenas de unos atributos [...] la trama contiene sólo los elementos necesarios para que una historia exista”.⁸ Estamos frente a un horizonte donde la imagen impera sobre la palabra escrita. Relatos en forma de filmes, como los de Bellatin, fundamentalmente *El jardín de la señora Murakami*, nos ayudan a comprender las imágenes que presenciamos a diario:

Es cierto mi interés por lo visual, yo creo que se da porque estoy tratando de ocultar un lenguaje: como estás trabajando en una retórica aparentemente ajena, con un lenguaje aparentemente tan simple, de alguna manera surge lo visual; no hay una interferencia de la voz, de lo escrito, que te impida una visión. Pero definitivamente, la influencia del cine está más que en lo visual; está en la estructura, en cómo se construye un libro. En el cine se tiene el privilegio de ver estructuras completas o de mundos completos representados en dos horas, lo que curiosamente creo yo es el tiempo que tardas en leer la novela.⁹

Al leer cualquier relato de Bellatin pareciera como si observáramos una serie de imágenes proyectadas en secuencia al estilo Lynch en *Mulholland Drive* o en *Lost Highway*, películas en las cuales impera lo que vemos y no la trama o la historia de algún personaje. En la primera, por ejemplo, lo importante no son las razones de por qué una joven decide ser actriz o la vida de una mujer amnésica sobreviviente de un accidente automovilístico, sino la hipnótica sucesión de escenas perturbadoras e incomprensibles que se entrelazan como en un sueño atrapando al espectador. El mismo efecto lo produce *Flores* de Bellatin, en cada sección aparece un elemento insólito, los hermanos Khun, los experimentos

⁸ Rafael Lemus. “La literatura sobre el abismo”. *Sábado*, 3 de febrero, 2001, p. 13.

⁹ Ricardo Pacheco Colín. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin presenta su nueva novela de corte orientalista *El jardín de la señora Murakami*”. *La Crónica de hoy*, 5, 14 de diciembre, 2000, p. 14B.

científicos del doctor Olaf, las malformaciones genéticas, ancianos frente al televisor, todo sorpresivo y en apariencia inconexo pero ligado en el mismo entramado de ficción.

Bellatin no profundiza en obsesiones o teorías, no en sus relatos, están ahí y es lo único importante, pues mueve al lector a construir las posibilidades que subyacen en la mente de los personajes: “Obsesiones, anécdotas y personajes son tan sólo elementos de su dispositivo narrativo, en el mismo sentido en que lo son el papel y la tinta”.¹⁰ Podríamos atribuir toda una serie de adjetivos a la obra de Mario Bellatin, pero concordamos con Ricardo Pohlenz en lo siguiente:

[...] es un autor inclasificable. Su trabajo bien puede afiliarse al más puro estilo kafkiano, dentro del cual no se apuesta por lo absurdo que pueden ser los fines y finales, sino por las posibilidades que tiene un suceso, circunstancia o relación de elementos dada. Narrar presupone en las novelas de Mario el macerar los contenidos, el hilvanar los pequeños accidentes, y detenerse en los detalles más inocuos mientras que la armazón de la historia –si es que existe una– es realizada con una perfidia obsesiva que depura y desnuda el lenguaje (la claridad ante todo) para presentar, con malicia disimulada, los tortuosos escenarios y situaciones que son punto de partida del hecho narrado.¹¹

Resulta imposible de clasificar, no sólo por la ambigüedad e imprecisión que un término supone, sino por la dificultad de enmarcar la obra en un concepto. Tampoco pertenece a ninguna corriente literaria y aunque se le ha etiquetado como escritor de la maldad o como autor postmoderno, exclusivamente diremos que es uno de aquellos escritores obsesionados por el síndrome de nuestro tiempo. Dueño de una: “capacidad retórica [...] para esbozar, con unas cuantas pinceladas, inquietantes caracteres [...] Le fascina la sintomatología de nuestra época, afanosa como tantas otras en ejercer el monopolio de las desgracias, y en ella encuentra, como es obvio, ese diagnóstico de la condición humana”.¹²

¹⁰ Rafael Lemus. “Hacia el arte conceptual”. *El Ángel*, 10, 22 de junio, 2003, p. 6.

¹¹ Ricardo Pohlenz, art. cit., p. 4.

¹² Christopher Domínguez. *Diccionario crítico de la literatura mexicana. (1955-2005)*. México: FCE, 2007. p. 55.

Respecto a los contenidos de la narrativa bellatiniana, César Güemes ha dicho que: “No es verdad que su obra, por ejemplo, verse sobre la maldad. A cambio, trata de lo insólito, de lo extremo o radical”.¹³ A lo cual Bellatin responde que: “Hablaría, más que de maldad, de mundos enrarecidos, extraños, insólitos casi. Si me pidieran una denominación, preferiría el de narrativa insólita, más que malvada”.¹⁴ Argumenta además, de manera certera, lo siguiente: “En el caso de que habláramos de una literatura de contenidos, sí [sería válido el término de maldad aplicado a su obra]. Pero en un texto donde la forma es muy importante, el elemento que utilices lo será de seducción”.¹⁵ Estamos de acuerdo en que la estructura es el elemento fundamental de la obra de Bellatin, pues permite el funcionamiento del sistema: la escritura, y conservar el equilibrio entre la zona áurea y sus vértices, valiéndonos de la analogía fotográfica.¹⁶

La seducción que nos provoca Mario Bellatin al dibujar mundos marginados plagados de seres en estado comatoso, nos lleva a querer buscar en la estructura de sus obras el entorno en que los hace posibles: “El texto da las dimensiones y los planes de narración. En concreto no veo la diferencia entre el tamaño. Lo que sí es que no quiero que dependa la seducción del libro de la extensión de lo escrito”.¹⁷ Sin duda un autor imprescindible para

¹³ César Güemes. “Entrevista con Mario Bellatin. *Poeta ciego*, sexto libro del escritor mexicano peruano”. *La Jornada semanal*, 14, 27 de mayo, 1998, p. 25.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ César Güemes. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin, autor de *Damas chinas*”. *La Jornada semanal*, 15, 3 de febrero, 1999, p. 28.

¹⁶ De acuerdo con la teoría de composición artística, una de las formas para crear una simetría perfecta de la imagen es siguiendo “la regla de los tercios”. Consiste en trazar dos líneas verticales y dos horizontales para dividir la imagen en nueve sectores, de esta división resulta un rectángulo central: es la “zona áurea” y sus “vértices” y están formados por las intersecciones de las rectas. La calidad en la fotografía dependerá pues de la intersección de esos puntos. Lo que significa que en la obra de Bellatin la zona áurea, el elemento principal, sería la estructura narrativa, mientras que los vértices, el elemento secundario, serían los contenidos narrativos: el tema, los personajes, la trama, etcétera. La armonía de los relatos radica, entonces, en el equilibrio de la estructura del relato y los elementos narrativos que contiene.

¹⁷ César Güemes. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin, autor de *Damas chinas*”, p. 28.

entender la literatura mexicana en el siglo veintiuno. Es, en palabras del escritor Jorge Volpi, uno de los escritores:

[...] más arriesgados y valientes de nuestro tiempo, [...] un inventor infatigable. ¿De qué? De todo tipo de experiencias imaginarias y críticas: libros, videos, fotografías, *performances*, exposiciones, piezas teatrales... A diferencia de otros hombres de las letras, Bellatin no se conforma con arrojar unas cuantas letras e historias al mundo [...], sino que además busca reconducir una y otra vez la experiencia estética a través de otros creadores y disciplinas.¹⁸

Más que inventor de experiencias, Bellatin es un intérprete de posibilidades; Hermes observando la experiencia humana, pues devela el oculto secreto de las cosas. No inventa experiencias nuevas y no consideramos sea su intención, sí lo es presentar con una peculiar forma de escritura su percepción de la realidad.

Lo que está de relieve en su propuesta narrativa no es la trama o la historia sino la mirada de un observador de situaciones cotidianas susceptibles de conmovernos y producir un efecto contrario al esperado; risa cuando hay llanto, indiferencia cuando belleza. Incluso juega con la expectación del lector al presentar una historia casi imposible en un contexto tan común que lo vuelve cotidiano, hace de lo insólito la normalidad de sus ficciones. Bellatin lo explica así: “La idea no es que exista un autor, sino un traductor de textos que no existen, ya no soy un creador, sino un traductor de ideas un tanto inexistentes”.¹⁹

El tema de la traducción no sólo está implícito en su narrativa, sobre todo en *El jardín de la señora Murakami* y en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, sino que marca una pauta estilística en su obra. A partir de *El jardín...*, parece estar convencido de la función que debe cumplir como escritor: “Es el comienzo de un camino, de una sistematización de la escritura [...] Este recurso de hacer ver como si el narrador fuera un traductor, me permite

¹⁸ Jorge Volpi. “La escuela del diálogo humano de Sechúan”, en Mario Bellatin (coordinador). *El arte de enseñar a escribir*. México: FCE, 2007, p. 94.

¹⁹ Christian Obregón. “Entrevista con Mario Bellatin. Soy un traductor de ideas un tanto inexistentes”. *La Crónica de hoy*, 6, 12 de diciembre, 2001, p. 29

seguir con este ocultamiento acerca de quién está generando el texto, de quién es el autor”.²⁰

En esta novela se hace evidente la construcción del narrador como traductor, que va colocando en notas a pie el significado de aquellas palabras propias de la cultura japonesa; por ejemplo, en uno de los pasajes de la novela se cuenta que Izu, estudiante de arte, decide salir una mañana para dirigirse a la casa del señor Murakami (quien se convertirá en su esposo en un acto de venganza por la crítica que ella realiza sobre su “célebre colección de arte”); durante el camino, Izu “descubre las efigies del niño salvaje Kintaro”. A continuación Bellatin, traductor, explica el significado de Kintaro como: “Entretenimiento tradicional en el que los contrincantes deben apoderarse del universo representado en la simbología de los vientos”.²¹ Incluye, también, al final del texto un apéndice como si de un especialista de cultura japonesa se tratara y no del autor que la escribe, enlistando una serie de apreciaciones críticas sobre la novela:

Organizar consultas al aire libre para tratar los problemas del alma y el corazón, es una práctica que desde hace milenios se lleva a cabo en la zona central del país, región cuyas costumbres son poco conocidas en el resto de la nación. Quizá por ese desconocimiento la conducta de Izu en el patio de juegos de la escuela causó tanta extrañeza entre sus maestros.²²

Al igual que Christopher Domínguez, consideramos que: “Esta superioridad de la traducción sobre la originalidad, que Bellatin pone en boca de su personaje, es [nuestra] clave para entender su obra entera”.²³ Especialmente porque las novelas de Mario Bellatin: “revelan cómo la traducción, entendida como esencia de toda operación literaria, vacía de contenido moral a las enfermedades, a la amputación y a las formas esotéricas de

²⁰ Ricardo Pacheco Colín, art. cit., p. 14B.

²¹ Mario Bellatin. *El jardín de la señora Murakami*. México: Tusquets, 2000, p. 56.

²² *Ibíd.* p. 109.

²³ Christopher Domínguez Michael. “El estilo es el hombre”. *El Ángel*, 412, 3 de febrero, 2002, p. 2.

conspiración”.²⁴ El recurso del que se sirve Bellatin, al cambiar su estatus de narrador (o escritor) por el de traductor, es indispensable, en particular, para eludir de todo relato cualquier rasgo emocional en el que, se sospeche, intervenga como autor.

Una de las características que vemos en la narrativa de Mario Bellatin, y que nos provoca expectativa y encanto, es la multiplicidad con la cual nos expone sus relatos. Una taxonomía de *Flores*, una obra teatral en *La escuela del dolor humano de Sechúan*, una reflexión sobre la belleza del deterioro en el cuerpo humano en *Salón de belleza* o el caso de *Perros héroes* en donde muestra el texto como “libro objeto” en tanto que las fotografías que acompañan a la novela le dan una vitalidad que invita a la instalación, a la obra abierta o un libro en movimiento.

Otro de los aspectos atrayentes son los recursos extraliterarios que emplea: un folleto del “registro fotográfico de la serie de instalaciones perros héroes”, las ilustraciones de *Jacobo el mutante* o “El addenda al relato del jardín de la señora Murakami”. Paratextos²⁵ que, apreciamos, amplían la percepción estética y se relacionan directamente con el texto, a pesar de que Christopher Domínguez opine que: “[Bellatin] da la impresión de contarse entre aquellos escritores a quienes la literatura les parece poca cosa como continente de su talento, y aspiran a trascenderla mediante la canasta básica de la multimedia. A través de *happenings*, instalaciones y las ocurrencias que se acumulen en lo sucesivo”.²⁶

Bellatin se ha trazado una forma de escritura, una sistematización donde lo esencial es el ensamble de los aspectos narrativos:

²⁴ *Ídem*.

²⁵ De acuerdo con Gérard Genette, “el paratexto es el conjunto de los mensajes que preceden, acompañan o siguen a un texto, como las advertencias publicitarias, los títulos, la solapa, los prefacios, las reseñas, etcétera”. Citado por Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996, p. 26.

²⁶ Christopher Domínguez. *Diccionario crítico...*, pp. 55-56.

Me interesa más que funcione el sistema literario con el que vengo bregando desde hace años sea éste llamado estilo, estrategia-, que las cosas que se van contando. Trato de que cada elemento de la narración calce dentro de la lógica interna que va creando la propia obra. Todos mis libros en cierta medida obedecen a una manera determinada de decir, haciéndola de este modo una literatura por acumulación, una conversación entre libros.²⁷

Los extremos a los que llega dicha sistematización son claros en lo que consideramos la actual etapa de la narrativa bellatiniana. Una especie de máquina de escritura: “lo que me interesa es escribir por escribir, es hacer que esa misma escritura genere una nueva escritura. Es como armar un rompecabezas”.²⁸

Desde *Lecciones para una liebre muerta* hasta *El gran vidrio*, pasando por *La jornada de la mona y el paciente*, la característica que visualizamos es la de un agotamiento en las experimentaciones del lenguaje, fragmentos inconexos y añadiduras más parecidas al pastiche que a la línea de continuidad de la que habla.

A diferencia de sus primeros relatos en los que la unidad, la creatividad y la forma, son unidades presenciales. Ésta es la razón, a grandes rasgos, de nuestra justificación por analizar novelas como *Salón de belleza* en lugar de *Lecciones para una liebre muerta* o *El gran vidrio*. Pues la atracción que ejercen sus últimas novelas se disipa a fuerza de enlazar la coherencia de un fragmento y otro. En 1998 Bellatin comenzaba a formalizar la idea de unificar su obra:

[...] todos los libros forman parte de un todo. Se pueden leer de forma individual y también de forma colectiva y vas descubriendo nuevas aristas, facetas. Aparte, lo que subyace de un libro me permite el avance dentro de un libro y otro, que sea orgánico, que obedezca a ciertas reglas, normas. No es una sistematización estática, no es una fórmula a la cual tengan que obedecer los libros sino que está en constante movimiento pero un movimiento lógico, con una lógica interna.²⁹

²⁷ Nuria Vilanova, art. cit., p. 14.

²⁸ María Esther Arredondo. “El teatrillo de Sechúan y sus infinitas escuelas del dolor en la nueva obra de Mario Bellatin”. *Unomásuno*, 25, 12 de diciembre, 2001, p. 27.

²⁹ Ruth García-Lago Velarde. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin o el juego de la ambigüedad”. *Lectura*, 46, 22 de agosto, p. 7.

Quizá lo logra al retomar fragmentos de varios relatos, reescribirlos e integrarlos en otro título, sin embargo; lo encontramos poco convincente pues nos resulta un tanto estático sólo mover las mismas piezas una y otra vez. Consideramos, además, que a pesar de la reestructura no suscitan una reinterpretación de las obras.

Distingue sobre todo en las últimas novelas del autor, el concatenamiento de pequeñas historias, “logra narrar varias historias que son al mismo tiempo fragmentos independientes y cadena de una misma secuencia”.³⁰ Podría ser un aspecto sugerente, sin embargo, y aquí haríamos la crítica a Bellatin, representa una intratextualidad en el mundo del autor ya conocida. Es decir, esas pequeñas historias que entretajan, por ejemplo, *Lecciones para una liebre muerta* o *El gran vidrio*, son pasajes que ya habíamos leído en otras de sus obras. En el primero, el apartado uno corresponde al inicio de *Poeta ciego*, mientras que el cinco tiene un fragmento del cuento “Quechua”, y a lo largo del texto encontramos otros. El segundo, texto de 2006, comienza con un cuento publicado en el 2002 titulado “Madre e hijo”: “1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor...”³¹ Con la minúscula diferencia de que en el cuento comienza: “Nunca se me ocurrió, durante el tiempo que viví [...]”³² Y claro, en el formato de novela lo presenta en forma de pequeños párrafos enumerados de acuerdo con cada oración.

De tal suerte, el soporte de estas novelas son los fragmentos que el autor retoma de sus publicaciones anteriores. Pero no originan la posibilidad de realizar historias complementarias pese a las sugerencias que el autor hace de acuerdo con las apreciaciones estéticas de sus propias obras. Cuando se tropieza con ellas por segunda vez se ejercita la

³⁰ Nora Pasternac (coordinadora). *Territorio de escritura; narrativa mexicana del fin de milenio*. México: Casa Juan Pablos-UAM, Unidad Iztapalapa, 2005, p. 16.

³¹ Mario Bellatin. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 9.

³² Mario Bellatin. “Madre e hijo” en *Letras Libres*, 15, diciembre, 2002, p. 42.

memoria tratando de recordar de dónde provienen, pero en una tercera o cuarta lectura el ejercicio nemotécnico no suscita ninguna expectativa.

Nos gusta el Mario Bellatin de sus relatos iniciales, nuestra defensa y gusto por su obra radica en el interés por esas primeras entregas, en la perturbadora sensación de encontrarnos frente a la monstruosa belleza de la enfermedad y quedarnos, únicamente, con el desasosiego de la inactividad humana. Aunque no por ello ignoramos el curso que han tomado sus relatos, estamos conscientes que nuestra valoración de una etapa con respecto a otra sólo fue posible a partir de un conocimiento casi total de su obra, y aun así nuestra estimación es arbitraria y temporal.

Aceptamos el evidente impulso creador que mueve a Bellatin, su afán por incursionar en nuevas técnicas narrativas y desde ahí compartimos las posibilidades de la existencia humana. Nos toca, pues, conocerlas y explorarlas críticamente ejercitando el lenguaje que se agita en todas direcciones y nos habla no de una sino de incontables posiciones para contarnos el mundo. Una de las cuales es la propuesta bellatiniana de la ausencia y la brevedad que decidimos abordar desde la enfermedad.

2. Narrativa mexicana actual.

No puede haber un todo dado, actual, presente,
sino sólo un polvillo de posibilidades que se
agregan y se disgregan.

Ítalo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*.

¿Cuál es el estatus de Mario Bellatin dentro de la literatura? ¿Qué relación estilística y formal, si la hubiera, mantiene con sus contemporáneos? Respondemos al cuestionamiento abordando al autor en un breve contexto de lo que implica hoy la narrativa mexicana, de dónde surge y qué corrientes o autores son el referente inmediato.

Ahora, aludir a la “narrativa mexicana actual” implica reconocer los inconvenientes de cualquier tema general. Por ejemplo: ¿es posible hablar de una narrativa mexicana?, ¿a partir de qué elementos podemos situar un período?, ¿cuáles autores deben considerarse?, ¿qué publicaciones, impresas o virtuales, son privilegiadas y cuántas se conocen?, etcétera. Sin embargo, y pese a todas las imprecisiones que sugiere, plantear una categoría es útil y necesario si queremos delimitar un tema. En ese sentido, intentaremos señalar algunos aspectos que nos permitan entender a qué nos referimos cuando hablamos de “narrativa mexicana actual”.

Dado que se trata de un proceso en desarrollo, en el cual participan cantidad de escritores y vertientes temáticas, sólo tomamos una muestra de lo más representativo. Para empezar, retomamos el polémico ensayo de José Joaquín Blanco: “La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro”. Éste surge como una reacción ante la lista publicada por la revista *Nexos*, en su edición 352, de las mejores novelas de los últimos treinta años.³³

³³ Lista en la que Mario Bellatin ocupa el lugar 27 por su novela *Salón de belleza*.

El ensayo apunta tres aspectos por los cuales podemos introducirnos. Primero: afirma que: “Los géneros artísticos y literarios suelen ser entidades supersticiosas, menos producto del arte o de la literatura que de la política, del mercado o de la academia; y hasta del mero desvarío. [...] Lo único que existe en literatura son *textos* (y hasta meros rollos meramente orales). Ése es el único género real”.³⁴

Cierto es que una buena parte de la teoría y la crítica literaria ha generalizado la concepción del texto como construcción independiente del autor, ha contribuido a la ambigüedad de los géneros literarios y a la apreciación o menosprecio de las obras, pero también ha posibilitado la discusión y el análisis. Los esfuerzos por definir los elementos formales del texto no determinan su pertenencia a un grupo. No se puede negar la dificultad para establecer los límites entre la novela breve y el cuento o el microrrelato, y en general entre un género y otro. Y la trascendencia de una obra responde a criterios que aunque sean literarios, estéticos, formales e incluso mercadotécnicos, no dejan de ser relativos.

En segundo punto, José Joaquín Blanco destaca la ausencia del tema de lo mexicano, otrora elemento fundamental de la literatura mexicana y nos dice lo siguiente:

Falta, claro el Gran Tema. Después del tema de la revolución, ¿hubo pintura mexicana? Después del tema de la revolución ¿hay novela mexicana? [...] Temas supletorios como la modernidad y luego la “postmodernidad”; el urbanismo, el feminismo, la marginalidad, la crisis, el *crack*, el desierto, la frontera, la emigración a Estados Unidos, no han logrado aún mayor resonancia novelística.³⁵

No cuestionamos la relevancia de “lo mexicano” para dar unidad a lo literario, pero su ausencia constituye una característica distintiva del presente. Es tal la multiplicidad de temas y los tratamientos que resulta inconcebible la idea de homogenizar la literatura en una sola. Quizá la cohesión funcionó para la literatura de la Revolución, pero después de

³⁴ José Joaquín Blanco. “La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro” en *Letras Libres*, 352, abril, 2007, p 28.

³⁵ *Ibíd.*, p. 33.

ello y del florecimiento de las vanguardias se volvió insostenible esa forma específica de hacer literatura. A pesar de los ecos que encontró en *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *Como agua para chocolate* (1990) de Laura Esquivel o *Imagen del hechizo que más quiero* (2001) de María Rosa Palazón.

El tercer aspecto del ensayo, se relaciona con el hecho de cómo el escritor asume su actualidad histórica:

No sería raro que la ausencia de títulos “icónicos” recientes refleje simplemente nuestros enormes desórdenes y confusiones actuales. Nuestro pasmo ante al presente. Nuestra propia incredulidad ante nuestros propios días. ¿De veras estamos viviendo nomás todo esto, nomás en estos ruinosos, estancados panoramas? Y se abusa de cierta nostalgia poco convincente —es notable el *obsesivo* reciclaje de añejos personajes pintorescos-históricos en la “novela” reciente³⁶.

Para afirmar si en efecto nuestra narrativa ha dejado de producir obras ejemplares e innovadoras se debe tomar en cuenta el factor tiempo, es decir; en el futuro se sabrá qué textos perduran y cuáles se olvidan. Las formas, los temas, las perspectivas, los recursos, las ideologías, etcétera, se han tornado tan disímiles, y en este contexto de lo diverso se debería empezar a estudiar la narrativa mexicana de los últimos años. O sea; los escritores que nacieron en los sesenta, setenta y ochenta.

Al finalizar el artículo, Blanco lanza una pregunta que nos parece interesante y nos gustaría replantear: “¿qué textos mexicanos recientes le han parecido [a los lectores] más inteligentes y mejor escritos?”³⁷ Es factible situar aquí el trabajo del académico, del crítico, del cronista y del estudioso de la literatura para iniciar un recorrido integral por la narrativa de los autores mexicanos en activo.

Hay dos movimientos literarios importantes que ayudan a entender la narrativa actual. La generación del *crack* y los escritores de la Onda. Aunque una pretenda desligarse del

³⁶ *Ibíd.*, p. 35.

³⁷ *Ibíd.*, p. 38.

otro, existe un vínculo de tradición y ruptura. La generación del *crack* surge justo para oponerse a aquélla. John S. Brushwood en su obra *The Spanish American Novel* ha afirmado que:

[...] a través del desarrollo del género narrativo se encuentran movimientos que son una especie de hitos que rompen o se destacan dentro de una línea de desarrollo tradicional. La novela mexicana no es una excepción a este fenómeno y dentro de su desenvolvimiento sobresalen dos movimientos de gran trascendencia: la novela de la Revolución Mexicana y la llamada novela de 'la Onda'.³⁸

La generación del la Onda sobresale porque mostró sintomáticamente la evolución del país. El vocablo: "fue apropiado por los jóvenes como una palabra muy suya, cuyo significado se acomodó a sus circunstancias e hizo posible la comunicación entre ellos".³⁹ La palabra 'onda' se venía usando desde los cuarenta en el caló cotidiano. José Agustín lo adopta en el cuento "Cuál es la onda" y Margo Glantz lo aplica para designar a los escritores que comparten características similares a las de este autor. En este pequeño grupo estaban José Agustín con *La tumba* (1964), Gustavo Sáinz con *Gazapo* (1965), Parménides García Saldaña con *Pasto verde* (1968), Orlando Ortíz con *En caso de duda* (1968) y Margarita Dalton con *Larga sinfonía en D* (1968).

De acuerdo con M. Isela Chiu Olivares son cuatro las características del grupo.⁴⁰ 1º El lenguaje: se trata de un estilo de habla grupal, la de los jóvenes, que hace posible su comunicación e inclusión. Elemento indispensable y fundamento de la obra. 2º La actitud del narrador: tanto la de éste como la de los personajes es de desafío a los convencionalismos. 3º Los temas y 4º las técnicas narrativas (preocupación que atañe desde los autores del *Boom*), en las cuales emplean todo tipo de recursos, de una grabadora, hasta aparatos telefónicos que llegan a ocupar el lugar del narrador o del personaje: "La ingeniosa

³⁸ M. Isela Chiu-Olivares. *La novela mexicana contemporánea, 1969-1980*. Madrid: Pliegos, 1990, p. 13.

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 14-16.

manipulación de los diferentes recursos narrativos enriquece la obra al diversificar el acto de comunicación que en ella ocurre”.⁴¹

En la literatura de la Onda no hay grandes contextualizaciones históricas aunque sí referencias culturales, son las que dan cuenta de la transición en el país: “Los acontecimientos no incluyen hazañas extraordinarias, sino hechos por demás triviales. Sin embargo, como la narración la hace el mismo protagonista, llegamos a conocer sus pensamientos más íntimos y su perspectiva del mundo”.⁴²

Dentro de los elementos propios de la Onda, presentes en la narrativa actual, encontramos la intertextualidad como parte de la narración. Otras obras publicadas en la época de los años setenta y principios de los ochenta reflejan algunas de las tendencias de la novela de la Onda. Un factor común es la presentación del mundo juvenil y los conflictos característicos de la adolescencia. Otro elemento heredado es la importancia que el novelista da a la creación de una experiencia artística.

Cabe mencionar que también en la escritura de los sesenta tenemos el caso de Elena Poniatowska, quien desde el periodismo retrata en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) un país miserable y triste. Inés Arredondo con *La señal* (1965) y Juan García Ponce con *Figura de Paja* (1964) daban cuenta de la psicología y de la moral de la clase media, citadina y provinciana, mientras que Rosario Castellanos con *Oficio de tinieblas* (1962) exploraba la condición de la mujer y el mundo indígena. Años de contraste, evidentemente, en los que además se inició de manera intensa y con gran acierto la integración de nuevas temáticas y personajes llevada a la más sutil e inigualable expresión artística en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 14.

⁴² *Ibíd.*, p. 124.

De manera gradual, el cambio estructural de la narrativa se acentuó en los setenta: “la metaficción triunfó y una gran parte de los escritores mexicanos prácticamente dijeron adiós al realismo y sus variantes”.⁴³ La introducción de temas tabúes y un lenguaje más coloquial y desinhibido comenzó a articularse, así aparecieron casos excepcionales como *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata.

Por otro lado debemos considerar al grupo de escritores nacidos entre 1940 y 1959, quienes comienzan a publicar en los ochenta y son denominados, por Raquel Mosqueda, como “Generación Diversa”.⁴⁴ Dentro de los cuales se puede mencionar a Enrique Serna, Juan Villoro, Guillermo Samperio, Héctor Manjarrez, Francisco Hinojosa, Oscar de la Borbolla y Agustín Monsreal. El humor, el erotismo y la violencia, son las tres características que unen a estos autores: “dichos elementos pueden incluso ser considerados como rasgos distintivos de la cuentística⁴⁵ mexicana de la segunda mitad del siglo XX”.⁴⁶ Elementos que, además, se mantienen como signo de tradición y ruptura en las obras de escritores posteriores.

Ya con todas estas referencias literarias a cuestas, nace en la década de los noventa la generación del *crack*, también conocida como “generación fría” y recientemente anexada a la “generación de los enterradores”. Este último nombre es acuñado por uno de los miembros de la generación *crackera*, Ricardo Chávez Castañeda en colaboración de Celso Santajuliana, en dos tomos de *La generación de los enterradores*. Textos anecdóticos más que académicos o críticos.

⁴³ Ramón Moreno. “Introducción” y “Los autores del boom y su contexto latinoamericano” en Adriana Hernández (coordinadora) *Caleidoscopio crítico de la literatura mexicana contemporánea*. México: Tecnológico de Monterrey-Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 26.

⁴⁴ Raquel Mosqueda. “En busca de la Generación Diversa: el cuento mexicano en la era Postmoderna”, (inédito), p. 2.

⁴⁵ Y de la narrativa en general si consideramos que dichos autores, escribieron, y escriben, además de cuento, novelas y ensayos.

⁴⁶ Raquel Mosqueda, art. cit., p. 4.

Ninguno de los libros citados aporta valoraciones estéticas o formales significativas para comprender la narrativa de la generación que ellos han denominado como: ‘los enterradores de la generación que los antecede’, tanto la de la Onda como la literatura del boom, pues afirman que: “Discapacitados para el talento, los más de los escritores nacidos en los cuarenta y cincuenta dirigieron sus esfuerzos a la única compensación que tiene la mediocridad: el ejercicio del poder”.⁴⁷ De esa supuesta “mediocridad” pretenden deslindarse pero sin argumentar teóricamente en qué sentido los escritores de la Onda carecen de talento. Santajuliana y Chávez Castañeda encasillan a una generación a partir de su año de nacimiento, es decir; pertenecen a “los enterradores” aquellos escritores mexicanos nacidos en los sesenta, incluyendo a Mario Bellatin.

Los autores nacidos en los años sesenta no aseguran ser parte de tal o cual pandilla, excepto, claro, los del *crack*, que se proclaman como tal en la presentación de *El manifiesto crack*, leído por primera vez en agosto de 1996 en la casa de cultura de San Ángel, durante la presentación de los primeros libros del grupo, en la ciudad de México

A decir de Castillo Pérez: “La estructura del Manifiesto *Crack*, es la de un texto académico, un ensayo al modo más clásico. Cuenta con una introducción, en la cual se nos indica cómo debemos leer el resto del texto, el propósito y una definición del *Crack* como un grupo que no es tal. A continuación viene la genealogía literaria del grupo”.⁴⁸

La postura del *crack*, cuyos miembros son Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou, se caracteriza por la pretensión de definirse a sí mismos como herederos de la novela profunda y marcan una distinción con la literatura

⁴⁷ Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda. *La generación de los enterradores. Expedición narrativa mexicana del tercer milenio. (Escritores nacidos en la década de los sesenta)*. México: Nueva imagen, 2000, p. 11.

⁴⁸ Alberto Castillo Pérez. “El *Crack* y su manifiesto” en *La Revista de la Universidad*, 31, septiembre, 2006, p.84.

del Boom. La propuesta estilística decretada por los *crackeros* incluía las siguientes características: estructura no lineal y polifónica, sintaxis compleja, amplia búsqueda de léxico, relatos en los cuales el espacio-tiempo sea el del cronotopo cero y manejo de una estética de lo grotesco.⁴⁹

Se trata de un grupo de escritores con formación universitaria dedicada seriamente a su labor literaria. No sucedió lo mismo con los autores de “la onda” y sí fue el caso con la llamada Generación del Medio Siglo. La llamada generación del *crack*, como comenta Christopher Domínguez: “gozó de una importante resonancia con la premiación de un par de sus libros”.⁵⁰ Sin duda, la mayoría de los integrantes de la generación supo situarse en la esfera de la intelectualidad, de la política y del mercado cultural:

[...] tres de los siete supuestos miembros del *Crack* viven en el extranjero, tres en México vinculados a instituciones de quehacer prototípicamente internacional y el último, para colmo, se hizo diplomático para traquetear su carrera literaria a golpes de burocracia y alimentar así ociosos cuestionamientos sobre su pertenencia al grupo que Volpi no acepta definir más que como “entelequia” o “amistad literaria de sus miembros”.⁵¹

El *crack* presupone una originalidad: el cosmopolitismo, el exotismo o el universalismo que, sin embargo, ya había sido expuesto por otros escritores mexicanos. Según Christopher Domínguez: existe una fatigosa enumeración de escritores cosmopolitas en la narrativa mexicana, como es el caso de uno de los primeros cuentos de Juan José Arreola, "Gunther Stapenhorst" (1946), cuyo relato transcurre en Alemania. Uno de los grandes escritores vivos de la lengua, Hugo Hiriart, escribió *Galaor* en 1972, una novela de caballerías, a la que siguió la invención completa de una civilización, *Los cuadernos de*

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ Christopher Domínguez. “La patología de la recepción” en *Letras Libres*, 63, marzo, 2004, p. 48.

⁵¹ Alejandro Estivill. “Crack social, político y diplomático” en *La Revista de la Universidad*, 31, septiembre, 2006, p. 78.

Gofa (1981), posteriormente, en ese mismo tono, *El agua grande* (2002). También incurrió en esa extraterritorialidad Héctor Manjarrez con *Lapsus* (1972).⁵²

Portadores o no del estandarte cosmopolita, los miembros de la generación del *crack* han sido galardonados por un considerable número de premios en el extranjero. Bellatin no forma parte de la generación pero al igual que los *crackeros* ha sido reconocido internacionalmente, entra en la esfera intelectual y su estatus forma parte del mercado cultural mexicano.

Además de los escritores que hemos mencionado, confluyen, en la narrativa mexicana actual, otros menos favorecidos, pero que tienen relevancia en cuanto a calidad literaria. Es el caso de los escritores nacidos en la frontera norte: “La crítica señala la vitalidad en general de la literatura del norte [...], con sus evocaciones de la desesperanza, la violencia, la corrupción, la figura del antihéroe, la fundamental incorporación de las estrategias de lenguaje cotidiano, irónico, identificador genérico, sexual, mafioso”.⁵³ El más sobresaliente es, quizá, Luis Humberto Crosthwaite (1962). En palabras de Rodríguez Lozano: “este escritor mantiene una visión del mundo con una propuesta estética que busca por diferentes caminos mantener una simbiosis equilibrada entre lo artístico y lo social”.⁵⁴

También está el grupo de los que nacieron en la década de los setenta y que sólo tres son los que Christopher Domínguez menciona en *Diccionario crítico de la literatura mexicana*: Luis Vicente Aguinaga, Luigi Amara y Julián Herbert. Están los escritores de los ochenta que aprendieron a escribir a caballo entre la publicación en papel y *on line*; los que desde el sur trabajan una literatura ya no más indigenista, sino indígena, entre muchos otros.

⁵² Christopher Domínguez. “La patología de la recepción”, p. 49.

⁵³ Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ Miguel G Rodríguez Lozano. “Desde la frontera: La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite” en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León- CONACULTA, 2002, p. 33.

Desde la última década del siglo veinte los escritores se diversifican y con ellos las temáticas, los géneros, las valoraciones estilísticas y las propuestas narrativas. El auge de los medios electrónicos ha virado las concepciones editoriales, incluso la idea del texto y de autor. El trabajo de los escritores mexicanos crece en títulos publicados, aunque todavía se está gestando. Lo que podemos señalar en torno al tema es mínimo y relativo, pero es necesario registrar la evolución de los procesos creativos que participan en la integración de nuestra narrativa.

En este contexto queremos enmarcar la obra bellatiniana, una propuesta de las muchas existentes para narrar el mundo. Cuando nos referimos a narrativa mexicana actual, hacemos alusión a la suma de las letras que convergen en ella. Y es posible abordarla en la medida en que se estudia el proceso escritural de sus autores.

Capítulo II. La enfermedad en la obra de Mario Bellatin.

1. *Salón de belleza*: cuerpo y memoria.

Y en esta forma, con una mezcla de reserva y audacia, de sometimiento y rebelión cuidadosamente concertados, de exigencia extrema y prudentes concesiones, he llegado finalmente a aceptarme a mí mismo.

Marguerite Yourcenar. *Memorias de Adriano*.

El mundo del hombre feliz es un mundo diferente al del hombre infeliz. De la misma manera, en la muerte, el mundo no cambia, sino que acaba: nos dice Wittgenstein en su *Tractatus lógico-philosophicus*. Afirmación en apariencia sencilla si entendemos que cualquiera de estas premisas, felicidad o infelicidad, son igualmente factibles de ser experimentadas. Sin embargo, la complejidad radica en la comprensión⁵⁵ de esa realidad individual vivida según el lugar desde el cual se construye el horizonte interpretativo.⁵⁶ Distinto para el hombre feliz y para el que padece sufrimiento, para el enfermo y para el que goza la plenitud de la vida. Distinto para quien elige la muerte y para quien decide conservar la vida.

Éste es el planteamiento esencial de la novela de Mario Bellatin *Salón de belleza*; el horizonte de interpretación de un peluquero que sufre una enfermedad progresiva e incurable y ha decidido colocar la belleza en el lugar de la muerte. La muerte no hace distinciones como tampoco las enfermedades; no importa cuál sea nuestro horizonte de

⁵⁵ Hablamos aquí de comprensión como Gadamer la entiende, no sólo como uno de los modos del comportamiento del sujeto sino además como “el modo de ser del propio estar ahí”, en Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2003, p. 12.

⁵⁶ Preferimos hablar de horizonte de interpretación y no de perspectiva por su carácter activo, este término incluye tanto la expresión como la formulación del pensamiento. Es decir, participa en la construcción epistemológica del mundo, a diferencia de la perspectiva que sólo contempla la realidad observada. Consideramos este término importante para entender el entorno en el que se desarrollan las novelas bellatinianas. El horizonte de interpretación será el eje que construya el mundo de ficción en cada novela.

interpretación, si tuvimos una vida feliz o no. La discusión radica, justo, en cómo concluye esa vida: la idea de darle un bien morir al que sufre un padecimiento mortal porque: “Quien ve fenecer, tiene derecho de hablar, de escribir sobre la posibilidad de bien morir”.⁵⁷ La experiencia ya cotidiana de alternar con la muerte dota al personaje de los elementos para valorar los términos en los que debe culminar la vida de los moribundos.

La enfermedad delineada en la novela es igual para todos, heridas generalizadas por todo el cuerpo, aunque, como insiste el personaje, no debería ser insufrible: “Digo manera fastidiosa de morir, porque para nadie es un favor que el huésped esté todo un año sufriendo. He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía”.⁵⁸ Se trata de una sintomatología que empieza por el estómago y se propaga al resto del cuerpo, ocasionando diarreas, fuertes dolores, calambres, sufrimientos prolongados en el paciente hasta por un año.

Aquí lo importante no es saber si se trata de sida, malaria o lepra, sino de la vulnerabilidad suscitada en el individuo. Aunque se hace evidente que la enfermedad descrita es el sida, sólo consideramos pertinente apuntar algunos aspectos señalados por Susan Sontang que nos permiten apreciar las dimensiones de este padecimiento:

[...] el sida es una construcción clínica, una inferencia. Adquiere identidad a partir de la presencia de *algunos* síntomas de una larga, cada vez más larga lista (nadie padece de todo lo que el sida puede ser), síntomas que «significan» que lo que el paciente tiene es esta enfermedad. [...] El sida es progresivo, una enfermedad del tiempo. Una vez alcanzada cierta densidad en los síntomas, el curso de la enfermedad puede ser veloz e ir acompañado de sufrimientos atroces. [...] toda una plétora de síntomas incapacitantes, desfigurantes y humillantes hacen que el paciente de sida se vuelva cada vez más inválido, impotente e incapaz de controlar o cuidarse de las funciones y necesidades básicas.⁵⁹

⁵⁷ Arnoldo Kraus. *Enfermar o sanar. El arte del dolor*. México: Plaza y Janés, 2003, p. 226.

⁵⁸ Mario Bellatin. *Salón de belleza*. México: Tusquets, 2003, p. 59.

⁵⁹ Susan Sontang. *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003, p. 52.

Así es como va minando en el cuerpo de los personajes de *Salón de belleza* una enfermedad nombrada a partir de sus efectos, de sus males y no de su designación. Por momentos se tiene la impresión de que se trata de una peste invisible expandida por todas partes y sin escapatoria. Comparable con la experiencia de los sidarios en Cuba en los ochenta, con el experimento Tuskegee con los negros infectados de sífilis en Alabama entre 1932 y 1972, con el leprosario en la isla de Providencia, Venezuela, o con la costumbre entre los malgaches de separar a los enfermos del resto de la comunidad, se les prohíbe tocar un muerto, mirarlo o pronunciar siquiera su nombre. De los fallecidos en el salón de belleza o moridero, como lo nombra el peluquero, el anonimato, también, los acompaña al olvido, al desecho en una fosa común.

Las similitudes con las formas de marginación de ciertas enfermedades a lo largo de la historia de la humanidad son vastas y es inevitable que el lector no se percate de ellas. El mismo Bellatin señala en *Lecciones para una liebre muerta* que: “Algunas personas creyeron descubrir la presencia de una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. Otras encontraron similitudes con los *morideros* que en la edad media servían como último lugar para todo género de apestados”.⁶⁰ Es indiscutible, incluso, cómo el fenómeno de la enfermedad y la muerte adquieren valores de lo insólito y de lo aterrador. Porque no es el placer el que acompaña a los personajes de la novela, sino el dolor, la sombra, la pesadez de las aguas turbias y de los cuerpos inamovibles tirados en colchones de paja. Frente a este panorama de desconsuelo la única sentencia posible es la del *Neminen laede*: A nadie hieras, sino ayuda si puedes. Lo que significa el reconocimiento del Otro, de la vida, sentir con el Otro pues: “el otro con su mirada, su proyecto, la fijación que provoca de mi yo, es a la par asesino y *samaritano*. Es el pecho de la madre y la mano auxiliadora

⁶⁰ Mario Bellatin. *Lecciones para una liebre muerta*. México: Anagrama, 2005, p. 131.

de la enfermera. Lo que hacemos, lo que dejamos de hacer, está siempre referido al Otro, en odio, en pasión, en amistad, incluso en indiferencia”.⁶¹

Cualquier enfermedad terminal supone un estatus en el individuo, pero como afirma Arnoldo Kraus, la enfermedad terminal no es una elección: “Es una situación única, intransferible, irrepitable, que se vive una sola vez y que debe servir a quienes acompañan. Quien confronta a quien vive su fin con un todo universal. En estas condiciones la conciencia de muerte es ineludible; debería serlo también el escenario de lo que denominamos humano”.⁶² Sin embargo, el sentimiento que permea a la persona cuando se sabe víctima de este “estatus” se desdibuja en las crónicas sobre las enfermedades pues: “parecen ignorar por completo lo mal que suele tomar un enfermo la noticia de que se está muriendo”.⁶³

Ésta es la experiencia del peluquero de *Salón de belleza*. La comprensión del sentimiento que produce ser golpeado por una organización homofóbica, sensibilizarse frente a crueles y tristes historias de desprecios y abandono por parte de la familia, la sociedad y de los hospitales: “En los hospitales donde los internaban siempre los trataban con desprecio. [...] Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión [...] Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar”.⁶⁴

A partir de esa experiencia decide transformar un lugar destinado a la belleza por otro para albergar al deterioro y la muerte, y si no hay otro remedio: “lo mejor era una muerte

⁶¹ Jean Améry. *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 109.

⁶² Arnoldo Kraus. *Enfermar o sanar. El arte del dolor*, p. 194.

⁶³ Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas...*, p. 18-19

⁶⁴ Mario Bellatin. *Salón de belleza*, p. 15.

rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindar al enfermo”,⁶⁵ pues: “No sé de dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio”.⁶⁶

La labor del peluquero obedece a un sentido más humano, práctico y real, sin idealizar el desconsuelo, sin rezos ni crucifijos, sin asistencia médica y sin apoyo familiar, sin humillaciones y sin desprecios, aceptando, tan sólo, la espera del final, porque: “el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero”.⁶⁷

Cabe destacar que “el Moridero”, escrito con mayúscula, tiene una carga moralizante pues el personaje cita situaciones en las que se demuestra el prejuicio de la gente por este lugar al sentir repulsión y desagrado. Nos queda claro que en este lugar no es posible la idealización de la muerte. Hay agonía, sí, pero no se prolonga más de lo necesario. No hay mentiras respecto a una cura de la enfermedad o de solventar los estragos que origina en el cuerpo y sobre todo se puede morir en compañía, sin repulsión del cuerpo llagado y vulnerable. Los enfermos son reducidos al abandono y la exclusión de la familia, de los amigos y de la sociedad: “a la más absoluta y total *soledad*, esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad [que] es el mayor dolor que puede llegar a concebirse”.⁶⁸

En la lógica del personaje, lo importante de la existencia humana no es la vida como tal sino la dignidad en la que ésta se expresa. Estamos tan desvalidos en nuestro pensamiento sobre la muerte, afirma Edmund Burke, pues: “con la lógica de la vida no sólo se hace referencia a la lógica inmanente del comportamiento conservacionista de uno mismo y de la especie, [...] sino también a la lógica ganada desde ella como abstracción de un orden

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 50.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 21.

⁶⁸ Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997, p. 33.

superior”.⁶⁹ ¿Tenemos un destino que aguarda por nosotros? No podemos responder a ese cuestionamiento, pero queda clara la vulnerabilidad sentida cuando somos confrontados con la muerte, sobre todo cuando ésta se antepone al ideal de belleza. Bellatin nos deja con este cuestionamiento, qué pasaría si de pronto la belleza perdiera relevancia y su contraparte marcara la pauta para valorar toda nuestra idea de realidad.

Cómo logra Bellatin cambiar la ecuación de salón de belleza a moridero. El cruce entre las dos líneas está en el cuerpo, la conciencia de sí mismo, es decir, la autoafirmación del personaje. Primero el cuerpo es un recipiente limpio, portador de vida y color, para luego convertirse en ese espacio cerrado musgoso donde pululan la muerte, el hongo y la enfermedad.

Durante el apogeo del salón de belleza impera la vitalidad y la salud, aunque el personaje no se siente del todo identificado consigo mismo; sólo a partir de la enfermedad él comienza a tener conciencia propia, porque la experimenta en lo más concreto de su individualidad, su cuerpo, lo cual implica apoderarse de cada una de las partes que lo conforman y construir su identidad, ya que: “Somos nuestro cuerpo: no lo *poseemos*. Es lo otro, [...] es mundo exterior, desde luego. Sin embargo, es igualmente cierto que sólo tomamos conciencia de él como cuerpo extraño cuando lo vemos con los ojos de los demás [...], o cuando se convierte en una *carga* para nosotros”.⁷⁰

La inclusión del cuerpo propio, desde la perspectiva de Ricoeur,⁷¹ abarca tres grados de pasividad: el primero es la experiencia del cuerpo activo a través de la masa-gravedad, el segundo las idas y venidas de las sensaciones caprichosas, bienestar-malestar; y el tercero la resistencia de las cosas exteriores precisamente por el tacto activo (existir es resistir).

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 30.

⁷⁰ Jean Améry, *op. cit.*, p. 70-71.

⁷¹ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2008, pp. 356 y ss.

Con la variedad de estos grados de pasividad, el cuerpo propio aparece como el mediador entre la intimidad del yo y la exterioridad del mundo.

“Si las personas son también cuerpos, es en la medida en que cada una es para sí su propio cuerpo”,⁷² y en ese sentido, el peluquero se reconoce cuando su cuerpo se le hace tangible a partir de su padecimiento. Entonces la memoria, como una extensión del cuerpo, le resalta esas partes que lo acompañan y conforman y que lo relacionan con la realidad. Siguiendo a Ricœur, el cuerpo es la parte mediadora entre el sí y la alteridad, o sea, la experiencia de lo extraño. Se trata de una doble pertenencia del cuerpo, una al reino de las cosas y otra al de sí, es decir, cuerpo como objeto a estudiar por la conciencia y el cuerpo personal. Así, los motivos se convierten en los míos y la vida en mi vida. En el caso del peluquero la enfermedad se convierte en la suya, los motivos para recluirse en el moridero los suyos, etcétera, pues: “En la hipótesis de que yo fuera solo, esta experiencia nunca sería totalizadora sin el concurso del otro que me ayuda a agruparme, a fortalecerme, a mantenerme en mi identidad”.⁷³ Por eso el peluquero no puede negar la asistencia de los otros que como él están destinados a padecer los horrores de una enfermedad mortal.

Ahora, el deterioro experimentado en el cuerpo del peluquero sólo adquiere sentido en perspectiva, de manera que puede considerarse la memoria como el tiempo de la vida y la muerte, de la belleza y su deterioro, de lo sublime y de lo común, de la memoria y del olvido, de un salón de belleza y de un moridero, y de la vanidad y la fantasía:

El tiempo de la vanidad y la fantasía del salón de belleza, etéreo e impalpable, fue intercambiado en el Moridero por el tiempo de la agonía: un tiempo presente, donde no hay un antes o un después, es un sólo [sic] tiempo largo, desesperadamente eterno. Asimismo, al final de la novela aumenta la tensión narrativa dentro de una estructura circular, ya que la historia inicia y sugiere terminar en un mismo punto, en el salón de belleza. Lo mismo sucede en los acuarios: se regresa a las mismas especies del principio, quizá dentro de una idea de eterno retorno, que hace presentir un tiempo aún más angustiante. Sin embargo, es aquí donde también se está

⁷² *Ibíd.*, p. 354.

⁷³ *Ibíd.*, p. 369.

proponiendo la alternativa, temporal, a la agonía, se está haciendo alusión al ciclo vida - muerte - vida.⁷⁴

En las páginas finales del relato, la idea de circularidad está dada por el anhelo de regresar al esplendor, por la voluntad de volver al origen, como el sueño del peluquero en el que la madre, los amigos y los recuerdos se muestran en un presente, en un intento de asirse a un tiempo de bienestar y felicidad. Sin embargo, este deseo de retorno es sólo la ilusión de un moribundo en su último impulso de vida por sentir la necesidad de dignificar una vida disipada y vertiginosa para entregarse a una muerte mejor a la que le espera, una muerte en la que todos sus esfuerzos sean retribuidos y la compañía de los seres queridos le aguarde al pie de la cama.

Uno de los elementos visibles en la novela son los acuarios, que pueden enmarcarse, como símbolo del deterioro de los cuerpos sanos. Éstos elementos se mantienen hasta su transformación del personaje: “Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos”.⁷⁵ Las peceras pasan igualmente de la perfección y la limpieza a la putrefacción y el abandono, pero continúan, incluso alentando las expectativas del peluquero por restituirlos a la contemplación, pese a lo inútil de sus pretensiones porque, como afirma el peluquero: “Sería inútil dismantelar este lugar que tiene todo destinado para la agonía. Incluso la decoración, con la pecera de agua verde, es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo”.⁷⁶ Sería una contradicción observar la frescura y la energía de los peces moviéndose libremente en aguas puras. Por eso la agonía de los peces es la de los enfermos, por más perturbador que parezca, por más cruel que resulte el hecho de ver cómo los peces muertos son comida para el resto hasta ser

⁷⁴ Lulú Rubio. “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, consultada en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>, 22 de noviembre, 2008.

⁷⁵ Mario Bellatin. *Salón de belleza*, p. 14.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 71.

despedazados por completo. Por eso las peceras de dos metros de largo se encuentran alejadas de los huéspedes.

Las peceras representan un espacio claustrofóbico ajeno a la movilidad y a la iniciativa, donde el agua posee un aspecto positivo. La claustrofobia la sentimos como lectores, tanto por el salón como por las peceras mismas, nos causan cierta ansiedad. No lo produce el espacio cerrado sino todas las consecuencias negativas observadas, por ejemplo, la crueldad con la que se comen unos peces a otros. Por un lado, las peceras estaban destinadas para dar a las clientas la sensación de encontrarse sumergidas en agua cristalina mientras eran tratadas. El personaje introduce su cabeza en el agua para sentir algo de frescura. La inmersión en el agua, asevera Mircea Eliade, simboliza: “la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento”.⁷⁷ Para los sumerios, las aguas simbolizan: “la totalidad de las virtualidades; son [...] la matriz de todas las posibilidades de existencia. [...] Las aguas, en verdad, son curadoras; las aguas expulsan y curan todas las enfermedades”.⁷⁸ Cuando las aguas están contaminadas por el hongo que infecta a los peces se terminan las posibilidades de vida. Pero cuando el personaje se sumerge, evidentemente, en las peceras limpias, siente el aliento vital necesario para continuar con su labor de receptor de la muerte.

Los peces también desempeñan un papel simbólico muy cercano al que representan las aguas. El pez se relaciona con el nacimiento y la renovación cíclica. Es un símbolo fálico, todos los peces y los huéspedes son masculinos. Resulta interesante, por ejemplo, que para designar al dios del amor sánscrito se tome la imagen del poseedor del símbolo del pez.⁷⁹ En la novela los peces llegan a ser interpretados como señal de mala suerte: “Mis

⁷⁷ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 2005, p. 178.

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ *Íbid*, p. 178 y ss.

compañeros de trabajo no estaban de acuerdo con mi afición a los peces. Afirmaban que traían mala suerte”.⁸⁰ De esta manera se hace evidente la relación dialéctica entre la vida y la muerte.

Por otra parte, los peces son personajes alegóricos y dan cuenta de la evolución de la enfermedad padecida por los huéspedes del moridero. Las múltiples comparaciones entre los peces y los moribundos son las referencias exclusivas que tenemos de lo acontecido, cotidianamente, en este lugar. Los datos son apenas los necesarios para saber qué sucede en el moridero, comparado con las múltiples escenas advertidas en los acuarios.

En continuas ocasiones, el narrador comenta cómo los peces influyen en el ánimo de las personas. Todos los nombres de peces están escritos con mayúscula. Se dice de los peces que son casi ciegos y no distinguen los colores. Su capacidad de asociación se limita sólo a un par de objetos y tienen una memoria de unos minutos breves. Nada más próximo al estadio en el que se encuentran los infectados huéspedes, totalmente indiferentes al entorno y sin ningún rastro de los conocimientos personales que posibiliten el sentido de permanencia. Incluso la del propio peluquero que no distingue entre un moribundo y otro, y realiza mecánicamente sus funciones dentro del moridero: preparar la comida, atender a los enfermos, etcétera.

Los guppys reales, por ejemplo, fueron los primeros adquiridos por el peluquero, tienen la peculiaridad de reproducirse rápidamente y es la especie conservada hasta el final. Su adquisición coincide con el inicio del salón de belleza y su rápida ascensión y con la etapa final en la que anhela el retorno de aquel lugar destinado a la belleza. Las carpas doradas aparecen cuando opta por salir a las calles luciendo atuendos del mismo color de estos

⁸⁰ Mario Bellatin. *Salón de belleza*, p. 13.

peces, mientras que los peces monjitas, especie delicada, de color negro con aletas blancas, a la par de aquel joven de belleza inigualable:

[...] con el muchacho perecieron tres peces al mismo tiempo. Si bien es cierto que en aquella época el acuario había dejado atrás su antiguo esplendor, aún mantenía una buena cantidad de ejemplares. Casi todos eran esos peces llamados Monjitas, negros con aletas blancas. No sé, en esa época había dejado atrás los colores y lo que mi ánimo exigía era el blanco y negro. Cada vez que recuerdo al muchacho por el que sentí un especial interés, lo miro echado en su cama y en su mesa de noche llena de Monjitas. Después de su muerte, con los peces ya lejos de su lado, encontré tres Monjitas rígidas en el fondo.⁸¹

Asimismo para referirse al relevo de unos moribundos por otros apela a la comparación expresando cómo sustituía los peces dejando que se comieran entre sí, para realizar los cambios de peces por otros de mayor jerarquía. Incluso la propagación de la enfermedad es asimilada a los peces:

[...] de un día a otro comenzaron a aparecer hongos en unos Escalares que habían continuado con vida desde los tiempos de prosperidad. Al principio se trató de unas extrañas nubecitas que crecían en los lomos. Se veían los colores opacados por una gran aureola parecida al algodón. Finalmente todos los cuerpos fueron contagiados y los Escalares se fueron al fondo un par de días antes de morir.⁸²

La presencia de los peces en la novela es fundamental, pues el autor opta por emplear el recurso del personaje alegórico para describir tanto el proceso de transformación sufrido por el salón de belleza, como para explicar la evolución de la enfermedad, que desconocemos pero sabemos de sus síntomas. Además, es a través de los peces como el ánimo del narrador se nos hace tangible. Lulú Rubio señala al respecto que:

El ánimo del protagonista determinará su atención hacia los peces. Un acuario descuidado es señal de su propio abandono, una pecera vacía es un salón ausente de clientas, la muerte de los peces es la muerte de aquel muchacho diferente, los peces aferrados a la vida son las mujeres que visitaban al salón o algunos huéspedes, los peces infectados con hongos son los enfermos terminales, la ternura o crueldad con los peces es la misma para los huéspedes del llamado Moridero. Este paralelismo estará presente en los dos espacios principales de la novela: en el salón de belleza y en el Moridero.⁸³

⁸¹ *Ibíd.*, p. 28.

⁸² *Ibíd.*, p. 41.

⁸³ Lulú Rubio, art. cit.

Si en efecto la memoria es una parte integral del cuerpo, el cambio en la ecuación bellatiniana del esplendor al deterioro encuentra mayor significado en la manera como el personaje se nos anuncia. La vinculación directa entre el personaje y la voz narrativa nos lleva a afirmar que se trata de un monólogo citado, *quoted*, como lo llama Ricœur, retomando la distinción hecha por Dorriot Cohn, en la que: “El personaje toma la palabra y se comporta como un personaje teatral al hablar en primera persona y el tiempo verbal en el que se desarrolla su pensamiento: el presente”.⁸⁴ El monólogo es un principio de construcción y no una técnica circunstancial, el autor configura y define estructuralmente la novela a través del monólogo.

Por supuesto el monólogo parte de la inclusión del cuerpo propio, y la encontramos en un epígrafe de Kawabata Yasunari con el que da inicio la novela: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. El argumento parte del hecho de considerar toda acción como humana y nos advierte de un proceso bajo el cual toda manifestación de crueldad al ser trastocada por un sentimiento “noble” se convierte en acto de bondad. La advertencia responde a la necesidad de valorar la determinación de enfrentar una epidemia sin paliativos físicos o espirituales y dar al sujeto la posibilidad de una muerte digna eligiendo su fin.

Valdría la pena detenernos y reflexionar en torno a la figura del peluquero y su relación con esta frase. ¿Toda acción de inhumanidad es humana? No necesariamente designa una conversión bondadosa aunque sí humana. Es decir, son humanos los actos realizados con

⁸⁴ Éste resulta distinto al Monólogo contado (*narrated*): “en el que las palabras siguen siendo, respecto a su contenido, las del personaje, aunque sean contadas por el narrador en el tiempo de la narración (en principio, el pretérito indefinido) desde su propio punto de vista, es decir, en tercera persona. A diferencia del ‘monólogo citado’, el ‘contado’ lleva a cabo una integración completa de los pensamientos y de la palabra del otro en el tejido de la narración: el discurso del narrador asume el del personaje al darle voz, mientras que el narrador se amolda al tono del personaje”. Paul Ricœur. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 225.

conocimiento y libre voluntad, y en ese sentido sí, cualquier clase de inhumanidad se convierte en humana: “Si la vida es crueldad, es porque en su voluntad (de poder), en el rigor de su deseo, el hombre quiere lo que lo hiere. Ese ‘phatos’, ese ‘esfuerzo’ cruel le indican que su fin, el secreto de su deseo, es del orden de lo inhumano”.⁸⁵

Ahora, el peluquero le da una golpiza a uno de los huéspedes del moridero: “fue tal la paliza que le propiné, que muy pronto se le quitaron los deseos de escapar. Se mantuvo echado en la cama esperando pacíficamente que su cuerpo desapareciera después de pasar por las torturas de rigor”;⁸⁶ les prohíbe las visitas de familiares y amigos y cualquier ayuda médica o espiritual: “La ayuda sólo se acepta con dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama”.⁸⁷ Es más, cuando los enfermos mueren los familiares ni se enteran: “No hay velatorio. Se quedan en cama hasta que unos hombres contratados los trasladan en carretillas. No los acompaño, y cuando vienen los familiares a preguntar, me limito a informarles que ya no están en este mundo”.⁸⁸ Porque claro, la lógica del peluquero es la siguiente: resulta más cruel darle falsas expectativas a quien no sólo tiene una enfermedad mortal, sino que es sujeto de abandono, soledad, desprecio y marginación. El peluquero lo hace consciente y libremente y los huéspedes acceden. En lo que respecta a los cuerpos putrefactos llagados y agonizantes en ningún momento son estigmatizados por el narrador, gracias a que evita las valoraciones morales que supondrían las descripciones de los personajes enfermos.

⁸⁵ Camille Dumoulié. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI, 1996, p. 32.

⁸⁶ Mario Bellatin, *Salón de belleza*. p. 33.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 31.

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 44-45.

El pulquero sufre un proceso de humanización, que es la conciencia de sí mismo, a raíz de su contacto con la enfermedad y la muerte, que nos recuerda el poema de Gilgamesh y la experiencia cuando muere su amigo Enkidú:

¡Lo que le sucedió a mi amigo/ *me sucederá a mí!*/ *Tomé un largo camino y vago por la estepa. [...] ¡Mi amigo, a quien yo amaba, / ha vuelto al barro!* ¡Enkidú, a quien yo amaba,/ ha vuelto al barro! *¿No habré yo de sucumbir/ como él? / ¿Nunca jamás me habré yo/ de levantar?*⁸⁹

Gilgamesh, personaje legendario de la mitología sumeria, era un rey tirano pero que: “inicia un proceso de humanización por su amistad de Enkidú, pero deberá sufrir la muerte de su amigo para tomar conciencia de su intrascendencia humana, y sufrir el fracaso de su intento por lograr la inmortalidad para llegar al fin de ese proceso”.⁹⁰ De la misma manera, cuando el narrador de *Salón de belleza* presencia la muerte tanto del primer huésped enfermo como de la única persona con la cual siente algún tipo de amor, se convence de la imposibilidad de aspirar a la inmortalidad, como nos dice en algún momento: “me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro”.⁹¹ Con esto, Mario Bellatin logra consolidar su relato y establecer una plena identidad, o sea, la unidad de la trama y el personaje. Paul Ricœur lo describe de la siguiente manera:

[...] la identidad del personaje en relación con la elaboración de la trama mediante la que el relato obtiene su identidad. [...] Si toda historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones, que nos lleva de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad y de la unidad de la trama.⁹²

La suma de nuestra existencia es producto de todas y cada una de las experiencias acumuladas a través de los años, que integran en el horizonte de interpretación, nuevas y

⁸⁹ Anónimo. *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*. Traducción y notas, Jorge Silva Castillo. 1996. México: COLMEX, 2006, p. 148. (Las cursivas son del traductor.)

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 29.

⁹¹ Mario Bellatin. *Salón de belleza*, p. 72.

⁹² Paul Ricœur. *Historia y narratividad*, p. 221.

renovadas formas de apreciar dichas experiencias. Por eso nuestras percepciones cambian y nosotros con ellas. En ese sentido, Milán Kundera nos recuerda la conocida fórmula heideggeriana que caracteriza la existencia: *in-der-Welt-sein*, ser-en-el-mundo. El hombre, nos dice: “se relaciona con el mundo como el sujeto con el objeto [...]. El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia (*in-der-Welt-sein*) también cambia”.⁹³

Cuando alguien nos cuenta una experiencia, el tiempo se rompe a merced de lo que considere necesario decirnos, conforme los recuerdos se presenten, así el relato adquiere un sentido más real e inmediato. El personaje nos habla desde el hoy. Como le sucede a cualquier persona a la hora de contar un suceso de su vida, los recuerdos se actualizan y dotan de sentido al presente, de la misma manera las proyecciones al futuro representan nuestra conexión con la vida y dan totalidad a la existencia. El narrador hace pausas, regresiones en el tiempo para dar énfasis al dolor y al sufrimiento pero también para encontrar su redención. Lo que nos dice es: si la vida misma encarna desolación para qué incrementarla con el padecimiento de una enfermedad.

⁹³ Milán Kundera. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquest, 2007. p. 51.

2. *Poeta ciego: ceguera.*

¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?
Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro
y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones
de mi memoria.

Ernesto Sábato. *Sobre héroes y tumbas.*

¿Cuál es la posibilidad de presenciar una realidad donde el fundamentalismo ideológico propicie la transmisión de enfermedades y la reclusión de individuos? De ser esto factible, la propagación de sectas ya sea filosóficas, religiosas, políticas, esotéricas o de cualquier índole, sería una consecuencia lógica. La necesidad de pertenecer a un grupo que posibilitara las expectativas de vida aumentaría, incluso a pesar de lo inconcebible de los mandatos establecidos por dicho grupo. Al menos es eso lo expuesto por Bellatin en *Poeta ciego*.

Existe una relación entre *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Pareciera que aquel moridero finalmente tuvo la intervención de alguna institución de salud. Pero a diferencia del moridero de *Salón de belleza*, en la Ciudadela final los enfermos son trasladados contra su voluntad: “las autoridades sanitarias recogían a los individuos infectados. Contaban con modernas ambulancias tripuladas por tres enfermeros fornidos. Llegaban por sorpresa a la casa del infectado y antes de que pudiera reaccionar ya estaba metido dentro de una bolsa de plástico”.⁹⁴

Como vemos no se trata de un espacio improvisado para albergar la enfermedad y la muerte como el salón del peluquero, sino de un sanatorio controlado: “Ese edificio ubicado en las afueras, donde internan forzosamente a las personas afectadas por enfermedades

⁹⁴ Mario Bellatin. *Poeta ciego*. México: Tusquets, 1998, p. 151.

transmisibles, fue creado con el fin de evitar que el contagio se difunda entre la población”.⁹⁵

Sin embargo, hay una serie de eventos invisibles a los ojos del mismo sanatorio, por ejemplo, el contagio voluntario: se intercambia sangre infectada por anfetaminas. De un lado se busca el confinamiento en este sanatorio y del otro, el recurso para mantener una adicción. Ésa es la elección de la sociedad descrita por el poeta ciego en el “Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar”, aquí:

[...] los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío. Algunos ciudadanos incluso piden ser confinados. Lo hacen porque las condiciones de vida dentro son menos difíciles que en el exterior, pues para acallar las protestas que ese método suscita se dota a los reclusos de ventajas con las que no cuentan las personas sanas.⁹⁶

Nada se nos dice sobre los métodos aplicados a los enfermos o sobre sus garantías individuales, mucho menos de las condiciones de vida de los de afuera ni de sus desventajas con respecto a los contagiados. ¿Qué tipo de padecimiento resulta menos soportable? No sabemos. Tal vez el totalitarismo, la miseria o la marginación justifiquen el privilegio de la enfermedad por el de la salud. Mejor será permanecer en un lugar en el que se es protegido de alguna manera a deambular en la incertidumbre del presente.

Como en otras novelas de Bellatin, en *Poeta ciego* la enfermedad adquiere importancia por su función dentro del relato y no por su nombre o sus características. Sin embargo, en esta novela se trata de un padecimiento que sí tiene nombre: la ceguera. Ésta aparece como un mal congénito, entendiendo congénito en su doble acepción.⁹⁷ Hace referencia a la

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 11.

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ De acuerdo con la *Real Academia Española de la Lengua*, la palabra congénito tiene una doble acepción: 1. adj. Que se engendra juntamente con algo. 2. adj. Connatural, como nacido con uno mismo.

ceguera del poeta ciego y a la ceguera surgida en un grupo incapaz de entender y reconocer lo que ve. Es clara la distinción entre una ausencia de visión física y otra de percepción.

Por una parte está la ceguera del poeta: sinónimo de sabiduría y claridad mental. Por otro la ceguera de la hermandad (la secta que surge después de la muerte del poeta): sinónimo de violencia y enajenación. Se cree que desde la infancia el poeta poseía un gran conocimiento: “La sabiduría que el Poeta Ciego demostró desde la niñez hizo que la gente se reuniera en las noches a escucharlo”,⁹⁸ pero nunca se justifica en la novela. Pese al hecho de tener una formación universitaria, de haber escrito varios tratados y de crear una doctrina basada en ellos, incluso de tener seguidores, su sabiduría no es develada. Se mantiene como un misterio, tanto como el contenido del “Tratado de la Austeridad” o del tratado de la “Necesidad de un Celibato Obligatorio” de los que además sabemos poco.

Es como si su condición de ciego fuera el único motivo para ser considerado como tal, como si al nacer se le hubiera otorgado esta condición de sabio. De manera que, la analogía ceguera igual a claridad mental no se ajusta al personaje de *Poeta ciego*, al menos no del todo. Pero se mantiene, sin duda, el estatus superior de la enfermedad. Como se mantiene en el caso del pedagogo Boris, uno de los integrantes de la hermandad del poeta, que incluye los padecimientos de los aspirantes a la cofradía como una forma de evaluación: “En sus informes el pedagogo Boris anotaba el número de resfríos, diarreas y enfermedades importantes que los Aspirantes sufrían”.⁹⁹

En algunas culturas la ceguera es signo de sabiduría. En la novela *Me llamo rojo* de Orhan Pamuk, ser ciego también equivale a ser sabio. Cuando los ilustradores quedaban ciegos alcanzaban la perfección de la belleza en sus lienzos, habían almacenado en su memoria cada detalle de lo conocido y como: “mis ojos ya no se entretienen ni pierden el

⁹⁸ Mario Bellatin. *Poeta ciego*, p. 15.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 77.

tiempo con las inmundicias de este mundo, puedo pintar de memoria y de la manera más pura y perfecta todas las bellezas de Dios”.¹⁰⁰ Una sabiduría casi divina como la que acompañaba a los arpistas ciegos del antiguo Egipto: “El acto mismo de interpretar música rodea al arpista de una [*sic*] aura: se creía que mientras tocaba su instrumento ‘estaba en comunicación directa con la deidad’”.¹⁰¹

El halo de divinidad que también cubre al poeta ciego de Mario Bellatin tiene su referente en la literatura clásica, recordemos que Tiresias es castigado por Atenea quien lo ciega por haberse atrevido a verla mientras se bañaba, pero es compensado con el don de ver el futuro: “El don que han recibido de los dioses no es el poder de intercesión: es el poder de ver lo que va a suceder, es decir, de conocer el futuro. Es una forma de visión sublimada, espiritualizada. Lo que el ciego ha perdido en el cuerpo, la visión de los ojos, le es devuelto en el espíritu”.¹⁰²

Es la cercanía que mantiene el ciego con los dioses la razón de su destino, de esa misión premonitrice que finalmente es la decisión divina para que los hechos acontezcan de determinada forma. Por lo menos así es como se presenta en la literatura clásica pues: “las explicaciones contenidas en la literatura clásica no hicieron al parecer sino aumentar la sensación de misterio que rodeaba al invidente”.¹⁰³

La otra ceguera, la de los seguidores del poeta ciego, nos recuerda a la que sufren los personajes de la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago y la trascendencia del significado del padecimiento más allá de la enfermedad física. Víctimas de una ceguera repentina, estos personajes pronto se verán rebasados por el temor y el egoísmo y cometerán toda clase de excesos. En el caso de *Poeta ciego* el mal no es físico, yace en

¹⁰⁰ Orhan Pamuk. *Me llamo rojo*. México: Punto de lectura, 2007, p. 139.

¹⁰¹ Mosche Barasch. *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 13.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 19.

forma de irracionalidad y revela la crueldad a la que puede llegar el ser humano; en otras palabras es mental pues: “los ojos no son más que unas lentes, como un objetivo, es el cerebro quien realmente ve”.¹⁰⁴ La alegoría de la ceguera simboliza el dominio de una manera de pensar sobre otra, la finalidad, como afirma Marco Antonio Fonseca: “no es hacer una crítica a la razón en sí misma, ya que ésta es un componente esencial de la humanidad sino que, más bien, a través del ámbito alegórico, se trata de hacer notar que el uso excesivo y único de la razón excluye otras vías de conocimiento”.¹⁰⁵

Tanto en *Ensayo sobre la ceguera* como en *Poeta ciego* la ceguera mental refleja la crueldad y la perversión como características de la condición humana. En especial porque la humanidad: “con o sin el sentido de la vista, ha estado y continuará ciega frente a sus verdades más profundas y complejas. [...] Aunque el ser humano esté o no ciego ante su realidad, ya sea de verdad o de manera simbólica, ello no impide que siga siendo cruel, violento y vengativo con sus propios semejantes y consigo mismo”.¹⁰⁶

Esa ceguera mental aparece frecuentemente en la poesía griega con el término *até*, incluso se le da ese nombre a una figura mitológica. Homero en la *Ilíada* nos dice que *Até* era la hija mayor de Zeus quien al ser desterrada por su padre ocasiona la desgracia en los hombres. Por su parte, Mosche Barasch asevera que: “la *até* no alude a un estado explícitamente físico; no se limita a la pérdida física de la vista. El término evoca todo un conjunto de situaciones, de carácter psicológico, social y religioso. Aunque nunca se

¹⁰⁴José Saramago. *Ensayo sobre la ceguera*. México: Alfaguara, 2003, p. 89.

¹⁰⁵Marco Antonio Fonseca. *La ceguera como motivo en Ensayo sobre la ceguera de José Saramago e Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato*. El autor. 2008, (Tesis de doctorado en Teoría de la literatura y literatura comparada. Universidad Autónoma de Barcelona.) p. 45. Consultada en:http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_9059/TRABAJO+del+motivo+de+la+ceguera+de+S%C3%A1bato+y+Saramago.pdf, 13 de septiembre, 2009.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 35-36.

excluye por completo el sentido de la ceguera física, temporal o permanente denota con más frecuencia ceguera mental, capricho, insensatez”.¹⁰⁷

Tan cercana a la locura como los actos irracionales cometidos por los ciegos de *Ensayo sobre la ceguera* una vez que se encuentran recluidos, ni más ni menos que un manicomio en desuso, hecho que alude a la ceguera como una forma de locura, no sólo metafóricamente, pues los ciegos están literalmente desquiciados, cometen toda serie de atropellos y maldades unos a otros:

La abyección que sufren los seres humanos a medida que se van quedando ciegos, nos remite a la búsqueda del sentido del hombre en sociedad, y cómo en el marco simbólico de la ceguera las relaciones sociales, los problemas del entorno ambiental, social, político y, particularmente, el respeto hacia los demás, aumentan de manera dramática hasta llegar casi a la barbarie y la crueldad.¹⁰⁸

En *Poeta ciego* la locura, también producto de la ceguera mental, desencadena una serie de asesinatos y lleva a los personajes a una brutalidad sin límites, pues: “La ceguera y la locura se caracterizan igualmente por una profunda ambigüedad o ambivalencia. Tal vez sean las únicas dolencias físicas que son al mismo tiempo una maldición y una bendición, un castigo y una gracia. Esta ambivalencia se hace patente sobre todo en la *até*, la personificación de las dos”.¹⁰⁹

En las dos novelas hay un personaje encargado de guiar al resto. En la primera, la de Saramago, se trata de una mujer, el único personaje que no es afectado por la ceguera, y en la segunda, la de Bellatin, se trata del poeta, el único que está ciego. Aunque también el personaje de Virginia cumple la función de guía en *Poeta ciego*, en especial cuando el poeta es llevado de la mano por ella. Existe una dependencia del poeta que tiene la necesidad de ser asistido tanto para ir de un lugar a otro como para escribir su obra. Pero al

¹⁰⁷ Mosche Barasch, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁸ Marco Antonio Fonseca, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁹ Mosche Barasch, *op. cit.*, p. 54.

mismo tiempo el poeta se convierte en el mentor, pues tiene a su cargo a una serie de discípulos, incluyendo a la propia Virginia. En ese sentido, como afirma Mosche Barasch: “La dependencia del ciego respecto del guía no se limita a evitar que ‘caiga en la zanja’; es una combinación más general y complicada de confianza y temores”.¹¹⁰

Tanto Virginia como el poeta guardan entre ellos una serie de secretos y dependencias, finalmente ellos son los únicos que conocen el contenido de todos los tratados que rigen a la hermandad. Cabe decir que el personaje de Virginia visto como guía, tanto del poeta ciego como de la misma hermandad (una vez muerto el poeta ella se convierte en el guía de la hermandad), recuerda a la obra *Parábola de ciegos* del pintor flamenco Pieter Brueghel en la que se observa a un ciego guiando a otros ciegos. Al igual que en la pintura, la profesora Virginia lleva a los discípulos enfilados a la perdición. Ahora bien, la imagen de guía o lazarillo en general pone énfasis en el compromiso ético de quien tiene la capacidad de ver lo negado para otros.

El poeta ciego lo entiende, de ahí su inclinación por compartir el contenido de sus tratados, a su manera pretende guiar a una sociedad en crisis. La ceguera simbolizará en el poeta la distinción concreta, física de su individualidad: “Las pupilas del Poeta Ciego, dos rayas nítidas que verticalmente le dividían en dos los ojos, parece haber sido el rasgo de identificación”.¹¹¹ Pues como afirma Saramago: “la ceguera es una cuestión privada entre la persona y los ojos con que nació”.¹¹²

Sin embargo, la identidad del poeta va más allá de su distinción física, en especial porque su origen no le resulta claro. Incluso intenta recrear en sus escritos su pasado: “relatos entre la realidad y el sueño. Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 151.

¹¹¹ Mario Bellatin. *Poeta ciego*, p. 18.

¹¹² José Saramago, *op. cit.*, p. 46.

creaba el Poeta Ciego”.¹¹³ Ahora bien, el destino del poeta ciego será similar al de cualquier profeta. Tendrá una interpretación mítica acerca de su origen y cada cual verá en sus escritos sus propias creencias. Se le promoverá como iniciador de una doctrina, se le levantarán altares y se harán festejos en su honor. En fin, lo que sus seguidores determinen.

En la mitología griega Tiresias encarna al profeta ciego, aquel a quien Odiseo acude en busca de consejos en torno a su regreso a Ítaca. Sin embargo, la palabra del poeta tiene la suerte de la sacerdotisa de Apolo antes que la de Tiresias, profetiza el futuro pero nadie le cree. Casandra presencia la destrucción de Troya a pesar de haber predicho la tragedia. Así los acontecimientos vistos en la “Ciudadela Final” podrían ser las profecías de un mundo en decadencia; mientras que los discípulos de la hermandad, los incrédulos de la profecía.

Respecto al origen del poeta se disputa entre dos versiones, la de haber sido criado por lobos marinos y la de haber sido depositado en una cesta en el mar. Entre Rómulo y Remo y Moisés; o sea, entre la fundación de un pueblo y el cumplimiento de sus leyes. Otro elemento para reafirmar el origen mítico de este poeta es el hecho de que él mismo declara su cumpleaños en el equinoccio de primavera, como muestra de renovación e inicio cíclico (como recordatorio de tal suceso, el pedagogo Boris hace concluir en esta fecha los cursos impartidos a los aspirantes a la hermandad).

En realidad, de niño, el poeta es recogido por una familia de pescadores, que: “Cuando advirtió que sufría de ceguera, la familia pareció arrepentirse de no haberlo dejado morir tranquilamente”,¹¹⁴ pero a pesar de ello lo albergan en su seno hasta la aparición de sus padres biológicos, quienes deciden llevar a su hijo con un especialista para curar su ceguera. Tal decisión propicia su homicidio por parte de la esposa del poeta ciego, la

¹¹³ Mario Bellatin. *Poeta ciego*, p. 20.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

profesora Virginia, quien después de asesinar al poeta ciego comete una serie de crímenes más.

Resalta el hecho de que la familia de pescadores manifieste temor al descubrir la ceguera del infante, sin embargo: “la fealdad y la deformidad, al mismo tiempo que singularizan a los que las manifiestan, también los consagran”.¹¹⁵ El origen mítico del poeta también está dado por esta condición de deformación sugerida por la ceguera. Y por supuesto, la exaltación posterior de la familia y la comunidad en la cual crece el poeta tiene su fundamento en el hecho de considerar su sabiduría como algo surgido en otra parte y que puede estar en la deformidad misma; en ese sentido afirma Mircea Eliade que: “la perfección asusta, y en este valor sagrado o mágico de la perfección habrá que buscar la explicación del temor que incluso las sociedades más civilizadas manifiestan respecto del santo o del genio. La perfección no pertenece a nuestro mundo. Es otra cosa diferente de este mundo, o viene de otra parte”.¹¹⁶

Por otro lado, la imperfección sugerida por la ceguera en el poeta es quizá la razón del por qué nunca participa del culto hacia los lunares planeado por Virginia pues: “La idea de la perfección ritual tuvo una vida larga y compleja. En todas sus variantes, sin embargo, se mantiene la exigencia de un físico cabal y normal, de tener todo lo necesario y nada superfluo, como condición básica para permitir que una persona o cosa participe en el acto ritual”.¹¹⁷ La imperfección corporal del poeta, es decir la ceguera, mantiene una ambivalencia, le proporciona un significado misterioso o divino a su destino y al mismo tiempo lo excluye como partícipe de la ritualidad, tanto que paga con la muerte la osadía de venerar lo sagrado.

¹¹⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 37.

¹¹⁷ Mosche Barasch, *op. cit.*, p. 30.

El origen de las sectas alrededor de las enseñanzas del poeta radica en su muerte, que puede ser vista como rito de iniciación: “La iniciación equivale a la conquista de la inmortalidad y a la transmutación de la condición humana en una condición divina”.¹¹⁸ Ésa es la razón por la cual el poeta es aclamado después de su muerte y puesto como ejemplo a seguir. Se convierte en sabio y profeta y pervive a través de su legado. Mircea Eliade nos dice respecto a las ceremonias iniciáticas chamanistas, que el candidato es despedazado del mismo modo que la luna se fragmenta:

Hay una similitud evidente entre la muerte y la iniciación. Por eso hay una analogía tan estrecha entre los términos griegos que significan morir e iniciar. Si la iniciación mística es adquirida mediante una muerte ritual, también la muerte puede ser asimilada a una iniciación. Las almas que llegan a la parte superior de la luna son llamadas por Plutarco “victoriosas” y llevan en la cabeza una corona como los iniciados y los triunfadores.¹¹⁹

Esto es interesante si consideramos dos aspectos, la adoración de los lunares y el hecho de que tanto al poeta como al pedagogo después de morir se les coloca un turbante en la cabeza. Símbolo de lo espiritual, en algunas regiones de la India las personas honorables son honradas con un turbante en una ceremonia formal.

Los integrantes más radicales de la hermandad del poeta no sólo destruyen su legado, también se encargan de exterminar al resto. El final del relato parece traer de nueva cuenta el destino del poeta, sugiriendo la noción de un tiempo mítico que: “exactamente como el espacio sagrado, se repite hasta el infinito”.¹²⁰ Pues cuando parte la nueva hermandad dirigida por la profesora Virginia: “a cientos de kilómetros de distancia, en ese mismo instante, era hallado un recién nacido a la orilla del mar. Se trataba de un niño con la cabeza en forma de globo, al cual le faltaban las orejas”.¹²¹ Sin duda, otras hermandades nacerán

¹¹⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 169-170.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 340.

¹²¹ Mario Bellatin. *Poeta ciego*, p. 171.

con su profeta y sus preceptos, pues como asegura Sábato en su *Informe sobre ciegos*, las sectas:

[...] con esa eficacia, rapidez y misteriosa información que siempre tienen las logias y sectas secretas; esas logias y sectas que están invisiblemente difundidas entre los hombres y que, sin que uno lo sepa y ni siquiera llegue a sospecharlo, nos vigilan permanentemente, nos persiguen, deciden nuestro destino, nuestro fracaso y hasta nuestra muerte. Cosa que en grado sumo pasa con la secta de los ciegos, que, para mayor desgracia de los inadvertidos tienen a su servicio hombres y mujeres normales: en parte engañados por la Organización; en parte, como consecuencia de una propaganda sensiblera y demagógica; y, en fin, en buena medida, por temor a los castigos físicos y metafísicos que se murmura reciben los que se atreven a indagar en sus secretos.¹²²

El radicalismo y la total obcecación de la secta denominada como la hermandad del poeta ciego, es similar a la secta descrita por Sábato y también lo es con la epidemia que origina la ceguera en la obra mencionada de Saramago:

La secta de los ciegos, de manera similar al mal blanco de *Ensayo sobre la ceguera*, subvierte nuestra noción habitual de un mundo regido por el sentido de la vista: la secta de los ciegos de Sábato no sólo evoca el mal como estado constante que domina al mundo -algo que en la novela de Saramago sólo se hace evidente a medida que el mundo se va quedando ciego-, sino, igualmente, la incapacidad de la ciencia y de la racionalidad alcanzadas por la civilización occidental a lo largo de los siglos para explicar los aspectos más oscuros de nuestra mente.¹²³

Y continúa Marco Antonio Fonseca al hablar de estas dos novelas con lo siguiente:

Ensayo sobre la ceguera, de José Saramago, e *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, ambos autores comparten una preocupación fundamental con respecto a la forma en que se han construido los métodos y las formas de conocimiento que conciben y ordenan al mundo a partir del sentido de la vista, del cual se desprenden la lógica, la racionalidad y la coherencia que han regido a la humanidad desde el principio de la modernidad y que, según ambos autores, han llevado al ser humano por el camino de la deshumanización, de la abyección y de la ignorancia que equivaldría en varios aspectos a la ceguera que se muestra en ambas obras.¹²⁴

Lo que reflejan estos autores al delinear el carácter absurdo y radical de las sectas es justamente que el ser humano ha llegado a niveles de irracionalidad y violencia impensables: los neofascistas, los *hooligan*, la mara salvatrucha, los legionarios de Cristo,

¹²² Ernesto Sábato. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973, p. 208.

¹²³ Marco Antonio Fonseca, *op. cit.*, p. 98.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 95.

son sólo algunos de los ejemplos de esos niveles, quizá hasta sus prácticas nos resulten más absurdas que las descritas por el *Poeta ciego* de Bellatin. En esta novela, como dice el autor: “hay una referencia a algo más amplio: al hombre, a la estupidez humana, al fanatismo, a la necesidad de ritualizar la cotidianidad, hechos que están más allá de la religión católica y de algo concreto. También busco las referencias culturales [...] y las llevo al extremo, al absurdo, a lo insólito y con eso voy mucho más allá”.¹²⁵

Hay también un elemento simbólico en la novela, la adoración por los lunares, íntimamente ligado al origen mítico del poeta. La presencia del cuerpo aquí es develada por los lunares. La entendemos como una analogía alma-lunar, en gran medida porque la idea de vincular los lunares con aspectos de la personalidad viene de un método conocido como melanomancia. Los lunares pueden ser sinónimo de belleza, pero no olvidemos que son tumores benignos y en algunos casos causantes de cáncer en la piel, en especial si son de tamaño prominente. En ese sentido su veneración en la novela nuevamente nos indica la relevancia de la enfermedad y su potencial infeccioso. La supremacía de la extranjera Anna por sobre la de la profesora Virginia estriba en el tamaño del lunar que la caracteriza.

El poeta es ciego y accede a la realidad a través del tacto, son los lunares los que le revelan el cuerpo de las personas, y más concretamente su interior, o su alma. En su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Diderot aborda su perspectiva en torno a la percepción visual y:

[...] trata de demostrar que el sentido del tacto, del cual tiene que depender el ciego a falta de la vista, es capaz de proporcionar la experiencia simultánea de diferentes objetos y sobre todo de diferentes partes de un todo. Son las puntas de los dedos las que constituyen el principal canal a través del cual el invidente percibe un mundo en el que vive. La persona ciega de nacimiento está dotada de una excepcional sensibilidad en las puntas de los dedos.¹²⁶

¹²⁵ Marissa Torres Pech. “Entrevista con Mario Bellatin. La importancia de nombrar”. *Sábado*, 22 de agosto, 1998, p.16.

¹²⁶ Mosche Barasch, *op. cit.*, p. 209.

La veneración del poeta hacia los lunares proviene del conocimiento que le proporcionan los dedos de sus manos. El poeta veía en ellos el tema de su poética, compara los lunares con teorías de San Agustín: “la idea de que la Iluminación más pura sólo podía hallarse en esos puntos oscuros conocidos como lunares, que a su vez sólo significaban manifestaciones externas de cierta forma de elección divina”.¹²⁷ Les atribuye virtudes curativas. “En un principio había creído que en el poeta tal interés era motivado sólo por la cantidad de lunares que lucía la familia de pescadores que lo recogió”.¹²⁸ Y a pesar de que: “El padre de la Extranjera Anna había señalado el peligro de caer en prácticas paganas a partir de la adoración de los lunares vinculados a los astros”,¹²⁹ es tal el poder otorgado al lunar, que se convierte en fetiche. La profesora Virginia asesina a la extranjera para cortarle el hombro donde se localiza su lunar, éste es exhibido a la hermandad para ser adorado. Se dice que no hay ceguera sino ciegos, afirmación ideal para ilustrar el desenlace de la novela.

Pero también es la conclusión a la que Bellatin nos dirige. Una realidad cognoscible sólo por los ojos. Ciegos en un mundo donde prevalece la imagen. Ciegos para ver la sutileza en la que se expresan los sentimientos más sencillos: el amor, la amistad, la solidaridad. Ciegos de la alteridad, del cuerpo, de la mística. Ciegos por la ira, la envidia, la enajenación, la realidad. Ciegos con ojos abiertos que no ven a ninguna parte. En este contexto, cabe regresar a la posibilidad planteada al inicio de este apartado, y tener, por lo menos, la respuesta de *Poeta ciego*: sí es posible presenciar una realidad donde el fundamentalismo converja con la falta de libertad individual.

¹²⁷ Mario Bellatin. *Poeta ciego*, p. 81.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 124.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 125.

3. Flores: deformidad.

Porque las flores no envejecen dignamente como las hojas, que no pierden ni un ápice de su belleza ni siquiera después de muertas; las flores se marchitan como remilgadas envejecidas y demasiado empolvadas, y mueren ridículamente en los tallos que parecían elevarlas hasta las estrellas.

George Bataille, *El lenguaje de las flores*.

Si como presenciamos en *Salón de belleza* toda clase de inhumanidad se convierte en humana, entonces en *Flores* ¿el nuevo ideal de humanidad es la deformidad en el cuerpo? “Mutante o Afectado son las dos únicas posibilidades dignas de contemplarse”,¹³⁰ dirá el narrador. Notamos un giro en la percepción estética de la realidad en esta novela, la idea de belleza adquiere referencias distintas a las esperadas. Es decir, cuando nos hablan de flores nuestra proyección mental recrea la imagen de la perfección, la vida y el color, pero aquí encontramos opacidad, fealdad y deterioro en el lugar donde esperamos lo otro. No se trata de convertir la belleza en su contraparte sino de integrar dos aspectos complementarios para ampliar la comprensión estética de las cosas.

La experiencia visual al ser inmediata se limita a la primera forma, lo que será el objeto al paso del tiempo deviene en la contemplación. La cual en *Flores* es posterior a la lectura del nombre de las treinta y seis especies que integran la novela de Mario Bellatin. Un catálogo diverso donde lo insólito y la deformidad abarcan tonalidades y texturas.

Las flores son apenas adornos de una mesa o del fondo de un paisaje cuya importancia se delimita por lo que sugieren y no por su presencia física. Advierte George Bataille en *El lenguaje de las flores* la futilidad de pretender encontrar en la apariencia de las cosas su

¹³⁰ Mario Bellatin. *Flores*. México: Joaquín Mortiz, 2001, p. 72.

esencia, pues la visión, cuando contempla un objeto, suscita en la mente pensamientos múltiples de relaciones y de interpretaciones.

La flor representa algo más que el cúmulo de pétalos, pigmentos, pistilos y polen, incluso algo más que el simbolismo establecido para cada especie: narciso para representar el egoísmo, la rosa como símbolo de amor, el tulipán de fidelidad, el lirio de pureza, etcétera. En ese sentido el significado de la flor en cada capítulo dependerá del conjunto de elementos concentrados en cada apartado y de cómo los veamos. Por ejemplo, en “Claveles” no hay relación aparente entre los efectos de un fármaco con el fuerte olor de los claveles o con la forma estriada de sus hojas. En consecuencia podremos asociar al clavel con la desgracia y no como sinónimo de seguridad con el que comúnmente se le relaciona, y a partir de ello descubrir el sentido oculto en su refinada apariencia.

Por otra parte hay capítulos donde la equivalencia es más directa, por ejemplo, en “Petunias” el contenido del capítulo se expresa en la metáfora siguiente: “La figura de aquella madre y su hijo convertidos en una petunia en plena floración”.¹³¹ La forma acampanada de la flor sería la imagen de la madre y el badajo, muy pequeño en la flor, sería el niño “anormal” del que se habla. Zamudio opina con respecto a este capítulo de *Flores* que las petunias simbolizan la imagen del dolor cuyos pétalos son muñones que funcionan como símbolo de mutilación.¹³²

Aquí la importancia de establecer la relación entre la imagen de la flor y sus atributos es la clave para responder a la pregunta acerca de cuál es el ideal de humanidad al que aspira esta novela. Si los atributos nobles descansan en la imagen de una flor porque reflejan el ideal humano, los atributos contrarios en el mismo sentido expresarán también ese ideal:

¹³¹ *Ibíd.*, p. 45.

¹³² Véase: Nora Pasternac (coordinadora) *Territorio de escritura. Narrativa del fin de milenio*. México: UAM - Juan Pablos, 2005, p. 139.

Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que «en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección» y «se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo”... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo».¹³³

La afirmación de mutante o afectado cambia la perspectiva no a la inclusión de una minoría social, ‘los deformes o feos’, sino a la integración de una diferencia que se hace más común. La humanidad tendrá que reconocerse en esa cotidianidad, en la cual el hombre como medida de la perfección deberá integrar estos nuevos atributos a su imagen, la fealdad, el cansancio y la vejez ya no son juzgados como decadencia del género, sino como elementos presentes en su forma. En ese sentido concordamos con Ginés Navarro cuando apunta que: “el hombre corrige su forma para adecuarse a su imagen ideal aunque ésta, cambiando con el transcurrir del tiempo, revelará al fin que lo que era considerado ideal no es más que una deformación monstruosa”.¹³⁴

La flor como imagen necesaria para proyectar el ideal humano sugiere lo siguiente: la flor por su bondad es comparable al hombre, pero si ella es también tránsito, descomposición, deformación, anormalidad y mutilación, en consecuencia el hombre reflejará lo mismo:

En la flor, como en la metáfora, hay traslación (desplazamiento o transferencia) de significados de un término a otro, negación y sustitución de los contenidos menos nobles por los más nobles. Tras esos desplazamientos, yuxtaposiciones y sustituciones, recursos todos de la metaforización, ardid del lenguaje y del pensamiento, tras esa belleza aparente de los pétalos, superficial, similar al vestido, piel de la flor, se hallan elementos feos, oscuros. Y esos dispositivos del ocultamiento (olvidos y negaciones) valen tanto para la flor como para el hombre. La hermosura de las flores es exterior, pero lo «otro» se aloja en la intimidad más oculta y retirada, de modo que la negación de su belleza resulta bien patente cuando se marchitan.¹³⁵

¹³³ Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. Tr. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007, p. 15.

¹³⁴ Ginés Navarro. “Formas y representación” en: *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 79.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 97.

De ahí que las flores de Bellatin sean seres enfermos y raros, ésta es la humanidad que circunda en el mundo narrativo del autor. Una realidad, además, expuesta permanentemente a la exhibición y al espectáculo. Así es el contexto de *Flores*, una realidad donde prevalece el espectáculo: “De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme”,¹³⁶ o cuando señala cómo: “unas enfermeras cruzan velozmente el escenario empujando unas sillas de ruedas ocupadas por dos niños. Al ver a las criaturas el público empieza a gritar. [...] Cuando llegan al centro del escenario, las enfermeras arrojan a los niños al suelo en forma brusca. El público ríe con desmesura. Los gritos aclamando a los gemelos Kuhn se hacen cada vez más fuertes”.¹³⁷ Es innegable la intervención y la sujeción de la sociedad a la función pública, el espectáculo participa en la concepción de la realidad, pues como afirma Eduardo Subirats, el espectáculo:

[...] ha subvertido todas las normas y todos los órdenes de nuestra realidad social, desde el concepto de poder o de democracia hasta nuestra relación íntima con nuestro cuerpo. Ha transformado nuestra existencia individual, por una parte, en la variable de una *performance* previamente diseñada y, por otra, a la condición de espectador pasivo de una realidad sentida al mismo tiempo como propia y ajena, y como fascinante y terrible. Tal la condición psicótica de nuestro tiempo.¹³⁸

Lo que conlleva además a tener una percepción que oscile entre la realidad y la ficción. Así es el orfanato, las madres realizan una adopción simbólica, conviven con los niños del orfanato por determinado tiempo sin realizar una adopción real: “Pueden educarlos con golpes o reprimendas. Tienen el derecho a hacerles comer, incluso a la fuerza”,¹³⁹ pero no llevárselos, cuidarlos o protegerlos, como lo haría una madre. Sólo en apariencia se cumple con la función de maternidad.

¹³⁶ Mario Bellatin. *Flores*, p. 99.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 101.

¹³⁸ Eduardo Subirats. *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán, 2001, p. 13.

¹³⁹ Mario Bellatin. *Flores*, p. 28.

La cultura del espectáculo construye además una forma de observar la realidad al punto de: “hacernos inmunes psicológicamente tanto a las citas de la más sublime belleza, como a los testimonios de las más cruda barbarie”.¹⁴⁰ Tal es el caso del personaje del escritor de *Flores*, quien sufre la falta de alguna extremidad.

De alguna forma ese escritor es el actor pasivo de una realidad que ya no le inmuta y quizá su condición de escritor sea la opción que tiene para expresar su individualidad pues como dice Arnoldo Kraus: “El delirio inicial de la pluma que no encuentra letra, o de las cerdas del pincel que sufren ceguera, puede sanar cuando el poder de la creatividad aplaca las embestidas de la locura, del sufrimiento. Entendida así, la herencia de la congoja física puede ser positiva: construye en el individuo su conciencia y facilita los senderos para que el alma recompuesta se reencuentre”.¹⁴¹

Este escritor nos recuerda al personaje cortazariano de “Las puertas del cielo”, en especial por el placer que experimentaba al contemplar estos seres raros: “Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos”.¹⁴² El personaje de Bellatin también asiste a verlos porque de alguna manera se siente redimido, él también padece una deformación del cuerpo. Cabe preguntarse si es un elemento autobiográfico y si está presente la intervención del autor; él mismo nos dice: “escribir a partir de la no experiencia, utilizando las huellas de lo deforme y enfermo de mi cuerpo como superficie. Esto me remite al sueño recurrente que suelo experimentar de vez en cuando, donde aparezco sin mi prótesis en medio de un espectáculo de danza moderna”.¹⁴³

¹⁴⁰ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 99-100.

¹⁴¹ Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos sobre la enfermedad y sus caminos*. México: Cal y arena, 2002, p. 188.

¹⁴² Julio Cortázar. “Las puertas del cielo” en: *Bestiario*. México: Alfaguara, 2000, p. 117.

¹⁴³ Mario Bellatin. *Lecciones para una liebre muerta*, p. 133.

La anormalidad construye la nueva percepción donde mujeres se reúnen y disputan la maternidad de gemelos mutilados, jóvenes amantes capaces de creer que: “el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con pedirlo”.¹⁴⁴ Nuevos símbolos que se van incrustando culturalmente y marcan las pautas para la existencia humana y su concepción estética.

No nos sorprende la hibridez en las prácticas culturales en la actualidad, como tampoco sorprende ver en la novela un escritor practicando toda clase de rituales o esposos con deseos de convertirse en mujeres lesbianas. “Lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado”,¹⁴⁵ pues la normalidad se va perfilando hacia este nuevo tipo de individuos, de nueva cuenta se trata del ideal de humanidad que a lo largo de la novela se va justificando en la medida que vamos contemplando cada flor.

En términos generales, las flores funcionan como objetos de ornamentación. Se convierten en la metáfora de la enfermedad vista como distinción personal. En cada capítulo el nombre de la flor da paso a la entrada de un humano afectado por el uso de alguna sustancia química o por otros factores que le han ocasionado alguna mutilación física. Hecho que les otorga justamente una cualidad ornamental. Como si la deformidad del cuerpo fuera al mismo tiempo adorno y mutilación.

Aunque la intención del texto es: “que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara”,¹⁴⁶ también se aprecia la fragmentación tanto de los personajes como del relato mismo: “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, una serie de historias paralelas y multilaterales que confluyen en una

¹⁴⁴ Mario Bellatin. *Flores*, p. 25.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 91-92.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 9.

carambola de soledades apenas iluminada por la enfermedad”.¹⁴⁷ Independientemente de la fragmentación que representa la individualidad de cada flor y de cada historia de los personajes es posible la contemplación de la totalidad por el hecho de que las historias se cruzan y porque cada personaje está relacionado con alguna forma de anomalía genética.

El autor nos advierte al principio que la estructura hace posible contemplar cada flor por separado. De igual manera compara la estructura con la técnica de la naturaleza muerta. Con esto Bellatin expresa el paso del tiempo, la descomposición y la muerte del ser humano. Las flores como naturaleza muerta para exponer el tránsito de los personajes que en su mayoría terminan solos, enfermos o muertos. La descomposición de toda clase de valores o afectos, padres que inoculan virus a sus propios hijos, vidas destruidas: “Una mujer en Italia, después de postular durante muchos años junto con su esposo para la adopción de un niño sudamericano, terminó arrojando la criatura a las líneas del ferrocarril. Al preguntársele las razones de su conducta afirmó que aquella adopción había cambiado su vida”.¹⁴⁸

La enfermedad en *Flores* es llevada al límite del cuerpo, con una cercanía a la fealdad, pues como dice Umberto Eco: “la enfermedad lleva consigo la fealdad, [...] la enfermedad es fea cuando produce deformación de los huesos y de los músculos o tiñe la piel como la ictericia, confiere al organismo un aspecto casi etéreo”.¹⁴⁹ Esa misma atmosfera etérea rodea a los hermanos Khun y al resto de los niños mutilados del orfanato.

La enfermedad se muestra como el resultado de experimentaciones científicas originarias de toda clase de malformaciones. Y en efecto vemos desfilar a los afectados de un fármaco, no se dice el nombre pero sabemos se trata de la Talidomida: “En los años

¹⁴⁷ Leonardo Tarifeño. “El cuerpo del delito” en *Letras Libres*, marzo, 2002, p. 79.

¹⁴⁸ Mario Bellatin. *Flores*, p. 37.

¹⁴⁹ Umberto Eco. *Historia de la fealdad*, p. 302.

cincuenta un grupo de científicos descubrió un fármaco capaz de aliviar la depresión y las náuseas de las mujeres embarazadas. [...] Aquel medicamento provocó que por lo menos diez mil niños en todo el mundo presentaran defectos en los brazos y en las piernas”.¹⁵⁰ Y no es que estuvieran ausentes en la historia de la humanidad, los experimentos genéticos o las malformaciones del cuerpo, pero en la novela están insertos en una cotidianidad que los incluye al tiempo que los exhibe.

Por supuesto el narrador no pone adjetivos moralizantes en los padecimientos de los afectados, es la relación entre ellos y la sociedad en la que se encuentran inmersos lo que nos lleva a considerar las malformaciones como un mal moral, o sea como fealdad, pues las apreciaciones en torno a lo feo son conceptualizadas dentro de un marco de la moral. Y claro, los padecimientos causados por experimentos científicos con resultados lamentables son sin duda un perjuicio moral. Por ejemplo el causado por la Talidomida, un fármaco elaborado por un laboratorio alemán, se comercializó entre los años cincuenta y sesenta y cuyos efectos causaron una enfermedad llamada focomelia, caracterizada por la ausencia de elementos óseos y musculares que hacen del miembro superior o inferior un muñón que asemeja a las aletas de foca, tal como nos explica el narrador: “los niños alemanes presentaron una especie de aletas en los puntos del cuerpo donde debían estar los brazos y las piernas”.¹⁵¹

Desde el comienzo de la novela el narrador critica las virtudes de la ciencia al ser incapaz de prescribir una receta que contenga el antídoto para todo mal. Es la crítica postmoderna, por llamarla de alguna manera, a la razón, a la ciencia y a la tecnología.

El narrador concluye en ese sentido que: “Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando ésta se equivoca, tal vez nunca sean

¹⁵⁰ Mario Bellatin. *Flores*, p. 19.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 42.

contestadas”.¹⁵² En nombre de la ciencia se han emprendido toda clase de pruebas, afortunadas en muchos casos pero fatales en otros. El uso del uranio empobrecido, por ejemplo, es la causa del aumento en la incidencia de cáncer en la población iraquí, después de que Estados Unidos en 2004 lanzara sobre Irak armas químicas y radioactivas, que ocasionaron además el nacimiento de numerosos bebés con enfermedades congénitas y deformidades. Éstos son los ejemplos más recientes provocados por el hombre, aunque tenemos casos de malformaciones o síndromes presentes a lo largo de la historia.

Por su parte, Bellatin con *Flores* nos introduce en un ambiente de seres vistos como curiosidades de feria, tal como los *freak* de la película de Tod Browning: “los *freaks* como fenómenos de feria abundan. Aparte del film de Browning, basado en ‘Espuelas’, un relato de Robbins, cuyo nombre de pila curiosamente (‘freakishly’) también era Tod, pueden mencionarse *La feria de las tinieblas* de Bradbury, *Amor profano* de Katherine Dunn, o *El circo del Dr. Lao* de Charles Finney”.¹⁵³ Y quizá el ejemplo más contundente sea el de Roberto Arlt que tanto en *Juguete rabioso* como en *Jorobadito* o *Las fieras*: “Fue además de los pocos en hablar sin pelos en la lengua sobre los *freaks* en su sentido más tradicional: el de deformes o marcados físicamente”.¹⁵⁴

En la actualidad el vocablo inglés *freak* designa a cualquier persona extravagante, aunque el término se usa para referirse a las personas que padecen alguna anomalía física y se exhiben en el circo, como sucede en el filme *Freaks*. En el caso de *Flores* este tipo de seres no se exhiben en el circo pero sí por otros medios, la televisión, por ejemplo. Lo *freak* atañe al cuerpo, no tiene relación con la actitud o el comportamiento sino con el cuerpo y su

¹⁵² *Ibíd.*, p. 117.

¹⁵³ Elvio E. Gandolfo. “Torcidos y humanos: Literatura argentina mutante, en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2009/06/torcidos-y-humanos-literatura-argentina.html>, 14 de junio, 2009.

¹⁵⁴ *Ídem.*

apariencia. En *Flores*: “la búsqueda desesperada de un sentido físico y vital sugiere que la verdad es un defecto, porque la única verdad sería la del cuerpo”.¹⁵⁵ Elvio Galdolfo apunta que: “es evidente que el patetismo, tono anímico que provoca el *freak* con frecuencia de Frankenstein en adelante, se basa sobre todo en lo físico”.¹⁵⁶

Al exhibir seres malformados Bellatin nos confronta con lo inferior de la conciencia, con el misterio de una emoción subjetiva o una visión de la realidad, el mismo misterio que encierra la apariencia de una flor, en el que simultáneamente reconocemos la huella humana: “La transmutación de la parte perversa del ser humano en material estético es una marca sobresaliente del estilo del autor, que enfrenta a los lectores con esa zona oscura que todos tenemos, pero que frecuentemente tratamos de ocultar por prejuicios y miedos conscientes e inconscientes”.¹⁵⁷ En especial por ese morbo característico que se experimenta cuando se está frente a lo distinto. *Flores* nos invita a pensar en la fealdad como drama humano y nos confronta con nuestra vulnerabilidad porque evidencia: “lo horrible como posibilidad real e íntima del cuerpo”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Elvio E. Gandolfo, art. cit., p. 79.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 79.

¹⁵⁷ Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁸ Ginés Navarro, *op. cit.*, p. 91.

4. *La jornada de la mona y el paciente: terapia y convalecencia.*

Las recetas médicas curan por el contenido de los fármacos: las píldoras o los jarabes combaten a los microbios o a las células enfermas sin que el afectado se entere de las batallas entre moléculas y patología. Las artes, en cambio, pueden contribuir a la terapia ya que evocan belleza, imágenes, deseos, o bien, porque ayudan a descubrir rincones desconocidos dentro de la arquitectura de la persona enferma.

Arnoldo Kraus. “Enfermedad y creación.”

“La situación del paciente es como la de un reo que espera su sentencia de muerte”. Ésta es la frase con la que Bellatin comienza *La jornada de la mona y el paciente*. Por una parte, nos introduce en la incertidumbre de la espera de una sentencia definitiva: la muerte; por otra, al comparar el estadio del enfermo con el de un prisionero supone un aspecto esperanzador que yace en toda sentencia, el de la absolución. Ya Jaromir Hladíck, en “El milagro secreto” de Borges, nos anticipa la angustia del reo que espera una ejecución mientras el tiempo le propone una tregua para concluir su drama *Los enemigos*. Mientras tanto, el *Bartleby* de Herman Melville augura para el sentenciado una figura “incurablemente desolada”, pues la prisión y la muerte lo avasallan.

La muerte: “puede ser el clímax de un dolor pequeño, de una molestia inmediata, de una herida profunda. Puede ser la muerte de la muerte. O de un interior apenas revelado por el dolor del dolor. Todo depende”.¹⁵⁹ Pero lo cierto es que significa la resolución culminante de cualquier espera, del prisionero y del enfermo terminal.

El horizonte de interpretación, para el personaje de *La jornada de la mona y el paciente*, estará delineado también por la escritura. Es decir, el padecimiento es la sentencia y el acto escritural la terapia encaminada a encontrar la libertad, la salud posterior a cualquier período de convalecencia. Período del que Arnoldo Kraus nos dice: “es un saberse en vías

¹⁵⁹ Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos...*, p. 223.

de curación una vez que la enfermedad empieza a desvanecerse. O quizás, podría también afirmarse que es un puente entre la conciencia, usualmente inexistente, de saber que la salud implica no enfermedad y la posibilidad de observar nuevamente la vida a través de la salud recuperada”.¹⁶⁰ Sin duda, esa posibilidad de afirmar la individualidad ante un padecimiento que modifica la manera de pensar y de sentir, conlleva a la escritura. Ésta se presenta no sólo como paliativo sino como la cura del padecimiento mismo, del dolor y del malestar de su existencia.

El empleo de la escritura, incluso, se enriquece en la novela con una doble perspectiva. La primera, escribir a partir del tema de la enfermedad y la segunda, la escritura como alternativa para vencer el padecimiento. La primera responde al hecho de que la narración concluya con la pregunta: “¿Se podrá comenzar a escribir?” Como si lo contado hasta ese momento fuera el tema propuesto para desarrollar un texto. Ésta sería la perspectiva del escritor. La del personaje se hace explícita en la novela, o sea, el ejercicio escritural realizado por el paciente a fin de paliar su enfermedad, y en ese sentido se convierte también en escritor.

Rafael Lemus opina que el objetivo de la escritura en Bellatin es: “más hondo, y por lo mismo menos transparente: facturar una escritura autobiográfica para poner en crisis, paradójicamente, la escritura”.¹⁶¹ En esta novela, la presencia de Bellatin-autor es rotunda y muy clara, a diferencia del resto de su obra, en la cual no se sospecha su intervención. Por ejemplo, cuando describe la zona marginal donde se localiza la clínica de la doctora

¹⁶⁰ Arnoldo Kraus. “Enfermedad y creación” en *Los Universitarios. Nueva época*, núm. 42, p. 43.

¹⁶¹ Rafael Lemus. “*La jornada de la mona y el paciente* de Mario Bellatin”. *Letras Libres*, abril, 2007, p. 109.

Proserpina, Bellatin participa: “Ubicada en una zona marginal –igual que el *moridero* descrito en mi libro *Salón de belleza*”.¹⁶²

Podemos inferir que las dos perspectivas, la del escritor y el personaje, convergen en la estructura de la obra en la que: “Bellatin simula dar forma a un diario de la crisis, donde un ser dominado por la angustia merodea con su escritura los alcances de su enfermedad y el extraño tratamiento al que se somete en manos de un singular terapeuta”.¹⁶³ Escribir es un modo de habitar, dice Derrida, y creemos que el grado intimista es superior cuando se trata de un diario. Y en ocasiones parece ser el diario del propio Bellatin cuyas disertaciones en torno a la escritura fueran su posición respecto a la imagen, la técnica y el trabajo del escritor.

La propuesta del paciente es la de escribir sobre las experiencias íntimas, propias, con su imagen puesta como reflejo de su muerte, es decir, de sí mismo: “Se me habla de dormir junto a la muerte. Del temor a que el prójimo sea un espejo de la propia extinción. [...] que lo acaricia, que mantiene relaciones con lo tumefacto de su propio cuerpo. Curiosamente se toma este hecho –el de dormir junto al espejo de la propia extinción- como algo consumado, como una forma ya terminada de construir”.¹⁶⁴ El mismo narrador nos indica que:

A diferencia de la cura analítica –en la que el paciente pretende inscribirse-, cuando alguien se decide a escribir algo tendrá que escribir sólo y únicamente sobre lo que está escribiendo. Se le está negado el derecho al escribiente de ir construyendo una estructura abierta, interpretativa, para lo cual debe apelar a una serie de subterfugios tales como la asociación libre de las ideas, el recuerdo o el uso de las imágenes propias del inconsciente. [...] Una de las razones del insomnio del paciente puede estar en el hecho de que debe construir su propio sueño, su estar dormido, de la misma forma ordena su escritura.¹⁶⁵

¹⁶² Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 21.

¹⁶³ Carlos Ríos. “La estrategia del dolor” en: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/r%ED.os_monaypacientebellatin_htm, 2 de abril 2009.

¹⁶⁴ Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 8.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 15.

De este sentido autobiográfico, Bellatin comenta en una entrevista sobre la composición de *La jornada de la mona...* que: “no podía hacer otra cosa para tener una paz relativa, porque estaba en proceso de angustia y depresión muy fuertes. Descubría de manera tangible cómo mientras escribía iba disminuyendo la angustia, y cómo cuando me alejaba de la máquina iba subiendo”.¹⁶⁶ También está presente en la voz del narrador que repasa en la relación existente entre el proceso interno del escritor y su obra:

Siento miedo por la escritura. No creo, como pensaba, que se mantenga ajena al proceso mental. Se trata de una escritura, la actual, hasta cierto punto enferma. Parecida a la de mis primeros años como escritor. Obsesionada en sí misma. De otra manera no entiendo por qué no puedo hacer con ella algo inmediato y concreto. Está centrada solamente en lo que se está desarrollando. Por ejemplo, en este texto.¹⁶⁷

La conclusión parece ser la de escribir para sanear nuestro interior. Bien es cierto que las posibilidades para contrarrestar los efectos de alguna depresión son más llevaderos con el disfrute artístico. Noé Jitrik afirma que poseer la escritura es el mejor medio para transformar la angustia:

[...] poseer la escritura, o sea el medio más idóneo para transformar la infinita cadena de depresiones en la condición misma de la escritura, sorteando así la invasión depresiva en lo personal, el escritor, después de haber escrito mucho, cae en la depresión, o sea en la mudez y el dolor, en la inacción y la muerte, es porque, además de las razones químicas que pueden dar cuenta de un estado, ha desviado la escritura hacia una zona de mediación, ha sido conducido a escribir, y a hacer servir la escritura, en relación con una idea de traducción, no de operación –la infinita cadena depresiva que es su fundamento y ha querido ya sea salvarse sublimando, ya cumplir con una misión o función que le ha otorgado como escritor, no como productor de escritura.¹⁶⁸

El simple hecho de contar las penas resta importancia y peso a lo sucedido. El secreto casi siempre infunde temor e inseguridad. Escribir equivale al desahogo en el hombro del amigo o en el diván del terapeuta. ¿Cuál es la posibilidad de no rendir la voluntad al

¹⁶⁶ Carlos Ríos, art. cit.

¹⁶⁷ Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 34.

¹⁶⁸ Noé Jitrik. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000, pp. 68-69.

padecimiento de la enfermedad del cuerpo o del alma? ¿Cómo aceptar la sentencia del dolor y la angustia? ¿Cuál es el elemento de distinción para reconocernos en el mundo?

La jornada de la mona y el paciente apela, como cualquier narración bellatiniana, a la estructura abierta, la posibilidad del texto capacitado para generar distintas interpretaciones, una escritura que suscita otras. Ésa es la razón por la cual la novela aparece en forma de apuntes. Como reflexiones diarias registradas a fin de incitar a un diálogo, una especie de retórica dialogal y que Bobes Naves explica de la siguiente forma: “El sujeto puede efectivamente organizar su discurso en una retórica dialogal, con preguntas y respuestas, con argumentos y contraargumentos, asumiendo para ello posiciones relativas en un proceso formal interactivo, aunque materialmente sea sólo un proceso expresivo”.¹⁶⁹ La voz en el diálogo responde, incluso, a la necesidad de contrarrestar el agobio de la soledad y la angustia: “Parece que la voz o la imagen de la voz evita la sensación de soledad y el hombre discurre interior o exteriormente mediante la voz que lo objetiva y lo acompaña”.¹⁷⁰ La voz, pues, es la única posibilidad de distinción en el mundo, y más aún cuando el individuo puede autoafirmarse a través de la escritura.

A diferencia de otras novelas, en ésta, Bellatin precisa de la imagen de paciente y no la de enfermo. Sería distinto si Bellatin empleara el término enfermo en lugar del de paciente. Por una razón, el término paciente alude al sufrimiento y no sólo a la enfermedad; el que tiene una enfermedad no siempre la padece, y sobre todo, no siempre sufre. A diferencia del peluquero de *Salón de belleza*, por ejemplo, está enfermo pero no lo vemos padecer la enfermedad acontecida. Aunado al hecho de que hablar de paciente conlleva a la imagen del médico. Por eso en esta novela la presencia del analista es esencial.

¹⁶⁹ María del Carmen Bobes Naves. *El diálogo. Ensayo pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992, p. 96.

¹⁷⁰ *Ídem*.

Los pacientes: “pueden palpar hasta las lágrimas el dolor que no existe. Pueden, incluso, sufrir cuando la enfermedad ha terminado, pues la capacidad de interiorización, de contar y de ser escuchados, depende para muchos, de las mermas que deja el mal o de las huellas que persisten mientras éste amenaza la cotidianidad”.¹⁷¹ Situación que no trasciende en los personajes de otras obras bellatinianas.

Cabe preguntarnos, entonces, cuál es el padecimiento del personaje de *La jornada de la mona y el paciente*. Sabemos que es asmático, que sufre ataques epilépticos, que vive la enfermedad como: “Un estado de cansancio constante, como si todo el tiempo se llevara una carga que impidiera la aparición de la pulsión de la vida necesaria para exponer el cuerpo a las circunstancias del exterior”.¹⁷² Pero también, el paciente, es un personaje abúlico, melancólico, atormentado por su vida. Todo pensamiento le genera conflicto y dolor, por eso trata de que en el presente le sucedan la menor cantidad de experiencias posibles, para no almacenar más recuerdos. A pesar de que son éstos la materia prima para la realización de su escritura, se niega a ellos y a cualquier tipo de realidad: “No quiero que exista mi realidad, no quiero que exista tampoco la realidad externa”.¹⁷³

La angustia de dormir junto a la propia muerte: “Es la razón por la que considero hasta cierto punto normal que sufra de los ataques nocturnos que padezco. No son más que señales de alerta, que lo desorganizan todo, que surgen con la intención de que nada de lo que pueda suceder esté por encima de lo imaginado”.¹⁷⁴ Sin embargo, la enfermedad, como afirma Kraus: “es una especie de permiso para desprenderse de la cotidianidad o para crear un relato propio”.¹⁷⁵ Para no vivir en un constante estado de pesadumbre, perseguido por el

¹⁷¹ Arnaldo Kraus. “Enfermedad y creación”, p. 44.

¹⁷² Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 7.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁷⁵ Arnaldo Kraus. “Enfermedad y creación”, p. 44.

fantasma de la propia muerte, el acto escritural, la constitución de un relato, le garantiza una vida paralela pues: “Componerlo me aparte del horror. De la idea de que quedaré encerrado en algún lugar sin posibilidad de escape”.¹⁷⁶ Y justo ante la angustia de su existencia, opta por una alternativa, la grafoterapia. “Redactar este texto me calma”, nos asegura el personaje. Se convierte entonces en escritor, cuya posición le permite el entendimiento de su estado y de su enfermedad al tiempo que crea:

[...] la posición del escritor es más ardua aunque menos dramática: no sólo debe reducir la angustia que produce asomarse al desorden externo e interno sino lo que implica transformar todo ello, previo, en esa otra cosa que conservará trazas del desorden en un ordenamiento que instaurará un desorden de otro tipo, en la significación. El instrumento que posee, la escritura, porque en sí misma ordena o, como lo dijimos, estructura, lo ayuda, y en ese sentido lo diferencia de quien no es escritor, porque es en sí mismo un principio de arreglo y, en consecuencia, de reducción del desajuste que puede producirse entre el caos de lo que advierte y los medios de que se dispone para convertirlo en imágenes que lo hagan manejable.¹⁷⁷

Se dice, pues, que padece una locura temporal, una enfermedad inventada: “Enfermo de verdad y enfermo de mentira”,¹⁷⁸ tiene una enfermedad física y una mental de la que no estamos seguros padezca, pero tampoco importa; lo fundamental es justo la invitación a sanar a partir de la escritura. Cree, además, sufrir el diagnóstico de una enfermedad mortal y que:

[...] no hay un mal determinado que pueda ser padecido en su verdadera dimensión. Se trata más bien de una serie de pequeños males superpuestos, que en su amontonamiento y en su indecisión traen consigo el caos necesario para impedir que sea establecida su esencia. Su no definición es lo que impide hallar la solución.¹⁷⁹

Para encontrar esta solución a “sus males superpuestos” toma, además de ejercer la grafoterapia, una terapia poco usual. Ésta, consiste en la lectura de una serie de textos recitados en voz alta en los que el paciente tiene que comportarse como si el analista no

¹⁷⁶ Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 37.

¹⁷⁷ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁸ Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 52.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 7.

estuviera ahí. Los textos de mayor trascendencia son leídos al final cuando el paciente acostado está listo para dormir. El analista entra en la habitación vestido de bata y sandalias, se coloca en el borde de la cama y da pie a las lecturas seleccionadas hasta que el paciente se quede dormido. Luego apaga la luz y se retira a la habitación que se le ha asignado. Por la mañana del día siguiente, realiza algunas actividades que consisten en visitar librerías de viejo. Regresa a revisar al paciente, si éste permanece en casa significa que la terapia no tiene esperanza, pero si por el contrario se levanta y sale de casa significa que las posibilidades de curarse crecen.

Realidad y fantasía, sueño y vigilia se cruzan con líneas casi invisibles, al grado de percibirse como irreal toda la parafernalia de la terapia a la que se somete. Podemos inferir, respecto al mal padecido por el personaje, que es la síntesis del recuerdo de la muerte del padre durante su infancia de la que se siente culpable. Pues de niño compra una pareja de monos, la hembra escapa el mismo día en que la lleva a casa. Su padre en un intento por capturarla organiza una persecución por los tejados, resbala, cae y muere.

La terapia, un tratamiento a partir de la escritura, se convierte en un medio de catarsis para el tormento y la culpa expresados por el incidente de la mona y el padre. Su aceptación es paulatina y surge en la medida en que escribe y reconstruye la totalidad del recuerdo. Las historias son anticuerpos contra la enfermedad y el dolor, afirma Anatole Broyard.¹⁸⁰ De manera que concluimos con Jean-Pierre Klein que: “La terapia no es una experiencia cognitiva sino una experiencia actual que tiende a la reminiscencia y a la creación inédita. Incluso me atrevería a afirmar que se trata menos de encontrarse de nuevo a sí mismo en el propio pasado que de la presencia en el presente de sí mismo”.¹⁸¹

¹⁸⁰ Véase Arnoldo Kraus. “Enfermedad y creación”, p. 45.

¹⁸¹ Jean-Pierre Klein. *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro, 2006, p. 9.

Nunca vemos proyecciones al futuro. El tiempo que percibimos es el presente que se desplaza al pasado en la memoria. El tiempo presente es el único del que se dispone, el paciente lo sabe, incluso a pesar de coincidir con la locura temporal: “Me dan ganas de informarle que se está dirigiendo a alguien que sufre de un ataque de locura temporal”.¹⁸² Porque escribir el presente, la manera en que el paciente sienta a distancia, es estar atado al texto, a la escritura, a la cura.

Lo fundamental en el personaje del paciente no es la certeza de saber qué tipo de padecimiento sufre, incluso si lo sufre o no, sino que ante dicho malestar se toma el camino de la creación, de la escritura. ¿El camino como enfermedad? Sí, pero como experiencia para la creación. Gilles Deleuze opina que: “el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud... De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados”.¹⁸³

La relación entre el médico y el paciente, lo cual justifica las acciones mediáticas de vivir en la casa de éste, responde al hecho de que: “el médico no puede ser el sujeto de la cura. Yo creo que el médico ha de llegar con el paciente a un acuerdo parecido al que alcanza el narrador con sus personajes, de manera que no venza ninguno de los dos”.¹⁸⁴

Finalmente diremos que confiamos en la alternativa terapéutica de la escritura, del poder ejercido por las palabras sobre el espíritu humano, su intervención en lo físico, social y psicológico para facilitar la salud, en especial en esta abigarrada tecnología donde los

¹⁸² Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 38.

¹⁸³ Véase Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos...*, p. 197.

¹⁸⁴ Josefina Aldecoa, *et al.* *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus-Fundación de Ciencias de la Salud-Residencia de Estudiantes, 2001, p. 163.

elementos para designar la enfermedad se complican imposibilitando la delimitación entre enfermedad y salud. Pese a ello, consideramos, que: “La enfermedad es primero demanda y después búsqueda. Vivir enfermo mutila producción, deseo e independencia; en sentido amplio, la patología lacera cotidianidad y existencia. Sin embargo, el mal, al acercar al ser con la idea de la muerte y de la propia vulnerabilidad, lo aproxima consigo mismo”.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos...*, p. 19.

Capítulo III. La obra como totalidad.

1. Enfermedad y proceso escritural como propuesta narrativa.

La enfermedad es perfectamente humana -replicó de inmediato Naphta-, pues ser hombre es estar enfermo. En efecto, el homo es esencialmente enfermo, y el hecho de que esté enfermo es precisamente lo que hace de él un hombre [...] Es, pues, el espíritu de la enfermedad de lo que depende la dignidad del hombre y su nobleza. En una palabra, es tanto más hombre cuanto más enfermo está, y el genio de la enfermedad es más humano que el genio de la salud.

Thomas Mann. *La montaña mágica*.

Quizá el aspecto que mejor defina la enfermedad sea el padecimiento mismo, es decir, la posición asumida por una persona al sentir malestar. Será el enfermo, o la persona más cercana a éste, quien dé significado a lo que adolece, ya sea vivirlo como un martirio, como sinónimo de distinción personal, como una fuente generadora de creación o como el despertar de otros sentidos. El significado de la enfermedad dependerá de cómo se conciba la experiencia. En el arte y en la literatura encontramos ejemplos múltiples de cómo la enfermedad suscita creación y estética a diferencia del mero enfoque médico-científico, pues:

Mientras que la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. De esta manera, pueden hacerse enunciaciones sobre la realización y la interrelación de diagnósticos médicos en dispositivos culturales del saber de determinados estados sociales y epocales. La literatura funciona entonces como una *second order observation* de la medicina y otras observaciones y autoobservaciones construidas en los registros sociales y científicos. Es capaz de producir un saber cultural que está a disposición de la sociedad como un metasaber sobre sí misma.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Thomas Anz, Jochen Hörisch, et., al. *Literatura, cultura, enfermedad*. Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich, comps. Tr. Carla Imbrogno. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 15.

Entre otras, tenemos por ejemplo el sufrimiento de Frida Khalo, producto de las lesiones causadas por un defecto congénito agravados luego por un accidente automovilístico, fue no sólo la causa principal de sus constantes pesadumbres, sino de la inspiración de obras como *La columna rota* o *Sin esperanza*. Thomas Mann, después de visitar a su esposa enferma en el sanatorio Wald de Davos, comienza a escribir su novela *La montaña mágica*. Por su parte, el compositor austriaco Gustav Mahler padecía neurosis convulsiva y expresaba su dolor en composiciones melancólicas pero extraordinarias; afirmaba, además, haber llegado a la conclusión de que la meta del arte era aliviar los sufrimientos y elevarnos por encima de ellos.

Posterior a la conclusión de Mahler, la percepción de la realidad deja de ser la misma: “Aunque ni el nombre ni la dirección ni la escolaridad se modifican por la enfermedad, la conciencia adquiere otras caras. Se deja de ser un poco lo que se era. Se pierden algunos rasgos y se ganan nuevas marcas. La fisonomía cambia porque la enfermedad se incorpora a la vida”.¹⁸⁷ Se incorpora a lo que somos, a nuestro acontecer, entonces el tiempo adquiere relevancia y toma forma y contenido. Por supuesto, el rostro positivo de la enfermedad se traduce en creación, porque también presenta rostros terribles imposibles de transformar o estetizar.

El caso bellatiniano sorprende en ese sentido pues del cuerpo llagado, deforme, paralítico, excluido o marginado socialmente, concibe relatos estéticos, en los cuales el peso lacerante del tormento se aligera cuando es más común a la natura humana. Existen sufrimientos silenciados, su carga se vuelve insondable, sí, pero de igual manera son susceptibles de ser expresados, incluso, artísticamente, ya que: “El sufrimiento es impalpable y abigarrado. Sólo quien lo vive conoce sus caminos, sus virtudes, sus deslices.

¹⁸⁷ Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos...*, p.252.

Algunos, al experimentarlo, resultan fortalecidos. Otros se resquebrajan y, no pocos, cuando padecen, miran hacia sus adentros con más profundidad, con más intimidad”.¹⁸⁸ De esa intimidad brotará o no la necesidad de representar aquello que antes era imperceptible a la experiencia y ahora revela otros rostros de la vida.

El dolor rompe con la cotidianidad y nos muestra la otra percepción, la de quien sufre, pero no deja de observar. Esta percepción es la ofrecida por Mario Bellatin en sus novelas. El dolor de la enfermedad transformado en palabra. No la del escritor sino la de los personajes cuya ficción se corporiza en el dolor, humano, real, cercano. La atracción no radica en presentar personajes atípicos e inimaginables sino seres que sufren, cuyos cuerpos resisten y duelen. En su obra, la enfermedad permea los entornos de los personajes y cambia sus vidas:

En las novelas de Mario Bellatin, el dolor aparece como una estrategia para seducir al lector. En *Salón de belleza*, el dolor es un espacio –el escenario del moridero–; en *Perros héroes* el dolor se ejerce como un poder despótico, al que subyace una realidad política. En *La jornada de la mona y el paciente*, es el punto de partida para que haya escritura. Así, la palabra es una expresión orgánica que le permite al narrador abrir una brecha en su angustia. Habitar una escritura es agenciarse el tiempo necesario para encontrar un escape a la situación desesperante en la que se encuentra.¹⁸⁹

La enfermedad se aborda desde distintas perspectivas, por ejemplo, en *Salón de belleza* dota de identidad al personaje, en *La jornada de la mona y el paciente* es el pretexto para generar la escritura; igualmente, en *Poeta ciego* no sólo es la marca distintiva sino el signo de sabiduría, en *Damas chinas* la enfermedad es la catarsis, en *Perros héroes* es símbolo de disciplina y control. La enfermedad funciona como principio de distinción en cada personaje, los define y en ella se reconocen; es su posibilidad ontológica: “Cuanto más

¹⁸⁸ Arnoldo Kraus. *Morir antes de morir. El tiempo Alzheimer*. México: Taurus-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, p. 61.

¹⁸⁹ Carlos Ríos, art. cit.

sufro, más soy yo mismo, y más puedo presentar a los demás mi sufrimiento como signo de mi distinción y prueba de mi ser”, afirma Camille Dumoulié.¹⁹⁰

En tanto que el padecimiento ocasionado por la alteración de la salud se experimenta en alguna parte de nuestra persona, cuerpo o mente, nos alerta existencialmente y nos refleja nuestra mismidad, vulnerable pero propia:

Enfermar es una cuestión de vida no siempre contemplada en la agenda de lo cotidiano. Padecer es un estado que desvela –y desborda– la tranquilidad y monotonía de la salud. Enfermar es un asunto siempre inacabado, siempre esperanzador, siempre doloroso y que deviene modificaciones; al enfermar se vive distinto, se escucha de otra forma, se inquietan otras cosas, importan asuntos otrora imperceptibles, otrora ajenos. Se percibe lo propio y lo diferente como si lo ajeno fuera propio y lo propio más propio.¹⁹¹

Lo sabe el doctor de *Damas chinas* al escuchar la confesión de un niño cuya madre enferma representa los miedos internos de él mismo. El poeta ciego encuentra en su ceguera la razón de su sabiduría y el talento para la poesía. Y está presente en la premisa de *La escuela del dolor humano de Sechuán*: “donde se enseña la adaptación de las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana”.¹⁹²

La enfermedad suscita en la obra de Bellatin el pretexto para escribir, para especular sobre la condición humana, el dolor, el tiempo, la conciencia, el cuerpo, la frontera entre patología y salud. La escritura funciona, incluso, como padecimiento y cura, como nos enseña Antonio en *Efecto invernadero* o el terapeuta de *La jornada de la mona y el paciente*. Si como apunta Susan Sontang: “La enfermedad nace del desequilibrio. La finalidad del tratamiento es restaurar el equilibrio justo”,¹⁹³ es posible encontrar en la escritura la inestabilidad y también la posibilidad de restaurar lo dañado.

¹⁹⁰ Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 257.

¹⁹¹ Arnoldo Kraus. *Enfermar o sanar. El arte del dolor*, p. 83.

¹⁹² Mario Bellatin. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001, p. 13.

¹⁹³ Susan Sontang. *La enfermedad y sus metáforas...*, p. 37.

El mero hecho de escribir sobre el dolor personal equivale a hablar sobre él, sólo así llega al cuerpo una bocanada de aire fresco que desahoga y da esperanza. Se escribe porque: “aun cuando el papel no cura, aminora el dolor. Las palabras no evitan el insomnio pero permiten que llegue la mañana”.¹⁹⁴ El ejercicio escritural es, también, una construcción de sentido simbólico y retorno a la verdad de las cosas, tal como señala Dumoulié:

Como toda interpretación, la escritura es una actividad metafórica, pero, al revés del discurso corriente que funciona sobre el olvido de su origen, puede llevar la lengua de regreso a su “verdad”, obligando al sujeto a una confrontación siempre nueva con ese mundo informulado que lo asedia –empezando por su “propio” cuerpo- y cuya llave ha sido arrojada por su “conciencia orgullosa y engañosa”. Cruel, exige esa “curiosidad fatal” que llega “a enterever por un hendidura” el “fondo despiadado, ávido, insaciable” [...], sobre el cual se yergue el mundo humano.¹⁹⁵

En ese sentido la escritura nos permite apropiarnos de nosotros, sondear los terrenos de la conciencia porque a través de la creación declaramos lo descubierto por nuestra percepción del entorno y la significamos, de ahí su conversión en metáfora, del cuerpo, de la trascendencia, del malestar de una época, etcétera:

[...] la escritura resulta de un proceso de apropiación de un espacio que por un lado, en la medida en que reduce el blanco, anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente, de índole dual; por un lado, creación de significación apropiable, por el otro, creación de una estructura física, el objeto-texto, que ocupa un lugar junto a otros objetos, con la consiguiente generación de un valor igualmente apropiable.¹⁹⁶

De esta manera, el binomio escritura y enfermedad conforma la estructura narrativa con la que Bellatin se apropia de la realidad y la procesa como texto. Por una parte, el autor retoma de estos dos elementos los fundamentos para desarrollar su propuesta literaria y por otro, los ensaya a través de seres de ficción, que antes de moralizar sobre un estado de salud

¹⁹⁴ Arnoldo Kraus. *Morir antes de morir...*, p. 29.

¹⁹⁵ Camile Domoulié, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹⁶ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 28.

son testigos de los sufrimientos permanentes de lo humano. Al mismo tiempo nos habla de disciplina y formación en el acto creativo, como de los aspectos culturales concurrentes en la cotidianidad.

Por ello consideramos que la obra de Bellatin se puede estudiar desde una perspectiva temática; o sea; desde la enfermedad. Ya que ésta es el hilo conductor en su narrativa, concordamos con Christopher Domínguez cuando señala que: “ni la enfermedad terminal ni el mundo de las sectas volverán a ser, durante mucho tiempo, motivos literarios ajenos a Bellatin”.¹⁹⁷

El autor presenta la enfermedad desde diferentes ángulos, con distintos motivos y unidades temáticas presentes en cada novela. O sea; el reconocimiento del cuerpo como identidad personal no es exclusivo de *Salón de belleza*, como tampoco la ceguera como incapacidad para entender la otredad es exclusiva de *Poeta ciego*. Nos parece que las cuatro categorías en las que analizamos parte de la narrativa de Bellatin son el sustento de su obra: cuerpo-memoria, ceguera-deformidad, terapia-convalecencia corresponden a los elementos integrales con los cuales el autor nos muestra el aspecto más profundo de la condición humana.

Bellatin acerca su obra a tres temas, los cuales, ha dicho, le interesan porque: “De alguna manera aquí está la belleza de lo monstruoso. Me interesan estos elementos porque están muy presentes en lo contemporáneo. [...] La narración, sí, va por tres líneas: la religión, la sexualidad y la ciencia, que me parece son tres puntos que están en tela de juicio actualmente”.¹⁹⁸ Temas que se relacionan con las categorías que hemos formulado.

¹⁹⁷ Christopher Domínguez. “*El jardín de la Señora Murakami*, de M. Bellatin y *La vida ordenada* de F. Morábito” en *Letras libres*, 26, febrero, 2001, p. 78.

¹⁹⁸ Sandra Licon, art. cit., p. 30.

En conclusión el autor nos dice con su obra lo siguiente: A través de la enfermedad se adquiere conciencia del cuerpo. La memoria pone en perspectiva el transcurrir de éste y le da significado, luego la imposibilidad para ver con los ojos del enfermo pone en perspectiva el proceso existencial individual ya que: “En realidad, la enfermedad borra pero subraya; anula por una parte, pero por otra exalta; la esencia de la enfermedad no reside sólo en el vacío que provoca, sino también en la plenitud positiva de las actividades de reemplazo que vienen a llenarlo”.¹⁹⁹

Las marcas del padecimiento, que son también presencia y memoria, dejan al cuerpo transformado, hasta excluirlo o deformarlo. Al final, aparece el periodo de duelo y aceptación. Convalecer para recuperar la confianza en el cuerpo, no del sano y fuerte sino del aprehendido; no la belleza corporal sino el tránsito voraz de la vida: “En más de un sentido, toda la obra de Bellatin es el relato de ese tránsito, el triunfo final y definitivo de un proyecto de anormalidad listo para convertir la verdad de los cuerpos en la verdad de los defectos”.²⁰⁰

Agonía y vanidad actúan a la par en el cuerpo. Verdad que se manifiesta sólo cuando el padecimiento le señala a la conciencia la existencia del cuerpo y le recuerda la fragilidad del material del que está hecho. El pacto con Fausto tiene fecha de caducidad. La promesa de la eterna juventud se rompe cuando las arrugas del tiempo exigen el pago por su tardía aparición. Pronto se hace inevitable el encuentro del yo con un cuerpo encorvado, envejecido y agotado. Ése es el defecto de la vanidad, olvidar que el retrato sólo puede conservar el aspecto anterior de nuestro presente.

Sin embargo, cuando el enfrentamiento de lo esperado y lo acontecido, de la salud permanente y la enfermedad, nos devela el rostro de la posibilidad surge algo más. Otros

¹⁹⁹ Michael Foucault. *Enfermedad mental y personalidad*. México: Paidós, 1992, p. 30.

²⁰⁰ Leonardo Tarifeño, art. cit., p. 79.

contextos van cercando la realidad y el horizonte se amplía: “Al padecer se deviene otro. Se deviene otro dentro de uno mismo. Se genera un proceso que nunca acaba, que siempre inquiere, que ofrece percepciones distintas y que recuerda el peso de la existencia”.²⁰¹ Luego la necesidad de enunciar esa experiencia concluye con la acción, es decir, con la escritura, pues: “necesitamos narrar, pero también necesitamos ser narrados”.²⁰² El sufrimiento tiene que ser relatado a fin de no olvidar lo que somos. Porque si la enfermedad del tiempo es el olvido, olvidar la vida sería abandonar todo lo humano.

El mismo Bellatin apunta que: “prefiere el diagnóstico de la condición humana, que observa con el morbo aséptico del enfermero capaz de limpiar purulencias sin caridad y sin amor pero con laborioso eficacia”.²⁰³ Preferencia que tiene la pretensión de escribir alejado de esa carga moralista y prejuiciosa que impide apreciar las cosas como son y que ocultan todos los aspectos de la condición humana, privilegiando lo ‘bueno’ sobre lo ‘malo’, lo ‘razonable’ sobre lo ‘absurdo’, la ‘belleza’ sobre la ‘anormalidad’, etcétera. Ya que, como se concluye en *La jornada de la mona y el paciente*: “Sólo se puede mirar la situación, al paciente y a su circunstancia”.²⁰⁴ Que al final también es observar al individuo y sus circunstancias.

El elemento principal para abordar la idea de la vida humana en la narrativa bellatiniana es el cuerpo, el referente inmediato de los personajes; el cuerpo es, además, personaje mismo, “el protagonismo exclusivo y excluyente”,²⁰⁵ sujeto y objeto, porque como diría Leonardo Tarifeño: “también es cuerpo del delito: teatro del abuso científico, campo de la

²⁰¹ Arnoldo Kraus. *Enfermar o sanar. El arte del dolor*, p. 85.

²⁰² Josefina Aldecoa, *op. cit.*, p. 165.

²⁰³ Christopher Domínguez Michael. “El estilo es el hombre”, p. 2.

²⁰⁴ Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 20.

²⁰⁵ Leonardo Tarifeño, art. cit., p. 79.

lucha de los sexos, marco experimental de perversiones secretas”.²⁰⁶ El cuerpo se enfrenta al escrutinio del tacto ambicioso en *Poeta ciego*, a la mirada pervertida y morbosa en *Flores*. Es sometido al miedo del sonido de un silbato en *Perros héroes*, es cansancio ante el cuidado extenuante de un padre y esposo que pasa el día tumbado en un tatami en *El jardín de la señora Murakami*. Y es quien escribe tratados y traduce historias. Quien enseña ‘la verdad de los defectos’ y manifiesta las identidades ocultas y propias en *Canon perpetuo*:

[...] había solicitado oír la voz de su infancia. El pedido de Nuestra Mujer había sido aceptado. La voz dijo que esa noche podía pasar para oírse a sí misma. Frente al teléfono había un espejo de cuerpo entero. A Nuestra Mujer le llamó la atención el reflejo y empezó a observar su propia imagen. Estaba vestida con una bata de material sintético que ocultaba un cuerpo que comenzaba a declinar. Pensó que no debía alarmarse con la imagen reflejada. Ya era tiempo de acostumbrarse a convivir con un físico en continuo deterioro.²⁰⁷

Lo que dibuja Bellatin no representa la imagen común del cuerpo en armonía, sino que: “En ese espacio abierto por la tradición literaria japonesa y cierta narrativa fantástica heterodoxa, Bellatin ha construido una personalísima épica del cuerpo, un mapa sexual del deterioro físico que pone la mira en el ataque a cualquier idea de normalidad contemporánea”.²⁰⁸

Cabe preguntarse por el aspecto físico y reconocible de ese cuerpo otorgado por el autor a sus personajes. A lo que respondemos diciendo que se trata, justamente del *freak*, de alguna manera esbozado en el análisis de *Flores*, que ha tenido presencia en la historia de la literatura, de la filosofía y del arte y ha quedado impreso en la construcción de esas expresiones, tal como lo advierte Daniel Link:

El siglo XX sigue la política del monstruo: recodifica y al mismo tiempo revaloriza la enfermedad, sus metáforas y su principio de inteligibilidad. Se trate de *Los raros* (1905) para

²⁰⁶ *Ídem*.

²⁰⁷ Mario Bellatin. *Canon perpetuo*. México: Plaza & Janés, 1999, p. 81.

²⁰⁸ Leonardo Tarifeño, art. cit, p. 79.

Rubén Darío, del Demonio para Mann, el Minotauro para los acefálicos, la trasgresión en George Bataille y Foucault, la abyección en Jean Genet o cierta zona de la teoría feminista de la década del 90, por todas partes el Monstruo impone su presencia y su voz es un llamamiento a la destrucción, a la soledad o a la apatía (según los casos).²⁰⁹

El *freak*: “no es alguien simplemente ‘raro’, y muchas veces depende de la mirada de otro grupo que comparte rasgos semejantes de ‘normalidad’ para quedar marcado”.²¹⁰ Ese monstruo se convierte en metáfora de la enfermedad en el siguiente sentido: “El monstruo ‘combina lo imposible y lo prohibido’ [...] El monstruo es el *principio de inteligibilidad* de todas las ‘pequeñas anomalías’, señala Foucault. Así, lo monstruoso se vuelve metáfora de la enfermedad”.²¹¹

Insertos en dicha monstruosidad, los personajes bellatinianos, asumen el papel y la necesidad de ser enfermos: “Quiero, necesito, declararme enfermo de verdad. No enfermo con vida prestada”.²¹² Quisiéramos detenernos en este argumento y ampliarlo con el de Sontang:

Una enfermedad es así un hecho básicamente psicológico, y a la gente se le hace creer que se enferma porque (subconscientemente) eso es lo que quiere; que puede curarse con sólo movilizar su fuerza de voluntad, y que puede optar por no morir a causa de su enfermedad. Las dos hipótesis se complementan. Mientras que la primera pareciera aliviar el sentimiento de culpa, la segunda lo reafirma. Las teorías psicológicas de la enfermedad son maneras poderosísimas de culpabilizar al paciente. A quien se le explica que, sin quererlo, ha causado su propia enfermedad, se le está haciendo sentir también que bien merecido lo tiene.²¹³

Este sentido de culpabilidad también es una preocupación bellatiniana, especialmente en *Salón de belleza*: aceptar que el propio cuerpo es el afectado, como reafirma el peluquero, es signo de libertad individual en tanto que confirma su condición. La cual es moralizada por la sociedad que lo rodea, y que además, lo condena por ejercer su derecho a vivir y lo

²⁰⁹ Véase Thomas Anz, *op. cit.*, pp. 525-253.

²¹⁰ Elvio E. Gandolfo, art. cit.

²¹¹ Véase Thomas Anz, *op. cit.*, p. 250.

²¹² Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 37.

²¹³ Susan Sontang, *op. cit.*, p. 27.

culpa por contraer una enfermedad terminal y anónima. Pese a ello, nuestro personaje se niega a asimilar el padecimiento como una carga obligada, tanto que elige contagiarse y no prolongar la vida con vanos tratamientos médicos.

La mirada interior que acompaña a cada personaje se sintetiza en la diferencia hecha por Bellatin en *Poeta ciego*, entre el ciego y la ceguera: “El poeta ciego ve lo invisible sin sentirse atormentado por las decepciones del mundo. El no ver, decía, ‘deja libre a la mente para que explore las profundidades y los abismos de la imaginación humana’”.²¹⁴ Porque una vez tomada la postura personal en el mundo, cuando se asume lo que se quiere ser, la persona mira hacia adentro. Incluso la mirada introspectiva que deviene del interior es la norma para marcar al ciego como uno más de los extraños.

A diferencia de la pérdida del sentido de la vista, la ceguera entendida como negación de la mismidad, rechaza la mirada del otro pues: “el cierre de las relaciones con el exterior, [rompe] de ese modo con las posibilidades de que la propia voz sea escuchada”.²¹⁵ Esta ceguera tiende a categorizar lo normal y lo patológico o *freak*. Además, desconoce el encuentro de la diferencia, el diálogo entre la enfermedad y su cura, entre la terapia y la recuperación de la confianza; olvida que el tratamiento: “implica no sólo dos personas, sino dos lenguajes provenientes de la mezcla de la solicitud y de la escucha”.²¹⁶

A los personajes de Bellatin los persigue la ceguera social. Desde los vecinos que intentan incendiar el lugar destinado a la asistencia de enfermos terminales en *Salón de belleza*, hasta las madres delirantes que acuden a orfanatos para disputarse la custodia de siameses y ‘malformados’ en *Flores*. Pasando por los enardecidos seguidores capaces de asesinar a su iniciador en *Poeta ciego*, por las mujeres excitadas y obesas que acuden a los

²¹⁴ Philip Sandblom. *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. México: FCE, 1995, p. 118.

²¹⁵ Mario Bellatin. *La jornada de la mona y el paciente*, p. 20.

²¹⁶ Arnoldo Kraus. *Una lectura de la vida. Artículos...*, p. 248.

baños para apreciar los genitales en *Madre e hijo*, por los integrantes de las ruidosas tertulias organizadas para armonizar en un espacio común en *Canon perpetuo* y por los miembros del comité de damas perturbadas por trances creativos en *Jacobo el mutante*.

La ceguera se refiere a las cosas que nos negamos a ver y a aceptar, no conlleva ningún acto creativo o reflexivo, como sí lo logra el padecimiento del ciego, entendido como aquel que mira hacia él mismo. De cierta manera los personajes de Bellatin transitan en ese proceso de autorreconocimiento que constituye la etapa de la convalecencia de la cual surge el acto creativo, ya que: “Muchos enfermos encuentran o descubren, durante la convalecencia, la compañía ‘curativa’ de las letras, de la música, del cine o de la pintura”.²¹⁷ Aquí encontramos la relación entre la estructura, la propuesta narrativa y el acto escritural.

²¹⁷ Arnoldo Kraus. “Enfermedad y creación”, p. 44.

2. Personajes y espacios dentro del discurso bellatiniano: la ausencia y la brevedad.

Estoy interesado en las ideas,
no simplemente en productos visuales.
Marcel Duchamp

La obra el *Gran vidrio* realizada por el artista francés Marcel Duchamp, alude a la mirada del espectador a través de un filtro cuya posibilidad de percepción es múltiple. Es tan válido interpretarlo como la repetición mecánica de un continuo movimiento circular, como metáfora de la soledad, ideal del amor, crítica a la ciencia o como símbolo de libertad sexual. A pesar de quedar inconclusa, en esta obra de Duchamp confluye toda su trayectoria pictórica. El carácter inacabado del *Gran vidrio* reafirma la multiplicidad interpretativa y hace que ninguna explicación de la obra sea concluyente.

La influencia de Marcel Duchamp en la obra de Mario Bellatin es evidente, no sólo por el título de su novela publicada en 2007, *El gran vidrio*, sino por algunas premisas expresadas por el artista francés en *El proceso creativo* que encuentran un punto de encuentro en la participación del espectador en la comprensión de la obra. Duchamp dice en el texto citado lo siguiente:

[...] debemos recordar que este «coeficiente de arte»²¹⁸ es una expresión personal de arte «à l'état brut», que sigue estando en estado bruto, y que debe ser «refinado», como el azúcar pura de la melaza, por el espectador; el valor de este coeficiente no porta el veredicto que está por sobre. El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de transmutación; por el cambio de materia inerte a obra de arte, es una transubstanciación la que ha tomado lugar, y el rol del espectador será determinar el peso de la obra en la escala estética.

En suma, el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo.²¹⁹

²¹⁸ El coeficiente del arte es entendido por Duchamp como la separación en el acto creativo entre lo que el artista intenta realizar y lo efectivamente realizado.

²¹⁹ Pablo Montealegre. “Marcel Duchamp, *El proceso creativo*” en <http://pablomontealegre.wordpress.com/2008/08/21/marcel-duchamp-el-proceso-creativo/>, 14 de junio, 2010.

En todo momento, Bellatin apela al trabajo especulativo, no nos entrega personajes delineados, ambientes ubicables, ni siquiera espacios míticos, en cambio, nos propone una situación que el lector debe resolver: “Yo dejo que los elementos literarios que deseo establecer [...], las ambientaciones, los sonidos y las imágenes, no se vean de forma concreta, sino ambigua, me gusta dejar las cosas en la duda. No hay ideas preconcebidas, éstas surgen a partir de lo que mi propio texto vaya generando”.²²⁰

De esta manera el lector complementa el texto, ya que éste, como sugiere Eco: “es una máquina perezosa que apela al lector para que le haga una parte de su trabajo”.²²¹ Entonces puede, el lector, construir la historia alterna de las fotografías que aparecen en *Jacobo el mutante*, descifrar el contenido del “Cuadernillo de las Cosas difíciles de Explicar” o imaginar cómo la muerte de Antonio se transformaba en una muerte de ficción, en *Efecto invernal*. Justo porque lo literario, en el entorno bellatiniano, está en la construcción interpretativa del lector a partir de las situaciones que propone en sus novelas y en la escritura que las hace posibles, ya que, como afirma Ricœur:

[...] el texto, como escritura, espera y reclama una lectura. Ésta es posible porque el texto no se encuentra cerrado sobre sí mismo, sino abierto hacia algo otro. Leer es, en cualquier caso, enlazar un discurso nuevo con el discurso del texto. Esta imbricación de un discurso con otro pone de relieve, en la propia constitución del texto, su capacidad original de ser reconsiderado, su carácter abierto. La interpretación es el resultado concreto de esta imbricación y de esta reconsideración.²²²

La oferta de Bellatin es la del texto que él llama autogenerativo: “El texto autogenerativo parte de una sola imagen, concreta y estática. A partir de esa imagen

²²⁰ Marissa Torres Pech, art. cit., p.16

²²¹ Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 59.

²²² Paul Ricœur. *Historia y narratividad*, p. 74.

comienzan las preguntas. Es cuando nace el libro como contenido”.²²³ Nos parece que existe una correlación entre este acto de escritura que el autor señala y el de lectura realizado por los lectores. La imagen de la que surge el relato es apreciada estéticamente y condensada en la escritura, pero también la que el lector recrea a la hora de leer la imagen que el texto le provoca. Es decir, cuando comienzan los cuestionamientos, se alterna lectura e imaginación y el lector responde a las sugerencias del texto, entonces éste adquiere sentido y el contenido se aclara porque tiene ya un significado.²²⁴

Preguntar, nombrar, volver a nombrar las cosas como lo primordial. En el hecho de nombrar ya hay toda una serie de ideas, preguntas, dudas o cuestionamientos. Creo que la literatura, al congelar algo dentro de lo literario, ya es importante. Casi siempre trato de componer cosas extremas unas de otras, aparentemente contrapuestas y el hecho de que estén juntas, de que sean nombradas funcionando en un mismo sistema, en este caso literario, ahí está lo importante: crear una atmósfera, un universo distinto, propio, una extensión de nuestra realidad.²²⁵

Es evidente que el discurso narrativo no contiene todos los elementos que integran una realidad y que precisa de la complicidad del lector pues: “toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque –mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes- de este mundo no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos”.²²⁶

Esta relación texto-lector, siguiendo a Eco, equivale a una serie de instrucciones textuales a las que el lector debe sujetarse, lo que denomina como *pacto ficcional*: “La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor”.²²⁷ Nos apropiamos del concepto porque consideramos que ese

²²³ César Güemes. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin, autor de *Damas chinas*”, p. 28.

²²⁴ Cuando hablamos de significado nos referimos a la relación que Paul Ricœur establece entre la función de identificación y la función de predicación, o sea, lo que el interlocutor (en este caso el escritor) intenta decir y lo que la oración significa.

²²⁵ Ruth García Lago Velarde, art. cit., p. 6.

²²⁶ Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996, p. 11.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 85.

pacto ficcional lo exigen las obras de Bellatin, por ejemplo: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* nos pide que creamos en la existencia de Shiki, escritor y fotógrafo japonés que nació a principios del siglo veinte, quien es autor de un “Tratado de la lengua vigilada”, del ensayo “Fotos y palabras” y de un libro inasequible que sólo Pablo Soler Frost (personaje) ha leído. Asimismo, en *Jakobo el mutante* debemos aceptar que *La frontera* sea una novela de Joseph Roth, que haya sido escrita bajo la influencia etílica y que sea la menos conocida porque los exégetas no poseen, aún, un archivo contundente que integre la suma de la obra:

La frontera quizá sea una de las obras menos conocidas del escritor austriaco Joseph Roth. No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos [...] en revistas especializadas tanto de París como de la Costa Oeste de los Estados Unidos. En Frankfurt, la editorial Stroemfeld posee en sus archivos una antigua edición, que se supone íntegra de la obra. [...] Nadie sabe por qué hasta ahora no se ha publicado. [...] Se desconoce lo que pensaba Joseph Roth acerca de esta novela, que por no haber terminado no vio publicada jamás. Una de las mujeres que lo acompañó en los años finales [...] asegura que el escritor jamás se separó del texto y que lo iba escribiendo en un estado de total embriaguez. De alguna manera se trata de la novela que reservó para redactar cuando se encontraba ebrio.²²⁸

Por su parte Bellatin insiste en que las ideas que subyacen en su obra no son preconcebidas pues se van generando con el texto, de manera que es el lector quien lo completa, porque lo literario (para Duchamp el acto creativo) radica en la construcción interpretativa del lector.

El texto autogenerativo, como lo denomina Bellatin, le sugiere una serie de cuestionamientos al lector, los cuales son importantes para entender la obra y apreciarla estéticamente, pero también son las respuestas a dichas interrogantes las que permiten el vínculo con el mundo exterior y el acto creativo mencionado por Duchamp.

Tanto en la obra duchampiana como en la de Bellatin lo primordial no es la obra en sí, sino las ideas que la hacen posible. Es evidente, incluso, la cercanía con el arte conceptual, aquí también las ideas prevalecen sobre los aspectos formales y el trabajo final de la obra es

²²⁸ Mario Bellatin. *Jakobo el mutante*. México: Alfaguara, 2002, pp. 15-16.

sólo el soporte. Afirma el narrador de *La jornada de la mona...* que el escribiente: “debe apelar a una serie de subterfugios tales como la asociación libre de las ideas, el recuerdo o el uso de las imágenes propias del inconsciente”.²²⁹ Con lo cual el narrador infiere lo siguiente: nada importa tanto como las ideas que facilitan el proceso de escritura. La obra de Duchamp se basa en objetos de uso común, de la misma manera Bellatin aborda en sus relatos situaciones cotidianas. En una y otra, esos elementos comunes adquieren el reconocimiento y relevancia que les es negado en la realidad.

La propuesta de Duchamp de tomar objetos comunes para construir piezas de contemplación artística es conocida como *ready mades*, la cual se vinculó posteriormente con el arte minimalista, cuyas características esenciales son la ausencia de adornos estilísticos, economía de lenguaje, la sencillez, la abstracción, la reducción y la síntesis, etcétera.²³⁰

Elementos cercanos al discurso bellatiniano; tal como lo explica Rafael Lemus: “De *Efecto invernadero* a *Poeta ciego*, una búsqueda minimal: recursos exiguos, mundo acotado, impecable puritanismo. Su objetivo: despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente literario”.²³¹ Sin embargo, optamos por referirnos al discurso de la ausencia y la brevedad y no a un discurso minimalista, en especial porque consideramos es más específico y se concreta sólo a estas dos particularidades.

No podemos hablar de la propuesta narrativa bellatiniana sin mencionar el acto escritural como una sistematización: “Esa consumación no responde a un efecto meramente narrativo, sino a una construcción literaria que parece que evidentemente el autor ha

²²⁹ Mario Bellatin. *La jornada de la mona...*, p. 15.

²³⁰ José María Faerna García-Bermejo. *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa, 2004, p. 4 y ss.

²³¹ Rafael Lemus. “*La jornada de la mona y el paciente de Mario Bellatin*”, p. 109.

sistematizado”.²³² Podemos entender su obra como un proceso permanente en el que trabaja el autor. Coincidimos con Bellatin en su apreciación de obra como totalidad cuando se refiere a *Flores* de la siguiente forma: “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”.²³³ Pues se trata de una línea de continuidad a la que Bellatin se dirige: “es una obra total, la misma. Todos mis libros obedecen al mismo esquema, una misma sistematización”.²³⁴

No sólo porque las novelas comparten elementos estructurales, sino porque entre más publicaciones más cerrado resulta el mundo narrativo de Bellatin. En su tesis, Dolores Bosch propone una tabla de reglas literarias que entrañan la obra del autor, de las cuales concluye que el hecho literario no está en el lenguaje, que sus relatos son los libros acorazados, que hay posibilidades de recepción y que se trata de una obra global. La autora lo resume de la siguiente manera:

Las reglas literarias de la sistematización a partir de la cual Mario Bellatin escribe su obra, [...] pueden ser divididas en dos grandes bloques: el estilístico y el abstracto. En el bloque estilístico, a su vez, podemos diferenciar entre las reglas puramente escriturales: el tipo de lenguaje, los nombres de los personajes y los lugares, los personajes en sí mismos, etc.; y las reglas cuyo objetivo no se ciñe estrictamente al lenguaje, sino que abarca el conjunto de la escritura de la obra: la ocultación de la técnica, la transparencia narrativa, la neutralidad, la justificación, la amabilidad, la elección de los temas, el tiempo y el espacio, “la falsa inocencia”, los libros acorazados, el universo enrarecido, etc.²³⁵

Hay dos aspectos que quisiéramos resaltar en la afirmación de esta autora. El primero se refiere a los libros acorazados, aquellos que han sido escritos a partir de una serie de reglas

²³² Dolores Bosch Sanz. *La propuesta narrativa de Mario Bellatin*. México: El autor, 2002. Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, p. 16.

²³³ Mario Bellatin. *Flores*, p. 9.

²³⁴ Ruth García Lago Velarde, art. cit., p. 6.

²³⁵ Dolores Bosch, *op. cit.*, pp. 193-194.

impuestas por sí mismas, o sea, los generados por el texto autogenerativo. Argumento que apoya el proceso de sistematización del autor: “Lo que escribo obedece a un sistema literario que me he inventado y he ido perfeccionando con el tiempo. Creerlo me sirve mucho porque me da la sensación de que los libros van formando un todo orgánico, que las historias que cuento pasan a segundo plano y lo que resalta es la literatura”.²³⁶

El segundo aspecto tiene que ver con la forma en la cual Bellatin presenta su construcción narrativa, la ambigüedad en sus personajes; el anonimato que los distingue, los espacios cerrados en los que se desarrollan. Justamente sobre este segundo aspecto quisiéramos enmarcar el discurso de la ausencia y la brevedad.

La economía en el lenguaje le proporciona a Mario Bellatin un estilo propio y particular, y ambos aprueban el hecho de que sin técnica no hay creación. Lo literario es técnica, dice el autor, métodos para crear mundos imaginarios:

Los cuales [los métodos] muchas veces son transparentes para el lector. Tampoco hablo de técnicas establecidas, sino de las que van surgiendo de cada ejercicio literario en particular. Cada escritor debe ir descubriendo sus propias técnicas, las que de algún modo se adecuan al universo personal que vierte en sus libros. A un escritor que no conoce su propia técnica le será doblemente difícil crear el chispazo mágico a partir del cual surge toda buena literatura.²³⁷

La técnica es fiel en todo momento. En las novelas siempre se dice lo justo de las situaciones que presentan a los personajes. Difícilmente presenciamos descripciones acerca de estados de ánimo o detalles que nos permitan entender la manera en cómo sienten y viven las experiencias los personajes. En ocasiones incluso el rigor en el lenguaje hace ver al narrador como un ser frío y desprovisto de sentido moral, sin risa y sin humor: “estos

²³⁶ Mónica Mateos, art. cit., p. 31

²³⁷ *Ídem.*

sentimientos suelen ser tan fríos, tan distantes, tan asépticos, que pueden confundirse con acciones casi mecánicas”.²³⁸

Es la elección del lenguaje la que revela el mundo de ficción al cual el lector ha sido confrontado, como dice el propio Bellatin: “No es que sea una lectura fragmentada. Es un afán de reducir el texto, quedarme sólo con lo preciso y dejarle lo demás al lector. Eso crea la sensación de que no todo está terminado, de que no hay una verdad que se imponga sino que se abren muchas preguntas”.²³⁹ Nuevamente el autor apela a la intervención del lector haciendo explícito el camino donde convergen los elementos estructurales en su proceso de escritura.

Aunque los personajes no tengan nombre, como no los tienen sus padecimientos o los lugares que habitan, todos están llamados a cumplir un destino trágico. El peluquero termina padeciendo el final que más le atemorizaba; solo, enfermo y tumbado en una cama; el poeta ciego muere sin ver el objeto de su culto, los lunares. Bellatin responde al hecho de que sus personajes carezcan de nombre de la siguiente forma:

El ponerle un nombre determinado a un personaje me parecía arbitrario; y quise entonces rebautizar esa realidad, dentro de la utópica tarea de limpiar el lenguaje. [...] bautizo a los personajes por la lógica que cada texto me indica. Eso dentro de una primera etapa que implica no apelar a un sujeto realista que vaya a un objetivo, sino dentro de una concepción más intelectual. Al cabo estos personajes se vuelven, espero, más reales que los otros, sólo que por un medio distinto.²⁴⁰

Cuando la identidad de un personaje es desconocida nos planteamos la opción de que puede ser cualquiera de nosotros, individuos sencillos sin nombres ostentosos cuyo único objetivo es el de destacar lo absurdo de la realidad y la razón humana: “Los nombres de todos estos personajes, no parecen plantear otra referencia que la de la cotidianidad. [...]

²³⁸ Dolores Bosch, *op. cit.*, p. 200-201.

²³⁹ César Güemes. “Entrevista con Mario Bellatin. *Poeta ciego...*”, p. 25.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 25.

No son grandes personajes con nombres memorables, sino personajes sencillos, a pesar de algunas de sus trascendencias, cuyo único objetivo parece ser el de mostrar, de una manera probablemente un tanto obvia, lo absurdo de la humanidad misma”.²⁴¹ Como no tienen identidad y se convierten en arquetipos pueden habitar cualquier espacio visible.

Vale la pena señalar que en la narrativa de Bellatin son los espacios los que introducen a los personajes. Es decir, los espacios que éstos transitan proporcionan el perfil de los personajes. Por ejemplo en *Canon perpetuo* la descripción de la residencia del personaje es su carta de presentación:

Nuestra Mujer vivía en una zona donde la corrosión producida por la sal marina era muy fuerte. El efecto aparecía en los aparatos eléctricos, en las sillas de verano puestas en los balcones y en la estructura general del edificio. La escalera de emergencia se había convertido en un montón de hierros retorcidos que los inquilinos decidieron poner frente al mar a manera de una gran escultura.²⁴²

De igual manera sabemos el estatus social del peluquero por la ubicación del salón de belleza en una zona marginal. No tenemos la certeza del traje que lleva el paciente de *La jornada de la mona...* pero es previsible si atendemos los detalles en torno a las calles que cruza para llegar a la clínica de la doctora Proserpina; por ejemplo, los techos de láminas de plástico, los portones de metal, las sillas de plástico. De manera que los personajes están delineados por las situaciones. Es claro que el lugar donde el individuo habita proporciona datos en torno a la forma de vestir y de actuar.

Los personajes de Bellatin y sus lugares funcionan como arquetipos que ilustran la cotidianidad de la existencia. Para el autor no es necesario decirnos lo que piensan o visten o cómo son físicamente porque acude al ejemplo perfecto a través de los arquetipos, pues como afirma Dolores Bosch: “Son este tipo de descripciones las que se encuentran en la

²⁴¹ Dolores Bosch, *op. cit.*, p. 78.

²⁴² Mario Bellatin. *Canon perpetuo*, p. 79.

novela. No son descripciones detalladas, no usan muchos adjetivos, y ni siquiera permiten al lector imaginar lo que se está viendo. Pero sí permiten, y esto es importante, percibir la atmósfera en la que está sucediendo la historia”.²⁴³

Hay un aspecto específico en los contextos mencionados, se trata de espacios cerrados. El moridero, el salón de belleza, las peceras, los baños de vapor, el sanatorio controlado en *Poeta ciego*, la hermandad, hasta la enfermedad, todos son escenarios cerrados. Incluso su narrativa también es un entorno acotado, el cual está marcado por la intratextualidad en sus novelas, en un texto usa las referencias de otros de sus textos.

El estado de angustia del lector es permanente pues en todo momento se ve aprisionado por las cuatro paredes de estos espacios. Sin embargo, la angustia también es la atracción. La tensión que mantiene la relación entre el lector y el texto. Un espacio con escasos componentes narrativos capaz de ejercer fuertes estados de presión. El discurso bellatiniano vuelve a la imagen del *Gran vidrio* de Duchamp, el espacio aunque transparente, siempre cerrado.

²⁴³ Dolores Bosch, *op. cit.*, p. 106.

2.1 El personaje trágico en la obra bellatiniana.

...hay genuinos conflictos de deberes y situaciones que amenazan
y llegan a destruir esos raros momentos de felicidad
que frágilmente alcanzan los humanos.

Aristóteles. *Poética*.

La propuesta que subyace en la narrativa de Bellatin, como hemos dicho, es la de expresar a través del lenguaje la experiencia de la vida. Es decir, cómo los personajes experimentan y enfrentan su cotidianidad, marcada por la brevedad de la vida y la ausencia de esperanza. Lo cual nos lleva a plantear al personaje expuesto como un personaje trágico.²⁴⁴

Bellatin construye sus personajes desde esta perspectiva pues tienen elementos como: 1.) El halo de divinidad. El peluquero, por ejemplo, se erige como homosexual salvador de los suyos, casi martirizado por la turba de vecinos que no quieren cerca un lugar infestado de “sidosos”. Su imagen tiene un claro referente en San Sebastián, también martirizado, es el ícono de la comunidad gay y a él se le invoca contra la peste y contra los enemigos de la religión; con quienes lucha el peluquero de *Salón de belleza*. 2.) El elemento moral; cuando la voluntad de los personajes los lleva, precisamente, a ese estado de divinidad. Hegel explica este elemento de la siguiente manera:

[...] el verdadero tema de la tragedia primitiva es *lo divino*; no lo divino tal como constituye el objeto del pensamiento religioso en sí mismo, sino tal como aparece en el mundo y en la acción individual, sin sacrificar su carácter individual y verse cambiado en su contrario. Bajo esta

²⁴⁴ Preferimos hablar de personaje trágico antes que de héroe, aunque autores como Savater, en el cual nos apoyamos para desarrollar nuestra teoría del personaje bellatiniano, utilizan este término. Lo hacemos por la siguiente razón, al abordar la tragedia clásica Aristóteles nunca señala al héroe como tal. En ese sentido, afirma Carmen Trueba que: “A pesar de que Aristóteles no utilice el término *héroe* para referirse al personaje trágico, esto hace que gran parte de los críticos se refiera al *ethos* trágico de ese modo. [...] la noción de *héroe* constituye una «total importación», ya que el término no es mencionado por Aristóteles.” Carmen Trueba Atienza. “Poesía y filosofía en la poética de Aristóteles” en: *Signos filosóficos*, núm. 8, julio-diciembre, 2002. UAM-Iztapalapa, pp. 35-50. Consultada en <http://148.206.53.230/revistasunam/signosfilosoficos/include/get.doc.php?id=204&article=189&mode=pdf>, 10 de octubre, 2010.

forma, la sustancia divina de la voluntad y de la acción es el *elemento moral*; pues la moralidad, cuando la aprehendemos en su realidad viviente e inmediata, y no simplemente desde el punto de vista de la reflexión personal como verdad abstracta, es lo divino realizado en lo profano. Es la sustancia eterna, cuyos aspectos, particulares y generales a la vez, constituyen los grandes móviles de la actividad humana. En la acción explicitan y realizan su esencia.²⁴⁵

El ejemplo más claro es el del poeta ciego, por voluntad propia decide ser infiel, sin romper con ello las ideas contenidas en sus manifiestos; sin embargo, es la razón por la cual Virginia lo asesina. De aquí se desprende el siguiente elemento. 3.) La lucha contra el destino y el desenlace fatal. El poeta ciego debe morir para alcanzar la gloria, no importa cuántos escritos realice ni a cuántas personas “transforme”, ni cuánta culpa experimente, morirá para ser el sabio admirado por todos. Lo interesante en estos dos puntos, el elemento moral y el conflicto con el destino y el desenlace final, no es el hecho de que una acción pese sobre otra (la infidelidad del poeta y el asesinato cometido por Virginia), sino que hay una que desequilibra en la obra pues:

[...] el principio verdaderamente sustancial que debe realizarse, no es el combate de intereses particulares, aunque éste halle su razón de ser en la idea misma del mundo real y de la actividad humana, sino *la armonía* en la cual obran de acuerdo, sin violación ni oposición, los personajes con sus fines determinados. Lo que en el *desenlace trágico* queda destruido es únicamente la particularidad *exclusiva* que no ha podido acomodarse a esa armonía. Pero entonces (y es esto lo que constituye lo trágico de sus actos), no pudiendo renunciar a sí misma y a sus proyectos, se ve condenada a una ruina total, o al menos está forzada a resignarse como pueda en el cumplimiento de su destino.²⁴⁶

El elemento 4.) Las acciones delinean a los personajes, son ellas las causantes de su felicidad o de su malestar. Las acciones son fundamentales en la constitución de la tragedia.

En su traducción de la *Poética* de Aristóteles, Salvador Mas las describe así:

La acción no es simplemente lo que se ve en la representación dramática, sino lo que acontece con vistas a un *telos*²⁴⁷. Sucede, sin embargo, que en la vida real –cuyo *telos* también es la

²⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. “Del principio de la tragedia, de la comedia y del drama” en Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, p. 176.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pp.176-177.

²⁴⁷ *Telos* es la causa final.

felicidad— las acciones no guardan unidad, sino que están dispersas: ocurren muchas cosas no necesarias e improbables. Al poeta por el contrario, no le corresponde decir «lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad». La exigencia de unidad pide que, dada una acción, las restantes se sigan de ella de forma necesaria o al menos probable. De esta forma, cabe pensar que la tragedia pone ante los ojos de sus espectadores o de sus lectores un curso de vida que, por encima de las contingencias de la vida real, posee un grado especial de coherencia y de significado.²⁴⁸

El último elemento 5.) Son personajes “buenos”, pierden lo que tienen y enferman. El peluquero pierde a la madre, a los amigos, al único amante por quien siente cariño, al salón de belleza, su salud y hasta el moridero. El paciente de *La jornada...* pierde al padre, el vínculo familiar, la tranquilidad emocional, etcétera. Esta pérdida establece empatía con el lector, ya que sentimos compasión por el enfermo terminal, por el ciego asesinado, por el niño inoculado por el padre, por los mutilados.

Es trágica la experiencia de estos personajes justo porque su felicidad transita hacia el camino de la mala fortuna. Aquí juegan un papel fundamental las paradojas bellatinianas, gracias a las cuales se entiende la conversión de la dicha en desgracia, de la belleza en deformidad, el cambio de sentido de la experiencia dolorosa en un acto de aprendizaje. O sea, cómo una novela que versa sobre la belleza se convierte en un escenario para albergar moribundos o cómo un catálogo de flores despliega malformaciones genéticas en lugar de la perfección y la armonía. En qué sentido la enfermedad lacera el cuerpo y dignifica la vida, a ello responde cada una de las paradojas y el curso de los actos de los personajes.

La primera gran contradicción expuesta en la narrativa bellatiniana es aquella que establece la idea de que la enfermedad, precisamente, da significado a la vida, lo cual sucede porque: “en una forma paradójica: [el personaje, incluso el individuo mismo] encuentra en su historia, en sus conflictos con su medio, en las contradicciones de su situación actual, las premisas de su enfermedad; describe su génesis, pero al mismo tiempo

²⁴⁸ Aristóteles. *Poética*. Tr., introducción y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, p. 26.

ve en el comienzo de su enfermedad la explosión de una nueva existencia que altera profundamente el sentido de su nueva vida”.²⁴⁹

Nos vemos confrontados por la costumbre de generar expectativas en torno a un tema y, claro, cuando se ven frustradas por no alcanzar lo esperado sentimos cierta perturbación y es entonces cuando aparece ese elemento insólito que Bellatin presenta tan bien: “el choque que se establece en un tema que un lector está esperando sea tratado como una gran tragedia [...] Y al momento que ocurre ese desfase, creo que uno como lector va encontrando lo absurdo, lo insólito de la situación”.²⁵⁰ Incluso nos encontramos con algo más que pone en perspectiva la obra bellatiniana:

Cuando el lector se adentra en la narrativa de Mario Bellatin tiene la constante sensación de estar siendo engañado, de que el autor ha conseguido seducirlo con una historia cuando lo que realmente pretendía que fuera leído es otra cosa, y esa otra cosa no es, como se podría esperar, una segunda historia, sino una propuesta estética que tiene más que ver con un proceso literario abstracto [...] que con el libro que está siendo leído.²⁵¹

Las acciones descritas en las novelas de Mario Bellatin llevan a sus personajes a un final ineludible, a un destino que, como argumenta Savater, equivale a ‘fatalidad’ pues: “haga lo que haga, el héroe trágico está condenado a ser abrumado por la adversidad”.²⁵² El peluquero intenta recuperar una vida de disipación asistiendo a los enfermos, el poeta ciego realiza una labor pedagógica para dar a conocer una nueva forma de vida, el paciente asiste a terapias para expiar sus culpas, sin embargo, no importan las acciones encaminadas al bien común o individual, ni la voluntad o las virtudes, el destino siempre los sobrepasa.

Abordaremos la tragedia sin detallar cada una de las partes que la integran porque lo que nos interesa es el personaje trágico en sí y la situación en la cual participa. De acuerdo con

²⁴⁹ Foucault, *op. cit.*, p. 68.

²⁵⁰ María Esther Arredondo. “Detrás de cada flor un monstruo, al fondo, su creador Mario Bellatin.” *Sábado*, 24, 7 de noviembre, 2001, p. 29.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 18.

²⁵² Fernando Savater. *La tarea del héroe*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005, p.78.

Aristóteles, la tragedia²⁵³ es una reproducción imitativa no de los hombres sino de sus acciones por las cuales son felices o lo contrario: “La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa, [...] no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los seres humanos, en efecto, poseen esta o aquella cualidad por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones”.²⁵⁴ Las acciones, además, deben ser íntegras y perfectas, es decir, con un principio, un medio y un final. El autor concibe como entera y completa a la acción que posee coherencia y está en un marco de la probabilidad o la necesidad.

En *La poética*, Aristóteles le asigna a la tragedia seis partes constitutivas que son: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. Sólo retomamos las que se refieren a los objetos imitados y nos permiten desarrollar al personaje trágico de la obra bellatiniana, es decir; la trama, los caracteres y el pensamiento. La trama es el alma de la tragedia, el pensamiento la capacidad de decir lo que se debe y lo que conviene decir y el carácter lo que pone de manifiesto la índole de la elección cuando no se tiene la claridad de qué preferir o rechazar. Aristóteles lo explica de la siguiente manera:

La tragedia es imitación de una acción, que es representada por hombres que actúan, que necesariamente tendrán determinada disposición debido a su carácter y pensamiento²⁵⁵ (puesto que por el carácter y por el pensamiento decimos que las acciones son unas u otras; carácter y pensamiento son, en efecto, las dos cosas naturales de la acción, de acuerdo con las cuales todos triunfan o fracasan), por ello, la imitación de la acción es la trama. Llamo «trama» a la composición de los hechos; «carácter», a aquello por lo que los hombres que actúan son de una u otra manera, «pensamiento», a aquello que en los parlamentos establece algo o lo da a conocer.²⁵⁶

²⁵³ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 77 y ss.

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 79.

²⁵⁵ Nota del traductor: “las personas y los personajes se definen por lo mismo, por ser seres que actúan, que eligen y obran de acuerdo con su elección, y que, por tanto, «necesariamente tendrán este o aquel carácter o pensamiento».”

²⁵⁶ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 78-79.

Para considerarse trágico no basta que el personaje esté enfermo o paralítico, padezca una deformación física o sea un *freak*, incluso que padezca sufrimientos constantes, es necesaria una situación trágica que justifica su inmerecido destino. Por ejemplo; en *La jornada de la mona y el paciente* el personaje, cuando era niño, compra una mona sin saber que ésta le causará la muerte al padre. En ese hecho radica el padecimiento emocional del paciente. El personaje trágico es un ser desdichado, dice Sánchez Vázquez, ya que:

[...] su vida desemboca en la desventura; por tanto, su destino es sufrir. Ahora bien, no basta sufrir para que el destino del personaje sea de por sí trágico. Si su desdicha y sufrimiento se producen por su maldad o perversidad, no cabe hablar propiamente de un desenlace desventurado o de un sufrimiento trágico. Si se trata de un monstruo o un individuo tan perverso que excluya la inocencia, no estamos ante un personaje trágico. Aunque haya cometido crímenes, como Edipo Rey u Orestes, el héroe trágico no es, en definitiva, malvado o culpable.²⁵⁷

Este ser desdichado se encuentra unido a su pasado, concretamente a su origen, de ahí la constante repetición por recordar su vida, más allá, incluso, de autorrecrearse una genealogía, como el caso de *Perros héroes* o *Poeta ciego*, en los cuales el nacimiento de los personajes no es real, está presente la necesidad de recordar la infancia, la familia, el hogar. Pues como apunta Savater: “El héroe nunca olvida quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo en un heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación. Recordar el origen suele equivaler a no olvidar por qué salió uno de casa”.²⁵⁸ Aunque, evidentemente, el apego a cierta ascendencia no signifique que ésta sea real.

Frente a la desesperanza y la imposibilidad de evadir el destino, el personaje bellatiniano opta por resolver su conflicto existencial a través del acto creativo. La situación trágica no es otra que la relación de nosotros con el mundo. Para Savater, “la tragedia consiste en

²⁵⁷ Adolfo Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*. México: Debolsillo, 2007, p. 218.

²⁵⁸ Fernando Savater, *op. cit.*, p. 184.

actos humanos en el curso de los cuales la felicidad se trueca en desgracia, o la buena suerte en mala”.²⁵⁹ Si los actos determinan el final desdichado o afortunado, entonces la situación trágica es humana:

En rigor no cabe hablar de la tragicidad de algo real como la naturaleza, pues ésta no es trágica en sí misma sino en cierta relación del hombre con ella. Lo trágico no está, por ejemplo, en la tempestad, el sismo o el huracán que lo sobrecogen, sino en el hombre que, ante estos fenómenos naturales, sobrecogido u horrorizado ante ellos, se encuentra en una situación trágica. La tragicidad es, pues, propia de la existencia humana.²⁶⁰

En ese sentido la experiencia humana que Bellatin traduce en sus novelas tiene este carácter trágico. Importante en la consideración para mostrar la enfermedad tal cual. O sea, la epidemia con sus purulencias y sus llagas, el fundamentalismo con su violencia y sus prejuicios, el padecimiento con sus mutilaciones, etcétera. Por eso el personaje de *Salón de belleza* no intenta embellecer los efectos negativos de una enfermedad terminal. Por eso se sacrifica cuidando a los enfermos y a pesar de su inminente fracaso no deja de cumplir con sus funciones, incluso se inmola contagiándose de la epidemia. El significado profundo de lo trágico está: “en la afirmación de una condición humana universal que exige la realización de ciertos fines a los que no puede renunciarse, y está asimismo en el sacrificio que impone –con su fracaso, su derrota o su muerte– a los individuos concretos que, en unas condiciones históricas y sociales determinadas, los hacen suyos y luchan por realizarlos”.²⁶¹

Existe el sacrificio pero también el deseo de ser felices. Los personajes se refugian en los recuerdos y el bienestar propio de los buenos tiempos. El peluquero anhela volver a disfrutar del salón de belleza con todo y sus acuarios y el paciente busca en sus terapias

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 217.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 211.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 223.

olvidar la sentencia de muerte que lo persigue. Los personajes viven esta tensión entre lo que desearían vivir y la realidad como se les presenta, pues:

Los personajes [...] se encuentran en situaciones existenciales muy diversas que se dan, a su vez, en diferentes sociedades y tiempos. Sin embargo, todos ellos ofrecen [...] rasgos comunes en ellas, viven experiencias desdichadas que a ninguno de ellos puede complacer; por el contrario, sufren y quisieran escapar de la situación infeliz en que se hallan arrojados. Pero, justamente, lo que caracteriza a ésta en todos los casos es la imposibilidad de salir de ella. Se trata, pues, de un conflicto sin solución, o más exactamente con una solución negativa o un desenlace desdichado para el personaje trágico.²⁶²

Aunque cada personaje de Bellatin apela a un modo de catarsis; la escritura, las terapias, el culto, no consiguen resolver dicho conflicto. Y quizá lo importante no sea la resolución del eterno conflicto de la vida (principio del placer contra principio de realidad), sino la perspectiva para verlo y el proceso para asumirlo. El periodo de convalecencia del cual surge el acto creativo deviene de ese proceso de autorreconocimiento.

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez la idea de lo trágico tiene cinco características: 1. el carácter conflictivo; 2. el final desdichado del personaje trágico; 3. su comportamiento noble; 4. su efecto catártico; y 5. el placer estético que procura.²⁶³ Las cuales retomamos en la siguiente tabla para mostrar el personaje trágico en las novelas estudiadas en el tercer capítulo. Esta tabla ejemplifica el personaje elaborado por Bellatin en sus novelas así como la sistematización de su escritura. Incluimos, además, un apartado para abordar la paradoja expuesta en cada novela:

²⁶² *Ibíd.*, p. 216.

²⁶³ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 219.

El personaje trágico y las paradojas en las cuatro novelas de Mario Bellatin

| | <i>Salón de belleza</i> | <i>Poeta ciego</i> |
|----------------------|---|--|
| Personaje | Peluquero | Poeta ciego |
| Carácter conflictivo | Conflicto con la madre, con la sociedad, con instituciones de salud o caridad y con la familia de los enfermos. | Conflicto con la familia adoptiva, con los seguidores de la Hermandad, con la moral y con su origen. |
| Final desdichado | Se contagia de la epidemia. | Muere violentamente. |
| Comportamiento noble | Da asilo a sus compañeros y asiste a los enfermos terminales. | Comparte sus conocimientos y transmite los preceptos de sus tratados. |
| Efecto catártico | Toma conciencia de sí mismo a partir de su enfermedad. | Escribe para purificar su culpa y realiza cultos. |
| Placer que procura | La belleza de los peces y el sentimiento noble de la conmiseración. | La presencia del cuerpo y el alma a través de los lunares. |
| Paradoja | Un salón que alberga la belleza femenina y que se transforma en un moridero para enfermos masculinos. | La sabiduría se convierte en ceguera mental. |
| | <i>Flores</i> | <i>La jornada de la mona y el paciente</i> |
| Personaje | Escritor | El paciente |
| Carácter conflictivo | Conflicto con la familia, con las madres adoptivas, con los efectos negativos de la ciencia. | Conflicto con el padre, con la sociedad y consigo mismo. |
| Final desdichado | Termina perturbado por sus propios sueños. | La sentencia de dormir junto a su propia muerte. |
| Comportamiento noble | Convive con los malformados y hace investigaciones. | Hospeda al terapeuta en su casa. |
| Efecto catártico | Visita a los raros para autorreconocerse y escribe. | La escritura para paliar la constante depresión, las terapias y la lectura en voz alta. |
| Placer que procura | El simbolismo de las flores. | Reconstrucción del pasado a través del acto escritural. |

| | | |
|----------|--|--|
| Paradoja | Un catálogo de flores muestra el ideal de humanidad: mutante o afectado. | La escritura autobiográfica pone en crisis la escritura misma. |
|----------|--|--|

En el fondo estos personajes son similares entre ellos, están marcados por su particular deformación: un peluquero homosexual contagiado de una enfermedad terminal por voluntad propia y obsesionado con la supervivencia de los peces, un paciente refugiado en la terapias para olvidar la muerte del padre, un ciego adorador de lunares.

Conclusiones.

Uno de los planteamientos de la literatura es quizá el de la existencia humana. La perspectiva cambia en relación a la mirada y al lugar donde escribe el autor, pero nada más. Vida y muerte se entrecruzan tanto como la necesidad de permanencia y el alivio ante lo irremediable.

La enfermedad no sólo permea ese entrecruzamiento sino que constituye el aspecto más concreto para acercarnos a lo imposible de determinar: la vida, lo humano. Ella nos devela el cuerpo y a través de él, la fugacidad de la existencia. Premisa que Bellatin nos muestra en cada una de las novelas revisadas. Las cuales conllevan alguna paradoja en el contexto vida-muerte y, en primera instancia, la paradoja de una obra en miniatura con una complejidad innegable. La paradoja es mayor porque, como sugiere Bellatin, el lector espera que los temas de la enfermedad, la discapacidad, el abandono, el sufrimiento, la pérdida de los seres amados, etcétera, sean tratados con mucha seriedad y se encuentra con todo lo contrario.

La enfermedad no es una obsesión bellatiniana en el sentido de crear una narrativa al respecto, aparece como un rasgo relevante en la vida de los personajes. Así entreteje el diálogo entre el enfermo de *Salón de belleza* y el paciente de *La jornada de la mona...* El vínculo creado entre una novela y otra lo va engranando en la medida que explora en la particularización de los personajes formas en las cuales se sufre el padecimiento y el camino para asimilarlo. Crea un mundo interno donde el enfermo deja de ser aquel que se rinde ante el malestar para convertirse en el paciente que identifica el mal, intenta salir de él y propone la escritura como herramienta para sanar.

En cada novela los aspectos de la enfermedad son resignificados hasta simbolizarla: enfermedad como descomposición del cuerpo, como sabiduría, como rasgo de identidad, en

fin. También es como un imán en el sentido de que atrae a los personajes, el “necesito estar enfermo” llevado al extremo, eso también es insólito, que el individuo busque en la distinción la enfermedad.

Bellatin prescinde casi siempre de los adjetivos y las referencias, es tan breve en sus descripciones que contamos con lo mínimo para entender el experimento teatral que nos entrega en forma de ficción. Integra su discurso narrativo a partir de la conjunción de ciertos elementos: ausencia de nombres; lugares, personajes, diálogos, emociones, descripciones, situaciones y un momento casi imperceptible sólo para presentar una instantánea en blanco y negro. Aunque cabe la posibilidad de incluir otras aproximaciones teóricas a la obra de Bellatin, para complementar nuestro trabajo en futuras investigaciones, hemos considerado que la propuesta narrativa bellatiniana es de la ausencia y la brevedad.

La ausencia y la brevedad construyen el perfil que Bellatin requiere para miniaturizar sus relatos. Con unos cuantos adjetivos, un lugar bien delimitado y un símbolo que represente el dolor de la existencia, traza una imagen. Sobriedad y sencillez en la representación formal. En el mundo bellatiniano la imagen es más significativa que la palabra, pues en ella las acciones cobran fuerza porque la expresividad no se concentra en el personaje sino que se vuelca al cuerpo mismo, ahí está el punto de focalización narrativo.

A Bellatin le interesa ejercer esa influencia y nos introduce en su lógica de los detalles. Es decir, él sabe que un lunar o las cicatrices de la purulencias no son un individuo sino la generalidad corpórea que habla de lo universal, del otro. La sonrisa en el rostro denota sólo eso pero el cansancio de unos pies o la rigidez de un brazo expresan la profundidad de un sentimiento. Le interesa no lo que delata, sino el elemento que sugiere, la manera en que el lector percibe los detalles, por eso la única precisión que nos otorga es ese ligero

movimiento de la cabeza sumergida en las peceras del salón de belleza, la mano que apenas toca el enorme lunar rosado y el silbato del paralítico que llega a los oídos de los perros.

Por otra parte, con la lectura que realizamos, se cumple el pacto ficcional entre la obra y el lector al que tanto apela Bellatin. Es decir, el lector puede agregar aquellas piezas que considere necesarias en cada novela, se va involucrando, pone mayor atención al armado a través la lectura y finalmente se encuentra con dos cosas.

Una: Bellatin repite a lo largo de sus novelas una serie de aspectos que le permiten construir un mundo dentro de su propia obra en la cual él mismo se pone como personaje de ficción. Y dos: consolida una unidad temática: la enfermedad. Esa unidad se ha abordado en las novelas citadas y encontramos cuatro motivos que la complementan, cuerpo y memoria, ceguera, deformidad y convalecencia. Bellatin concibe una estética del cuerpo cuyas características son la deformidad y la exclusión a causa de la ceguera social que lo condena y niega la otredad.

Los dos elementos en los que la unidad y sus motivos están proyectados son el personaje y el espacio. Al menos en las novelas elegidas para nuestro análisis, Bellatin desarrolla un tipo de personaje trágico, en gran medida porque la lectura de sus novelas da la sensación de estar frente a obras de teatro.

Es teatral porque tiene acciones muy limitadas espacialmente, una luz que no contrasta relaciones de poder entre los personajes pero que incide sobre los cuerpos, los personajes están poco caracterizados y delimitados por una acción, el espacio está acotado por el escenario, se interpela al espectador, hay más actuación que diálogo, la historia es presentada en un momento. Pero también porque los destinos de los personajes son infortunados. El recurso de la austeridad le viene bien pues ayuda a recrear ese ambiente conciso y acotado que engendra el universo bellatiniano.

Cabe destacar que los espacios no son idealizados y siempre presentan una forma de exclusión social. Sin embargo, el espacio es la referencia que va ciñendo las características y el significado de los personajes. Es tan importante en la propuesta bellatiniana ya que éste plantea a la obra como una entidad más, un espacio cerrado al mismo nivel de la hermandad en *Poeta ciego* o la habitación en la que desfila la taxonomía de *Flores*. El primer lugar al que somos confrontados en la narrativa es el cuerpo.

Éste representa un espacio cerrado, contiene la vida tanto como alberga la enfermedad en cualquiera de sus formas; sida, ceguera, malformación, locura. Aquí la memoria juega un papel determinante pues es el registro del deterioro sobre el cuerpo y la única con pase de entrada al recuerdo y a la vida misma.

Tanto el peluquero como el poeta ciego y el paciente se apegan a su pasado y lo convierten en una especie de tiempo primigenio y la memoria les permite recrearlo (no es tan evidente en el narrador de *Flores* pero la alusión a cómo un fármaco causó las malformaciones genéticas funciona como tiempo originario). Los personajes regresan al momento en el cual se inicia su conciencia pero también su malestar, en la misma medida que se va cerrando la historia de su vida y concluye la del cuerpo.

Al cuerpo se le agrega otra peculiaridad, pues es el del *freak*: sugerido como homosexual en *Salón de belleza*, presentado como discapacitado en *Poeta ciego*, denunciado y exhibido como tal en *Flores* y como paciente neurótico que asume su condición de “raro” en *La jornada de la mona y el paciente*. Narrarse a través de la corporalidad, del eco que ha dejado el dolor de una enfermedad. Ésa es la propuesta de estos relatos que dibujan el cuerpo enfermo como posibilidad ontológica, como pretexto para especular sobre la condición humana; el sufrimiento y la conciencia. Finalmente al

narrar el mundo tomamos postura frente a él, miramos hacia adentro y de paso narramos, también lo que nosotros somos y nuestra disposición para crear a partir del lenguaje.

Bellatin transcribe el anonimato espacial, la fórmula es la siguiente: singularizar los lugares hasta convertirlos en un referente, es decir; el salón de belleza que aparece en el capítulo “Gardenias” de *Flores* nos remite al salón de belleza del peluquero homosexual. Es más, la clínica Proserpina a la que acude el personaje de *La jornada de la mona y el paciente* está a la vuelta no del cualquier “moridero” sino del que conocimos en *Salón de belleza*.

Lo mismo sucede con los personajes que actúan dentro del espacio bellatiniano, son referentes específicos dentro de su obra: Pablo Soler Frost no representa al escritor mexicano autor de *La mano derecha*, sino el insólito lector en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, no Mario Bellatin escritor, sino al personaje dentro de su propia ficción. Así es como va cerrando su entorno narrativo funcional de novela a novela, estableciendo una intratextualidad apreciada de manera rotunda en *Lecciones para una liebre muerta* donde vemos desplegados 243 mini capítulos que sintetizan el mundo interno bellatiniano.

Mario Bellatin ha señalado en algunas entrevistas que su trabajo responde a una totalidad, objetivo logrado en esta novela pues la reproducción casi exacta de cada capítulo nos remite a la obra de la que fue extraído, ya no precisa de las mayúsculas para indicar a qué ciudadela final se refiere pues ha quedado integrado en su mundo.

Ahora bien, a lo largo de nuestro análisis percibimos una continuidad en el tratamiento de temas y el manejo del lenguaje. Hay experimentación no tanto en la estructura, es decir; entre los capítulos relativamente independientes de *Flores* o *Poeta ciego* y las historias que en ellas se entretajan, el monólogo en *Salón de belleza* y el aparente diálogo entre paciente

y doctor en *La jornada de la mona...* no se establece un parteaguas estructural o poético. Al contrario, se reafirma la pretensión de consolidar una entidad escritural única.

Con esto concluimos que las etapas en la obra de Bellatin no se muestran a través de un cambio en la estructura, en la voz del narrador o en la articulación de las historias, ni siquiera en la organización de los relatos, como pensamos al principio de nuestro trabajo; sino en la propuesta estilística del arte conceptual, donde lo realmente importante es la idea más allá del objeto o el posible sentido que guarde. Pero también esas etapas nos permiten ver que un autor desplaza sus motivaciones artísticas.

Es decir; en cómo ha ido concibiendo la escritura como idea y el papel del artista o escritor dentro del desarrollo de la misma. Cómo la pregunta: “¿Se podrá comenzar a escribir?”, planteada en *La jornada de la mona...* es la pregunta inicial de una sistematización en la que el escritor es el traductor de una idea concebida desde siempre: los fragmentos tomados de *Salón de belleza*, *Poeta ciego*, “Quechua”, etcétera, genera al final, *Lecciones para una liebre muerta*. En conclusión, podemos decir que buena parte de las obras de Mario Bellatin son *happenings* donde la participación del espectador es lo que cuenta.

La propuesta bellatiniana se funda en la integración de diversas herramientas artísticas, imágenes fotográficas o fílmicas, referencias a pinturas o a libros, elementos teatrales, improvisaciones, *Addenda*, folletos, paratextos. Elementos en diálogo a la manera del *happening*, todo cabe y se relaciona en el momento de construir el relato o la novela. Pero sobre todo, la combinación de recursos literarios y artísticos le permite al autor suscitar cierto efectismo en el lector. Dado que los componentes escriturales en su obra son mínimos, Bellatin se vale de ingredientes más dinámicos y sugerentes para lograrlo.

Bibliografía directa.

- *²⁶⁴Arredondo, María Esther. “Detrás de cada flor un monstruo, al fondo, su creador Mario Bellatin”. *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 24 (8642), 7 de noviembre, 2001, p. 29.
- _____. “El teatrillo de Sechúan y sus infinitas escuelas del dolor en la nueva obra de Mario Bellatin”. *Unomásuno*, 25 (8676), 12 de diciembre, 2001, p. 27.
- Bellatin, Mario. *Canon perpetuo*. México: Plaza & Janés, 1999.
- _____. (Coordinador.) *El arte de enseñar a escribir*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2007. (Lengua y estudios literarios.)
- _____. *El gran vidrio*. México: Anagrama, 2007. (Narrativas hispánicas, 410.)
- _____. *El jardín de la señora Murakami*. México: Tusquets, 2000. (Andanzas, 459.)
- _____. *Flores*. México: Joaquín Mortiz, 2001. (Narradores contemporáneos.)
- _____. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001. (Andanzas.)
- _____. *La jornada de la mona y el paciente*. Oaxaca: Almadía, 2006. (Narrativa contemporánea.)
- _____. *Lecciones para una liebre muerta*. México: Anagrama, 2005. (Narrativas hispánicas, 370.)
- _____. *Jacobo el mutante*. México: Alfaguara, 2002.
- _____. “Madre e hijo” en *Letras Libres*, 15, diciembre 2002, pp. 42-44.
- _____. *Perros héroes*. México: Alfaguara-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003. (Primero sueño.)
- _____. *Poeta ciego*. México: Tusquets, 1998. (Andanzas.)
- _____. “Quechua”, en *Líneas de fuga*, 9-10, abril-septiembre, 2002, pp. 34-43.
- _____. *Salón de belleza*. [1994] México: Tusquets, 2003. (Andanzas, 414.)
- Bosch Sanz, Dolores. *La propuesta narrativa de Mario Bellatin*. México: El autor, 2002. (Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM.)
- Delgadillo Villanueva, María de Lourdes. *El espacio carnavalesco en la narrativa latinoamericana de tema gay a través de 4 novelas: Salón de belleza (Mario Bellatin), El beso de la mujer araña (Manuel Puig), Mátame y verás (José Joaquín Blanco), Antes que anochezca (Reinaldo Arenas)*. México: El autor, 2004. (Tesis de maestría. FFyL, UNAM.)
- *Domínguez Michael, Christopher. “Diario de fatigas. El apócrifo de Mario Bellatin”. *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 243, 6 de septiembre, 1998, p. 4.
- * _____. “El estilo es el hombre”. *El Ángel*, 412, 3 de febrero, 2002, p. 2.
- * _____. “El jardín de la Señora Murakami, de M. Bellatin y *La vida ordenada* de F. Morábito” en *Letras Libres*, 26, febrero, 2001, pp. 78-79.
- *García-Lago Velarde, Ruth. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin o el juego de la ambigüedad”. *Lectura*, suplemento cultural de *El Nacional*, 46, 22 de agosto, 1998, pp. 6-7.

²⁶⁴ Todas las referencias hemerográficas marcadas con asterisco pertenecen al Archivo Hemerocrítico “Jaime Erasto Cortés” y fueron citadas tal como aparecen en el mismo.

- *Güemes, César. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin, autor de *Damas chinas*”. *La Jornada semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*. 15 (5178), 3 de febrero, 1999, p. 28.
- * _____. “Entrevista con Mario Bellatin. *Poeta ciego*, sexto libro del escritor mexicano-peruano”. *La Jornada semanal*, 14 (4930), 27 de mayo, 1998, p. 25.
- * _____. “Miniaturizar el género de novela es mi quehacer literario: Bellatin”. *La Jornada semanal*, 14 (4930), 27 de mayo, 1998, p. 25.
- *Lemus, Rafael. “La literatura sobre el abismo”. *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 3 de febrero, 2001, p. 13.
- * _____. “Hacia el arte conceptual”. *El Ángel*, suplemento cultural del *Reforma*, 10, 22 de junio, 2003, p. 6.
- * _____. “*La jornada de la mona y el paciente* de Mario Bellatin”. *Letras Libres*, abril, 2007, pp. 108-109.
- *Licona, Sandra. “Entrevista con Mario Bellatin. Juego que soy un traductor de libros inexistentes”. *Crónica*, 6 (1947), 8 de noviembre, 2001, p. 30.
- *Mateos, Mónica. Entrevista con. “Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura”. *La Jornada*, 5 de enero, 1997, p. 31.
- *Obregón, Christian. “Entrevista con Mario Bellatin. Soy un traductor de ideas un tanto inexistentes.” *La Crónica de hoy*, 6 (1981), 12 de diciembre, 2001, p. 29
- *Pacheco Colín, Ricardo. “Entrevista con Mario Bellatin. Mario Bellatin presenta su nueva novela de corte orientalista *El jardín de la señora Murakami*”. *La Crónica de hoy*, 5 (1621), 14 de diciembre, 2000, p. 14B.
- *Pohlenz, Ricardo. “El grotesco terminal”. *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 194, 21 de septiembre, 1997, p.4.
- Ríos, Carlos. “La estrategia del dolor” en http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/r%EDos_monaypacientebellatin.htm, 2 de abril 2009.
- Rubio, Lulú. “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, consultada en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>, 22 de noviembre, 2008.
- *Tarifeño, Leonardo. “El cuerpo del delito” en *Letras Libres*, 13, marzo, 2002, pp. 78-79.
- *Torres Pech, Marissa. “Entrevista con Mario Bellatin. La importancia de nombrar”. *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*. 1090, 22 de agosto, 1998, p.16.
- *Vilanova, Nuria. “Entrevista con Mario Bellatin. El salón donde hiberna la belleza”. *La Jornada semanal*, 103, 23 de febrero, 1997, p. 14.

Bibliografía indirecta.

- Aldecoa, Josefina, et al. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Prólogo de Miguel García-Posada. Taurus-Fundación de Ciencias de la Salud-Residencia de estudiantes: Madrid, 2001. (Pensamiento.)
- Améry, Jean. *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Anónimo. *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*. Tr. y notas, Jorge Silva Castillo. México: COLMEX, 2006

- Anz Thomas, Jochen Hörisch, et., al. *Literatura, cultura, enfermedad*. Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich, comps. Tr. Carla Imbrogno. Buenos Aires: Paidós, 2006. (Espacio del saber, 56.)
- Aristóteles. *Poética*. Tr., introducción y notas de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006
- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994. (La dicha de enmudecer. Serie Teoría literaria.)
- Barasch, Mosche. *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Blanco, José Joaquín. “La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro” en *Letras Libres*, 352, abril, 2007, pp. 28-38.
- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo. Ensayo pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 2ª edición. Madrid: Siruela, 2000. (Biblioteca Calvino, 2.)
- Castillo Pérez, Alberto. “El Crack y su manifiesto” en *La Revista de la Universidad*, 31, septiembre, 2006, pp.83-87.
- Chiu-Olivares, M. Isela. *La novela mexicana contemporánea, 1969-1980*. Madrid: Pliegos, 1990. (Pliegos de ensayo.)
- Cortázar, Julio. “Las puertas del cielo” en *Bestiario*. [1951] México: Alfaguara, 2000, pp. 107-125.
- Domínguez Michael, Chistopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE, 2007. (Letras mexicanas.)
- _____. “La patología de la recepción” en *Letras Libres*, 63, marzo, 2004, p. 48-52.
- _____. *Servidumbre y grandeza de la literatura mexicana*. México: Joaquín Mortiz, 1998. (Contrapuntos.)
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. [1992] México: Siglo XXI, 1996.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988. (Lengua y estudios literarios.)
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996. (Palabra en el tiempo, 241.)
- _____. *Historia de la fealdad*. Tr. Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. [1964] México: Era, 2005.
- Estivill, Alejandro. “Crack social, político y diplomático” en *La revista de la Universidad*, 31, septiembre, 2006, pp. 78-80.
- Faerna García-Bermejo, José María. *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa, 2004.
- Fonseca, Marco Antonio. *La ceguera como motivo en Ensayo sobre la ceguera de José Saramago e Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato*. El autor. 2008, (Tesis de doctorado en Teoría de la literatura y literatura comparada. Universidad Autónoma de Barcelona.) Consultada en: http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_9059/TRABAJO+del+motivo+de+la+ceguera+de+S%C3%A1bato+y+Saramago.pdf, 13 de septiembre, 2009.

- Foucault, Michael. *Enfermedad mental y personalidad*. México: Paidós, 1992. (Paidós studio; 41.)
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. [1960] Tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2003. (Hermeneia; 7.)
- Gandolfo, Elvio. “Torcidos y humanos: literatura argentina mutante” en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2009/06/torcidos-y-humanos-literatura-argentina.html>, 12 de octubre, 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. “Del principio de la tragedia, de la comedia y del drama” en Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, pp. 173-185.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Klein, Jean-Pierre. *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- Kraus, Arnoldo. *Enfermar o sanar. El arte del dolor*. México: Plaza y Janés, 2003.
- _____. “Enfermedad y creación”. *Los Universitarios. Nueva época*, núm. 42, pp. 42-47.
- _____. *Morir antes de morir. El tiempo Alzheimer*. México: Taurus-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
- _____. *Una lectura de la vida. Artículos sobre la enfermedad y sus caminos*. México: Cal y arena, 2002.
- Kundera, Milán. *El arte de la novela*. [1986] Tr. de Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquest, 2007. (Fábula, 143.)
- Montealegre, Pablo. “Marcel Duchamp, *El proceso creativo*” en <http://pablomontealegre.wordpress.com/2008/08/21/marcel-duchamp-el-proceso-creativo/>, 14 de junio, 2010.
- Moreno Rodríguez, Ramón. “Introducción” y “Los autores del boom y su contexto latinoamericano” en Adriana Hernández. (Coordinadora) *Caleidoscopio crítico de la literatura mexicana contemporánea*. México: Tecnológico de Monterrey (TEC)-Miguel Ángel Porrúa, 2006, pp. 249-268.
- Mosqueda, Raquel. “En busca de la Generación Diversa: el cuento mexicano en la era Postmoderna”, (Inédito), pp. 1-9.
- Navarro, Ginés. “Formas y representación” en: *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 77-140. (Biblioteca A. Conciencia; 44.)
- Pamuk, Orhan. *Me llamo rojo*. [1998] México: Punto de lectura, 2007.
- Pasternac, Nora (coord.) *Territorio de escritura. Narrativa del fin de milenio*. México: Juan Pablos-UAM, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. [1998] 3ª ed. México: Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2005.
- Ricœur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999. (Pensamiento contemporáneo, 56.)
- _____. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. [1995] 6ª ed. México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana (UIA), 2006.
- _____. *Sí mismo como otro*. [1990] México: Siglo XXI, 2008.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. “Desde la frontera: La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite” en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León-CONACULTA, 2002, pp. 33-45.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. [1961] Barcelona: Sol 90, 2002. (Biblioteca de la literatura universal.)

- Sandblom, Philip. *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. 1ª ed. en español. FCE: México, 1995.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. [1992] México: Debolsillo, 2007.
- Santajuliana, Celso y Ricardo Chávez Castañeda. *La generación de los enterradores. Expedición narrativa mexicana del tercer milenio. (Escritores nacidos en la década de los sesenta.)* México: Nueva imagen, 2000.
- _____. *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva imagen, 2003.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. [2001] México: Alfaguara, 2003.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005.
- Sontang, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. [1978] Buenos Aires: Taurus, 2003.
- Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. 2ª edición. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2007.
- _____. *La novela mexicana del siglo XX*. México: UAM, 2003. (Tema y variaciones de literatura, 20.)
- Trueba Atienza, Carmen. “Poesía y filosofía en la poética de Aristóteles” en *Signos filosóficos*, núm. 8, julio-diciembre, 2002. UAM-Iztapalapa, pp. 35-50. Consultada en <http://148.206.53.230/revistasunam/signosfilosoficos/include/get.doc.php?id=204&article=189&mode=pdf>, 10 de octubre 2010.