

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

La máquina-de-escritura-Bellatín¹

LIZETTE MARTÍNEZ WILLET
Universidad Católica Andrés Bello

Toda literatura aspira a la condición de improvisación.
Toda literatura aspira a la condición de instantánea.
Toda literatura aspira a la condición de lo mutante.
Toda literatura aspira a la inducción de un trance.
REINALDO LADDAGA, *Espectáculos de la realidad*.

Con palabras de Edmundo Paz Soldán, presentamos algunos aspectos centrales del ejercicio narrativo del escritor Mario Bellatín (ciudad de México, 1960), que son objeto de reflexión en este ensayo. La reseña, con motivo de la aparición de *El libro uruguayo de los muertos* (2012), no sólo da cuenta de la iniciativa de autoedición que realiza el autor desde el año 2010,² sino

-
- [1] El hábito del narrador protagonista de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), que lo lleva a copiar «páginas completas del directorio telefónico» en una «Underwood portátil. Modelo 1915» (72), traduce de manera radical un ejercicio que prescinde del peso del significado y que busca más bien recaer en el *puro acto de escribir*, tal y como lo exponen Gilles Deleuze y Félix Guattari en relación a Kafka: «sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de la experiencia» (1978: 17). Desde esta perspectiva, la literatura puede verse como una producción del «hombre político [...] y máquina» (Deleuze y Guattari, 1978: 17), cuya operatividad transgrede el alcance de los símbolos y de los marcos conceptuales que los sostienen. A este respecto, también nos parece ilustrativa la categoría de «máquina soltera» que Graciela Montaldo propone para los libros del argentino César Aira: «máquinas que sirvan para hacer cosas que no sirvan (*especialmente para hacer obras de arte, para entender la realidad*); teorías, métodos, máquinas que se sustentan a sí mismas, que no tienen una exterioridad y que dilapidan su energía sin generar nada. [...] Esas máquinas-obras son simples (se hacen, por lo general, sobre el papel), también son baratas (se arman con desechos: trapos, restos, sobrantes, diagramas, fórmulas) y no sirven para nada (después de la descripción de su funcionamiento, se llega a la conclusión de que *no son necesarias para lograr un determinado fin sino que dejan abierto el producto*» (2010: 160, las cursivas son nuestras).
- [2] Con el título de «Los cien mil libros de Bellatín», el escritor bautiza este plan de publicación (reedición para sus textos anteriores) de cien relatos con un tiraje de mil cada uno, vendidos personalmente en las ciudades que visita, después de anunciarlos por las redes

que además aporta ciertos datos de su vida y obra que sirven de punto de partida para nuestra revisión:

Hace unos quince años viajé a Lima en busca de un chamán que me librara del espíritu de un amigo muerto. [...] El chamán vestía de negro, llevaba botas militares, era calvo y le faltaba el brazo derecho. Se llamaba Mario Bellatín e iba con sus perros a todas partes. También era escritor. Me contó que escribía novelas, aunque en realidad, los géneros eran más bien difusos para él. Quería llegar a un punto de libertad que le permitiera escribir simplemente libros. [...] Me dijo que la escritura era pura intuición, y me pasó algunos de sus libros. Me impresionó *Salón de belleza*, me impactaron *Flores* y *La escuela del dolor humano de Sechuán*, me dejó frío *Poeta ciego*. Le pregunté por mi amigo muerto. Por toda respuesta, Mario se puso a girar como un derviche. Pertenecía a la religión sufi. [...] Cinco años después viajé a México y me encontré en el metro con un hombre que vestía de negro, llevaba botas militares, era calvo y le faltaba un brazo. Mario, susurré. Me dijo que por pura coincidencia se llamaba Mario [Bellatín], pero que no me conocía. [...] Vendía sus libros en la puerta del metro. [...] Le compré varios [...] Leí en casa libros que no entendí, con títulos que mencionaban a liebres muertas y un gran vidrio, libros escritos con un hermetismo que me negaban la entrada. [...] Ahora veo con claridad que, desde sus años en Lima, a partir de su práctica en apariencia inocua, él había estado formando una realidad fantasma. Un espacio donde las normas son otras (*Prodavinci* 2012).

Las imágenes de enmascaramiento, giro, fantasma y falta, bien pudieran caracterizar el tipo de literatura que propone este escritor y que asoma la creación de *otras normas* para el cuerpo, la identidad, las instituciones, el lenguaje y, en particular, la novela. Su obra narrativa más reciente³ da paso a la intensidad del sentido y la experiencia porque no se somete a los órdenes que refrendan la cultura ni la tradición literaria. De ahí que reconozcamos en la escritura, más aún, en el proyecto estético bellatiniano —en el que también se inscriben sus *performances*— un énfasis por des-

sociales. Los ejemplares de cada texto son numerados y hechos de forma artesanal con una impresión de su huella. Esta práctica alternativa a las políticas editoriales, llevada a cabo de modo aleatorio, es vista por Graciela Speranza como la «versión siglo XXI de la *Boîte-en-valise*: como en la valija duchampiana, llevará allí toda su obra miniaturizada, con total prescindencia, de las instituciones literarias» (2012: 70).

[3] En este artículo nos referimos de manera especial a los textos de Bellatín publicados desde el año 2000.

articular las estructuras y mecánicas que *regulan* nuestras significaciones para abrirlas a nuevos *modos de ser y estar*.

El desmontaje de los significados comunes y las convenciones literarias que, precisamente por esa razón, parecen naturales, surge de un discurso en el que prevalece la fragmentación, el error y la omisión, mostrando de esa forma la artificialidad de nuestros pactos comprensivos y de los códigos de creación estética para problematizarlos. Se trata de una literatura que pone en cuestión las dinámicas culturales y sus alcances mediante la «suspensión» de la linealidad y la organicidad de sus ficciones.

De los sistemas normativos intervenidos por Bellatín nos interesa analizar el narrativo pues, como lo señala Paz Soldán en su nota, lo que busca el autor es marcar un «punto de libertad», también pudiéramos decir de *fuga*, que desautomatiza sus categorías y estatutos tradicionales en cuanto los convierte en «pura intuición», o pulsión. Esta estrategia permite que un libro sea sólo un libro y no una *gran novela de la Historia literaria*, esto es, que los relatos amplíen sus posibilidades de afectar y significar, sin responder a un *orden de cosas* institucionalizado.

Por eso, en esta poética los géneros literarios son «difusos», así como los referentes, el lugar del escritor como propietario y padre del sentido, la manera de narrar y las imágenes que, por lo habitual, complementan la palabra escrita. La narrativa de Bellatín *desnaturaliza* las leyes que emplea la literatura para garantizar su eficiencia al hablar *de y por* una realidad, maniobra que produce simultáneamente zonas inéditas de experiencia y la potenciación de sus medios enunciativos. Si los desvíos de los parámetros conceptuales extienden el campo del sentido(s), haciéndolo múltiple y heterogéneo, en efecto, el discurso que lo muestra transgrede el ámbito de la narración que nos es familiar.

Una estética de la ruptura

La poética que suscriben los libros de Mario Bellatín permiten *repensar* los modos de organización y de entendimiento del canon literario y, en general, de los elementos externos e internos que lo determinan. Éstas son construcciones que atraviesan la disciplina literaria para activar *otras* políticas y *otros* funcionamientos que estallan su sistematicidad y el régimen

de sus clasificaciones. En esa medida, estos textos quiebran la sintaxis de la novela tradicional y se presentan como *artefactos narrativos*⁴ o instalaciones verbales-visuales que, despojados del rol que la literatura mayor les atribuye como documentos transmisores de una verdad, teorizan sobre su mismo quehacer y sus recursos.

Desde esta óptica, los planteamientos estéticos de Bellatín y su «singular» modo de narrar dan cuenta del compromiso del autor con los procedimientos de confección de los relatos, pero no para repetir sus paradigmas o modelos, sino más bien para infringirlos desde adentro hasta volverlos irreconocibles:

Cuando aparecieron las primeras obras publicadas, cuando las letras empezaron a presentarse impresas, me dio la impresión de que se fue desvaneciendo, lentamente, la compulsión por la presencia física de la palabra. En ese momento nació, en cambio, un interés cada vez mayor por la forma estructural de los textos. Ya no importaban las palabras en sí, ni tampoco, como no valieron la pena nunca, el contenido de las historias que se fueran componiendo. Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego (Bellatín, 2005: 506).

En su proyecto artístico-literario hay una insistencia por la manipulación y la estructuración del material narrativo, un énfasis en el simulacro y la artificialidad, porque sus palabras no son *portadoras* de un sentido del mundo concreto, sino que remiten al montaje de sus propias lógicas que *opacan* la trama transparente que distingue a la novela realista de tema biográfico, histórico o social.

En este sentido, reconocemos una relación directa, un lazo simbiótico, entre libro y cuerpo, éste último uno de los tópicos más frecuentes

[4] La definición de *artefacto* la tomamos del artículo «Breve introducción a los artefactos culturales» (2010) del profesor y crítico venezolano Luis Miguel Isava. Para este teórico un artefacto cultural *desarticula* las normas establecidas mediante la experimentación, primero, para demostrar que son arbitrarias, que son constructos; segundo, para hacer ver sus quiebres. Estos objetos se asientan en el cuestionamiento para reflexionar sobre los saberes y la cultura, y desde allí potenciar expresiva y políticamente el significado: no lo que dice, sino lo que hace una significación alternativa.

en sus relatos: la presentación de los cuerpos, su modo de constitución, la densidad que concentran e incluso lo que *ocultan*, apuntan a la propia corporeidad textual. Se trata de unos *cuerpos narrativos* que miran su propia consistencia para desde allí generar ciertos cuestionamientos teóricos.⁵

Esta corpotextualidad se patentiza en la creación de unos espacios verbales(visuales) que *deconstruyen* los parámetros del «*deber ser* narrativo» de la institución literaria (Bellatín, 2005:515), así como la mayoría de los cuerpos en la ficción irrumpen sobre aquellas corporalidades legibles, aptas para el trabajo productivo, definidas en lo sexual y «bellas» para el observador:⁶ que los textos carezcan de desarrollos accionales concretos, sin una secuencialidad entre sus partes o un desenlace; que los personajes estén privados de una psicología como si sólo respondieran a determinados estímulos, vacíos de «singularidad», sin una identidad física o personal;⁷ que las precisiones temporales y espaciales estén ausentes; que la incorporación de una multiplicidad de discursos apócrifos y documentados, no aclare sino que enrarezca, trastocando la resolu-

[5] De la misma forma que la falta de brazo en Bellatín, le ha permitido potenciar y *agenciar* un nuevo sentido del cuerpo (del arte y la ficción) con unas prótesis no convencionales, algunas fálicas, que amplían su imagen aceptada: «La intención quizá sea evidenciar el accidente, la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, y hacer de él un hecho comunitario. He decidido que esa característica deje de pertenecerme exclusivamente a mí, para tomar el lugar de un hecho que involucra al resto. El artista Aldo Charro haría las veces no sólo de artista sino de curador. Así el proyecto se abriría a otros artistas [a otros significados] para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia» (Bellatín, 2006:119).

[6] Los «mellizos» de *Bola Negra* (2005), proporcionan un ejemplo de lo que buscamos señalar, pues mientras que la hermana «se consumió producto de la anorexia, [...] el hermano se convirtió en luchador de sumo» (138). Cabe destacar que estos cuerpos también apuntan al concepto de *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari: anatomías que exceden los límites fijados por la cultura y el biopoder —taxonomía de la vida humana— para proponer distribuciones impensables y «abrir el cuerpo a conexiones nuevas» (1994:101).

[7] Personajes que suspenden los límites de la experiencia porque son inasibles e inatribuibles y que en la mayoría de los casos sólo logran alguna distinción, incluso la de sus nombres, a través del rol que cumplen en el escenario narrativo, como sucede con la Amiga, el Amante y la Protegida en *Efecto invernadero* (1996), el filósofo travesti en *Lecciones para una liebre muerta*, o con el hombre inmóvil y el enfermero-entrenador en *Perros héroes* (2003). Con respecto a éste último: «Nadie sabe si el enfermero-entrenador primero fue enfermero y luego entrenador [de los pastor belga malinois], o viceversa, si antes fue entrenador y después enfermero» (2005:313).

ción de cualquier hipótesis;⁸ que estos artefactos intercalen fotografías que minan lo narrado o que cuentan una historia paralela a la principal o que, también, disparan líneas de fuga del sentido; y, finalmente, que la mención de contextos no occidentales «desterritorialice» la circunstancia particular de los hechos, propiciando unas conexiones impensables que no reconoce el lector;⁹ todos son elementos que indican la presencia de una literatura más preocupada por las maneras de armarse, por entrar en contradicción con ella misma y las normas establecidas, que por representar un referente o mantener el orden progresivo de la narración. Más aún, un lenguaje que no explica lo que acontece, sino que desjerarquiza y *rehace* constantemente sus mensajes, refuerza la importancia de la cuestión «formal-corporal» en los libros de Mario Bellatín.

A este respecto y como fundamentando las líneas maestras de su narrativa, en *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) el autor especifica y describe estos procedimientos estéticos que, como un manual, permiten la «instrumentación» de su obra. Aquí Bellatín reflexiona sobre las formas con las que cuenta el género —*antigénero*— narrativo, y por extensión las artes, para *reescribir* y experimentar con sus tramas, evidenciando «las distintas posibilidades que los textos pueden generar» (514).

Así su propuesta se centra en intervenir el proceso de escritura sin detenerse en sus efectos, en el producto, porque la dispersión y el contagio de sus cuerpos narrativos, su «mutabilidad», impulsa la lectura y sus significaciones en más de una dirección. La apertura de la experiencia literaria «naturalizada», la diversificación de su radio de acción, pasa entonces por descolocar a la anécdota como núcleo del acto narrativo y convertirla, en cambio, en sitio de cruzamientos y transformaciones. Ésa es la poética

[8] Fragmentos de poesía, guiones de teatro y novelas, textos científicos, religiosos e históricos datos biográficos, notas al pie de página, referencias bibliográficas y adendas.

[9] En los textos de Bellatín, los nombres de sus protagonistas y la mención de ciertos hábitos y costumbres sugieren la presencia de escenarios japoneses, chinos, árabes y de la Europa oriental (Rusia y los territorios del extinto Imperio Austrohúngaro) o de algunas prácticas religiosas como el sufismo islámico y el esoterismo judío. Sin embargo, estas alusiones no logran constituir contextos geográficos, sociales y culturales que enmarquen los hechos narrados. Véase *El jardín de la señora Murakami* (2000), *La escuela del dolor humano de Sechúan* (2001), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2003), *Bola negra, La mirada del pájaro transparente* (2005) y *El gran vidrio* (2007).

que posibilita las asociaciones con el teatro, como ocurre con *Perros héroes* (2003) y sus distintas escenificaciones en algunos performances;¹⁰ con la perspectiva cinematográfica y las imágenes que filtran los planos narrativos de estos libros, o con el «no-lenguaje» que, alterando la retórica normativa, *designifica* en cuanto no nombra «las cosas como las cosas son» (508).

Sobre este proyecto se edifica entonces una literatura que, en consonancia con las teorías de la posmodernidad, demuestra la discursividad de la cultura y sus metarrelatos. La composición de los textos revela la arbitrariedad y la fragilidad de los saberes —incluyendo el literario— que sustentan nuestros moldes de interpretación e interacción con la realidad. El extrañamiento de los patrones racionales que organizan el pensamiento y el «principio de indeterminación» que caracteriza a esta narrativa —y que «expulsa» de sus límites a la verosimilitud como criterio de validación estética—, permiten el surgimiento de *otras* significaciones a la par de las impuestas por las instituciones de poder y su voluntad categorizante. De allí que la aparente ineficacia de las narraciones de Bellatín para retratar el mundo cómo lo comprendemos, sea justo lo que las lleva a ser un potente instrumento crítico.

La de Bellatín es una narrativa que desestabiliza el sentido, flexibilizando las fronteras que lo delimitan y las de las verdades en cuanto «absolutos». Es por eso que sus artefactos pueden examinarse como objetos que exhiben la no esencialidad del *logos* tradicional, pues crean esa «vecindad» que acerca la enfermedad a la salud, lo humano a lo animal, el hombre a la mujer, la realidad a la ficción, Occidente a Oriente, la belleza a la monstruosidad, y las tradiciones a lo moderno, sólo por citar algunos pares conceptuales.

[10] En su texto *Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes* (2012), Graciela Speranza describe varias de las puestas en escena del artefacto. Nos permitimos citar una de ellas para dar cuenta de la interdisciplinariedad que funda la estética de Bellatín: «La referencia local y urbana de la serie fotográfica [de ese libro] se desvanece al año siguiente, cuando Bellatín participa en una mesa de escritores latinoamericanos en Buenos Aires [...]. De espaldas al público con su brazo ortopédico apoyado sobre la mesa, acciona con el otro brazo un viejo reproductor de casetes y un proyector de diapositivas con figuritas escolares que muy de vez en cuando refieren oblicuamente al hombre inmóvil de la novela» (69).

La articulación de esta escritura, los discursos que contiene, la irresolución de sus tramas, la mirada sobre ciertos temas (familia, infancia, escuela, medicina, arte, lenguaje y literatura), y la imprevisibilidad de los elementos más básicos de la narración (protagonistas, narradores, acciones, tiempos y espacios), plantean que las mecánicas socio-culturales y literarias son unas estructuras invisibilizadas en el tiempo, que prescriben las experiencias y las fórmulas de agenciamiento social, político y cultural que compartimos.

Estos rasgos de la obra narrativa de Mario Bellatín abren la posibilidad de acercarse a ella como una instancia que, en su propia realización, pone bajo sospecha el carácter restrictivo de las operaciones literarias, y a la misma concepción de novela como «unidad» de sentido que se comunica directa y explícitamente con el afuera. La relatividad de estas piezas y las tensiones que colocan en escena, señalan la «condición de improvisación» que, según Reinaldo Laddaga, vuelve a los textos una «perspectiva», un «esbozo» más que un objeto concluido y perdurable, teñido de «aura poética» (2000: 168).

Como muestra de lo anterior, y de la dimensión inorgánica y deconstructiva que potencia el relato bellatiniano, proponemos algunos comentarios sobre los dos ejercicios que sostienen el andamiaje del género narrativo y, en términos amplios, de la literatura: las acciones de escribir y leer. En principio, pensemos el acto de escritura como una práctica con la que controlamos nuestras maneras de «hacer, ver y decir» (Rancière, 2001: 21), mediante la elaboración de unos enunciados estables. En los artefactos narrativos del autor, el discurso es puro desplazamiento, la suya es una lengua que se resiste a la fijación de algo porque siempre *difiere* su sentido. Su «búsqueda constante de escribir sin escribir» (Bellatín, 2006: 109), es hacer de lo referido, ya precario en sí, una «materia invertebrada», abundante en digresiones, saltos atrás, cambios de temática, demostraciones que no prueban y defectos: «[Escribir] desde el silencio, desde la carencia, desde la falta —tanto en su acepción de vacío como de infracción— en donde el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble

cuando se quiere expresar, precisamente, aquello que no se puede decir» (Bellatín, 2006: 109).¹¹

Éste es un discurso que dice y desdice a la vez para romper cualquier estatismo. Por eso, las voces de sus narradores y personajes no agotan ni clausuran el sentido(s), sino que lo liberan y exhiben su virtualidad en unos trayectos en *devenir*. Se trata pues de una forma de escribir que opera lateralmente interrumpiendo el *deber ser* de la narración, en conjunto, las relaciones de causa y efecto, los argumentos, las simbologías y su orientación esclarecedora.

Con respecto a la segunda práctica, la acción de leer, tradicionalmente la entendemos como una operación de traducción —¿qué dice el texto?— que anula los *otros* posibles significados en función del establecimiento de verdades neutrales. Para Diana Palaversich, el lector europeo y latinoamericano, en general, se acerca a la obra literaria con el propósito de develar su sentido «oculto», logrando cierto placer en este hallazgo que además ratifica el compromiso ideológico del autor con su contexto y la tradición estética (2005: 12).

Buena parte de los libros de Bellatín se enmarcan en la revisión, el comentario o estudio de una «novela», propia o ajena, por parte de lectores comunes o por cuenta de la crítica literaria —destacamos como ejemplos: *Canon perpetuo* (1993), *Jacobo el mutante* (2002), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *El gran vidrio* (2007)—. Precisamente, en estos artefactos se redefine el ejercicio de leer proponiéndolo no como una hermenéutica sino como una *suspensión* que «saca» al sentido del orden predecible y referencial. Por consiguiente, la puesta en escena de esta actividad confirma que la lengua concentra una pluralidad de significaciones,

[11] Ésta es la concepción que, según el autor, promueve su *Escuela dinámica de escritores* en ciudad de México, en la que los métodos tradicionales de formación literaria han sido sustituidos por los juegos de voleibol, el boxeo o la limpieza de la residencia. Con palabras de Bellatín, se trata de una institución que «tiene prohibido enseñar a escribir. Los alumnos aprenden a barajar cartas, bailar ballet o dibujar, pero nunca a escribir» (Hermosilla, 2011). En todos estos casos, se busca que el aprendiz «[sea] capaz de afrontar nuevas e imprevistas situaciones que tal vez, años más tarde y cuando esté fuera de la escuela, [...] le hagan] tomar decisiones más arriesgadas e inéditas o al menos se plantee la posibilidad de efectuarlas» (Hermosilla 2011).

porque la integra un sistema arbitrario y desigual que hace impugnabile cualquier premisa totalizante.

De esta misma forma le sucede al lector de Bellatín al que incluso se le hace difícil *resumir* una trama, porque su fragmentariedad se resiste a la síntesis lineal o a lo que el propio escritor llama la «retórica del lector», esto es, a esas anticipaciones sobre el contenido que responden a sus «fantasía[s]» o, digamos, sus protocolos (2006: 108). Como lo expone Laddaga, éste es un lector que no puede tener «una experiencia de fondo de lo existente» a través del texto literario (2000: 174), porque esa *aspiración* no puede ser *satisfecha* por unas historias que sólo aluden residualmente a sus conocimientos previos.

En el proyecto estético de Mario Bellatín, escritura y lectura son procesos «abiertos» que no buscan la *definición* ni la *continuidad lógica*. En estos espacios verbales y visuales, la acción de escribir demuestra su propia incapacidad para aprehender y para traducir una experiencia de manera global —es su conciencia sobre la *derrota* de la mediación del discurso—. A la vez que la lectura se presenta como una apuesta a múltiples interpretaciones que se iguala a la *deriva* y no a la línea progresiva que finaliza en un punto determinado o a la cerrada que diferencia y delimita. Con esto, Bellatín «desautoriza» el control de la literatura sobre las significaciones y sobre lo que es literario o no.

De ahí que intensificar el significado(s) sea una de claves que levanta la poética del escritor mexicano, pues al relativizar sus códigos normativos pone en juego las verdades absolutas que sirven de base a los entramados de poder. Su pulsión narrativa *allana* los bordes conceptuales que disciplinan la realidad porque es allí donde nacen estas nuevas zonas de significación. Por esa razón, el lector de Bellatín se ve obligado a abandonar la postura *pasiva* que presupone el tutelaje omnisciente, y se convierte en un generador de sentidos que *reconstruye* sus olvidos y silencios: «Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos —a pesar de que no suelen estar especificados— siento que funciona la propuesta planteada de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia» (Bellatín, 2005: 518, el subrayado es nuestro).

Por eso su proyecto no es sólo de naturaleza estética sino también política, en la medida en que quebranta el orden naturalizado del sentido y muestra otras posibilidades para la escritura narrativa. A este respecto, Graciela Montaldo en una conferencia titulada «Cortos viajes al país de la estética» (2009), explica que esta categoría debe mirarse como un sistema reflexivo sobre las artes que vuelca su atención hacia los modos de construcción de sus objetos (3). Entonces, la estética se entiende como la aparición de una nueva sensibilidad que produce la divergencia, esbozando los problemas políticos de la cultura: «[...] pensar la estética como la irrupción de un problema, como la estrategia a través de la cual el mundo administrado, la homogeneidad, la dominación o como llamemos al conjunto de experiencias de dominación, no sólo es resistida, sino violada, discutida, recreada, desarticulada» (Montaldo, 2009: 5).

Ésta es una estética que se define en cuanto la potencialidad transgresora que la constituye y que se asemeja más a la *excepción* que a la regla. Es una estética vista como *devenir*, como desterritorialización o, como señala Montaldo, «destrucción de los sentidos comunes» (2009: 7). Esto descubre nuestra manera de acercarnos a la propuesta metaliteraria de Bellatín, es decir, como una práctica en la que el hecho de narrar es más la «creación» de significaciones proliferantes que buscan cuestionar y dinamizar el espectro cultural.

Novelas mutantes

Uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de cómo un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita. Todo comienza cuando, sin ninguna solución de continuidad, en cierto punto de la trama Jacobo Pliniak se encuentra viviendo en América (Bellatín, 2005: 282).

Este pasaje del texto *Jacobo el mutante*, en el que el narrador, un supuesto crítico literario, se propone el estudio de una falsa obra —*La frontera*— atribuida al periodista austriaco Joseph Roth (de principios del siglo xx), nos permite establecer algunas consideraciones sobre el género de la novela corta en el proyecto bellatiniano de los últimos años. El cambio del protagonista, Jacobo Pliniak, en su hija (Rosa Pliniak, Plinianson o Miss Rosalyn Plinianson), que además se convierte en una anciana, plantea el tipo de funcionamiento de esta narrativa filtrada por la mutación: una que no es teleológica, que no se orienta a un estado final —a una transformación *en*— sino que continuamente deriva.¹²

Se trata de la incorporación de unas alteraciones que, como lo indica el fragmento, vuelven momentáneas las permanencias y la ilusión de trama, porque, mirándolo deleuzeanamente, el discurso es un «delirio analítico», una zona de ambigüedad que asoma personajes y acciones para transformarlos en «otro[s] totalmente distinto[s]». Por eso pensamos que Mario Bellatín construye sus relatos sobre la base de una *potencia mutante*, sobre un «haciendo» del sentido que instala provisoriamente para luego modificarlo.

Los textos que sirven de preámbulo («La espera») y epílogo («Sabbath») a esta corporalidad de *Jacobo el mutante*, también pueden mirarse como indicios de este «hacer» de la novela que más que fijar verdades *intensifica* su dispersión. En estas secuencias, por ejemplo, se muestra la diferencia en la repetición —*lo mismo* como *otro*, siguiendo a Derrida—, ya que sus oraciones tienen la misma estructura (la frase breve y el punto) y las mismas imágenes —unas figuras, la piel de los hombres mojada, un golem, una docena de huevos cocidos y unas ovejas pastando en un roquedal—,

[12] La mutación es un fenómeno descrito con frecuencia en la literatura de Mario Bellatín, que no sólo afecta a los cuerpos humanos (por razones conocidas o no), sino también al resto de las especies (perros y peces deformados genéticamente) y a los lugares en los que suceden las acciones (de salón de belleza a «Moridero»). Tal vez uno de los libros que con mayor énfasis trata el tema sea *Flores*: primero porque detalla el nacimiento masivo de niños sin piernas ni brazos y las variaciones de esas malformaciones, causadas por la aplicación de un fármaco en la etapa de gestación; segundo, porque se detiene en el proceso de normalización de estas anomalías mediante la obtención de un «certificado de mutantes» con el que los padres de los niños *defectuosos* podrían obtener alguna compensación económica.

pero con variaciones mínimas en los tiempos verbales —pasado en el primero, presente en el segundo—, y en una alusión al robo de unas hojas del texto de Roth, que pudiera remitir al vacío o a las cicatrices de un cuerpo que también hablan.

Ahora, si estas alteraciones movilizan el significado al leerlas paralelamente: «Las figuras quedaron en suspenso / Las figuras quedan en suspenso»; «No se produjo ninguna mutación / No se produce ninguna mutación»; los verbos del «Sabbath», que generan el efecto del instante, permiten pensar que las mutaciones se realizan en el ensayo interpretativo del narrador-crítico y en el de los lectores del autor mexicano: no antes ni después sino en los trazos que marca esa reescritura-lectura productiva que está en *hacer* (2005: 276, 304; las cursivas son nuestras).

Precisamente es la variación de la lengua la que habilita esa emergencia de «especies que el individuo familiarizado con las reglas que rigen [o regían] la literatura moderna apenas podría reconocer bajo ese nombre» (Laddaga, 2000: 161), y que si en lo temático, tomemos por caso, se patentiza en el cuerpo trasmutado de la vieja Rosa —en su filiación extraña con el padre, en sus diferentes nombres—, en lo discursivo se muestra en una narrativa inorgánica que se resiste a la categorización de los géneros tradicionales. Es como si las continuas transformaciones que propone esta *antinovela* en sus sujetos, espacios, referentes e, incluso, sus fotos,¹³ pusieran de relieve esa intensidad disruptiva, esa transgresión al límite que impide que la obra de Bellatín sea codificada en el orden normativo del canon.

Y es que el quiebre de esas historias, su confección inacabada y en curso, imposibilita que los relatos del escritor encajen en los estatutos del género narrativo que las consolida como su médula. En estos artefactos, sus elementos y la centralidad de lo contado se *rearmen* de forma incesante como las funciones de un espectáculo o, digamos también, como

[13] Las imágenes de Ximena Berecochea que interrumpen el discurso del narrador de *Jacobo el mutante*, presentan unos escenarios naturales (llanuras, playas, orillas, superficies) en los que los contrastes entre luz y sombra, agua y tierra o vegetación y suelo, crean unas líneas artificiales que *no alcanzan* a demarcar los espacio como lo hace una frontera de manera tajante. También, encontramos en este libro unas series fotográficas que repiten un referente con variaciones en el ángulo y los planos del lente de la cámara, volviéndolo otro distinto en cada toma a pesar de que se trata del mismo objeto.

un rizoma. Ésta es una literatura que dilapida toda certeza, gracias a las interrupciones y a las figuraciones de esas interrupciones en sus tramas.

De allí que el tratamiento denso del lenguaje que en nuestra tradición literaria soporta unas realidades en cuanto las detalla y las precisa, en esta poética se «desgaje» para contradecir sus imperativos de mimesis y de utilidad, como una *copia* que al dejar ver sus costuras (sus fallas y accidentes) atenta deliberadamente contra el patrón que toma por modelo. Es de este modo, como la escritura narrativa de Mario Bellatín extiende los fines convencionales de la creación novelística, y en especial de la que es breve, porque no busca representar unas experiencias previas sino que en «sí misma» es creadora de experiencias:

Son varios los dispositivos, tanto en narrativas como en poesías de la época, que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal y que, en su lugar, proponen una idea de escritura como puro devenir que no sólo desarma la idea de obra sino que a menudo incluso se dirige explícitamente a cuestionar, por un lado, la posibilidad de enmarcar o contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros (Garramuño, 2009: 3).

Una conspiración que en estos libros penetra y estalla cualquier noción de unidad textual, semántica, racional y subjetiva-corporal, porque reemplaza sus límites, su «rigor», con unas fronteras porosas y mutantes. Es por ello que los relatos del autor puedan verse entonces como las instalaciones verbales que antes sugeríamos, a las que siempre se accede de manera distinta —más si observamos que Bellatín vuelve sobre ellas para reescribirlas—¹⁴ porque ninguna de sus posibilidades está sellada, todas son potencias. Así, como además lo indican las palabras de Garramuño, la

[14] En este sentido, Reinaldo Laddaga comenta: «A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatín debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a los mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias» (2000: 164).

escritura pone de manifiesto la precariedad del lenguaje: las interferencias a su «principio estructurante» demuestran que existe un exceso, una pulsión que lo desborda y que no puede ser controlada.

En los libros de Bellatín, esta *transformación* del eje narrativo, de su «núcleo», en múltiples líneas de fuga, excluye de hecho la tutela de la voz omnisciente que caracteriza al relato canónico. Su perspectiva, que distribuye e imprime nitidez a las secuencias, conduciéndolas linealmente a un territorio de significación estable, *muta* porque se dispara a un tiempo hacia unos focos irreductibles en y entre sí mismos que ni sujetan al sentido —qué sucedió con aquel personaje, qué representa en lo ideológico—, que es garantía para los lectores, ni distinguen las categorías con las que domesticamos la realidad —identidad, genealogía, sociedad—, y la propia literatura —crítico, novela y autor—. Estos son narradores que en estado de mutabilidad distraen e infringen, mientras que, como emulando esa omnisciencia tradicional, se empeñan en levantar unas relaciones de significado que por insuficientes y transitorias visibilizan el vacío entre este mundo verbal y el afuera.

Este replanteamiento de los códigos del texto literario enraizados en una fuerte voluntad de representación, de mediación entre la experiencia y el lector de modo que éste se reconozca en la escritura y en su estética, conlleva a la aparición de una *especie* narrativa inclasificable en los presupuestos de la novela institucional, porque inaugura sus propias reglas de producción y consumo. Más aún, la radicalidad de la poética bellatiniana, las implicaciones políticas de su ejercicio y el dinamismo de las significaciones en sus textos, permiten considerar otros modos de elaboración para la narrativa breve que, gracias a esto, despliega sus intencionalidades, sus insumos y las relaciones entre el lector, el relato y el escritor.

Los artefactos de Bellatín reformulan la naturalidad de la *obra* en su narrar oblicuo, en la forma lateral con que abordan el sentido, y este hecho diversifica la materia de la novela corta, sus confines, sus alternativas y métodos. Con la literatura de este autor asistimos a una nueva manera de confección (y recepción) de la narrativa de la brevedad, pues nunca deja de serlo, en la que los libros —simplemente libros— son más cercanos a «una

continuidad de residuos que se resuelven en un mismo flujo» (Laddaga, 2000: 174) que a un saber estable, inmutado.

Bibliografía citada

- Bellatín, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets, 2001.
- . *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005.
- . *Tres novelas. Salón de Belleza, Jacobo el mutante, Bola negra*. Mérida, Venezuela: el otro, el mismo, 2005.
- . *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Pájaro Transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- . *El Gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- . *El libro uruguayo de los muertos*. Barcelona: Sexto Piso, 2012.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2007.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Garramuño, F. *La experiencia opaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Hermosilla, A. «Mario Bellatín. Complaciente y cruel». *El coloquio de los perros. Revista de literatura* [en línea] (2011), <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin>>.
- Isava, L. M. «Breve introducción a los artefactos culturales» [versión preliminar]. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2010.
- Laddaga, R. *Espectáculos de la realidad: ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las dos últimas décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
- Montaldo, G. «Cortos viajes al país de la estética» [p-onencia]. Nueva York: Universidad de Columbia, 2009.
- . *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Paz Soldán, E. «Tratado sobre Mario Bellatín». *Prodavinci* [en línea] (14 de julio de 2012), <<http://www.prodavinci.com/2012/07/14/artes>>.
- Palaversich, D. «Prólogo». En *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005: 11-23.
- Rancière, J. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Speranza, G. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.