



**Universidad de Concepción  
Dirección de Posgrado  
Facultad de Humanidades y Arte- Programa Doctorado en Literatura  
Latinoamericana**

**DEVENIR, ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LA ESCRITURA DE MARIO**

**BELLATIN: UNA LITERATURA MENOR**

Tesis presentada a la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana

**POR DANIELA ELIZABETH SILVA VALERIA**

CONCEPCIÓN, CHILE 2024

Profesora guía: Dra. María Luisa Martínez Muñoz  
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

## **DEDICATORIA**

*A Isolina, quien vivió muchos años y hoy trasciende, siempre, más allá de lo  
esperado.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias a mis compañeros de vida, Elías y Dante, por impulsarme a seguir, por su amor incondicional y su comprensión.

Agradezco al cuerpo académico del Departamento de Español de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Concepción por su generosidad al compartir sus conocimientos y experiencias.

Reconozco y admiro especialmente a la Doctora María Luisa Martínez Muñoz por su sabiduría y empatía. Gracias, María Luisa, por creer en mí incluso en aquellos períodos oscuros y sin esperanzas; por guiarme durante tantos años.

Finalmente, agradezco al Doctor Edson Faúndez, director del programa, e integrantes del claustro por las múltiples oportunidades otorgadas.

## TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
TABLA DE CONTENIDO	v
RESUMEN	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: REVISIÓN TEÓRICA PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA PRIMERA LECTURA: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN.	6
CAPÍTULO II: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA PRIMERA LECTURA: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN.	50
CAPÍTULO III: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN.	72
CAPÍTULO IV: REVISIÓN TEÓRICA PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA SEGUNDA LECTURA: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN.	101
CAPÍTULO V: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA SEGUNDA LECTURA: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN.	127
CAPÍTULO VI: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN.	142

CONCLUSIONES	159
BIBLIOGRAFÍA	165

## RESUMEN

Esta investigación se constituye como una tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Tanto la permanencia en el doctorado como el desarrollo de este texto, fue posible gracias al financiamiento de CONICYT (ahora ANID), específicamente por medio del programa Becas para Estudios Doctorales en Chile.

La tesis “Devenir, estética y política en la escritura de Mario Bellatin: una literatura menor”, fundamentada en una revisión teórica, crítica y literaria, tiene como objetivo principal demostrar que la escritura de Mario Bellatin es una literatura de lo menor que expresa una mirada particular sobre el problema animal; es decir, una retórica traspasada por la multiplicidad, lo anómalo, la carencia, lo corporal y lo irracional.

El trabajo de investigación permitió concluir que el valor de la escritura de Bellatin radica en su técnica y estética experimental, en línea con la tradición kafkiana; en la comprensión de los personajes anómalos que presenta como sujetos liminales; en el valor testimonial de su literatura, que evidencia el dolor, y en la presencia de los animales en la vida del autor: elementos que se presentan a partir de datos autobiográficos y recursos ficcionales.

## INTRODUCCIÓN

El análisis teórico-crítico que se expondrá en esta tesis se fundamenta en el estudio de la escritura experimental desplegada por el autor Mario Bellatin. Los textos narrativos del escritor mexicano seleccionados para el desarrollo de esta investigación son: *Damas chinas* (2006), *Perros héroes* (2011), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (2017)<sup>1</sup>.

El interés por la obra de Bellatin surge tras la lectura de textos latinoamericanos que incitan al lector a reflexionar sobre ciertos tópicos y zonas literarias revisitadas por sus autores. La enfermedad, la muerte, la locura, el mal y la alteridad son, sin duda, principios que constituyen la identidad literaria latinoamericana de las últimas décadas. Bellatin, en una búsqueda constante de nuevas escrituras, reúne dichos principios creando mundos que se sustentan en la coexistencia de lo humano y lo animal, y en sujetos que transitan desde un polo hasta otro.

El carácter híbrido y particular de los textos de Bellatin inquieta a los críticos, quienes intentan explicar la narrativa del autor, ofreciendo diversas lecturas que intentan esclarecer cuál es el sustento literario fundamental de su

---

<sup>1</sup> Los años que se indican en cada texto, corresponden a las ediciones que se utilizaron para el desarrollo de esta tesis. En adelante, no se indicarán los años de los textos literarios que conforman el corpus de análisis.

obra y determinar si el aporte estético de su escritura es superior al valor simbólico y ético-político que esta ofrece al lector. La amplia producción literaria de Mario Bellatin no sólo lo posiciona como uno de los escritores más activos de Latinoamérica, sino que además refleja el deseo que ha manifestado públicamente por trazar un rasgo propio y transformar la escritura a partir de la permanente deconstrucción del canon literario, a través de un “escribir sin escribir” o “escribir des-escribiendo” (Bellatin, 2014: 9).

El autor de *Salón de belleza* (1994)<sup>2</sup> elimina todos aquellos componentes que no considera valiosos para el abordaje de su creación artística, tales como: la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos y el lenguaje poético.

La fragmentariedad, los cuerpos mutilados o adoloridos, las enfermedades sin nombre, los personajes anónimos, la sinrazón, los no lugares, lo no dicho y el vacío son elementos que seducen a los lectores de Bellatin y los empujan a buscar una explicación en otro de sus textos, un esclarecimiento que no encontrarán y que, indefectiblemente, los conducirá a construir un imaginario y a participar activamente en la construcción de un mundo ficcional perturbado.

Los análisis realizados a los textos literarios y los estudios críticos enfocados en la narrativa de Mario Bellatin, se han dedicado principalmente a la

---

<sup>2</sup> Aquí se indica el año en que la novela fue publicada por primera vez.

recurrencia temática, a la digresión y a otros elementos estéticos que caracterizan la escritura poco canónica del mexicano. La muerte y la enfermedad son algunos de los tópicos revisitados en la literatura bellatiniana, asuntos seductores que conducen indefectiblemente al lector a territorios oscuros y degradantes.

Tampoco se puede negar el carácter experimental que se extiende hacia toda su producción artística; los párrafos breves, la anonimidad de personajes y lugares, y la transgresión constante a la normatividad son aspectos relevantes que permiten acceder al valor ético, estético y político de la escritura de Bellatin.

La hipótesis que busca demostrar este trabajo de investigación es la siguiente: Mario Bellatin despliega una literatura de lo menor fundamentada en discursos fragmentarios y territorios invisibilizados por el reparto de lo sensible. A partir de dichos recursos literarios otorga voz a sujetos carentes que constituyen comunidades fronterizas que han sido silenciadas por la sociedad normalizadora y antropocéntrica.

El objetivo principal es demostrar que la escritura de Mario Bellatin es una literatura de lo menor que expresa una mirada particular sobre el problema animal; es decir, una retórica traspasada por la multiplicidad, lo anómalo, la carencia, lo corporal y lo irracional.

Los objetivos secundarios son: comprobar que el valor de la escritura de Bellatin radica en la técnica y la estética utilizadas; es decir, se trata de una escritura experimental que se condice con la tradición kafkiana, sustentada en lo no dicho y en las adecuaciones de la forma y del pensamiento, no en lo simbólico; examinar las anomalías de los protagonistas, quienes son considerados sujetos liminales que no pertenecen a ninguna estructura social o política tradicional; y, finalmente, exponer que la literatura de Mario Bellatin tiene un objetivo testimonial, en la cual, mediante recursos ficcionales y elementos autobiográficos, se hace evidente la presencia inevitable del dolor y de los animales en la existencia del autor.

La comprobación de la hipótesis y el cumplimiento de los objetivos trazados en esta tesis doctoral se basan en una revisión teórica sustentada en los postulados de diferentes filósofos y pensadores, cuyas reflexiones han sido planteadas en torno a problemáticas históricas como, por ejemplo, la comprensión de la identidad humana y animal, y la relación existente entre ambas entidades. Además, se explicarán algunas nociones claves que guiarán las lecturas desplegadas en este escrito: en primer lugar, devenir, animalidad y comunidades transgresoras en la literatura menor del autor Mario Bellatin; en segundo lugar, escribir sin escribir: la importancia de lo no dicho, el silencio y la carencia en el “texto-foto amalgama” de Mario Bellatin.

Asimismo, para sustentar el análisis crítico teórico del corpus seleccionado fue necesario investigar en diferentes medios escritos y audiovisuales, considerando preferentemente artículos de carácter investigativo; entrevistas, discursos y seminarios ofrecidos por el autor, en los cuales se hace alusión a los conceptos fundamentales que interesa desarrollar en esta tesis.

## **CAPÍTULO I: REVISIÓN TEÓRICA PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA PRIMERA LECTURA: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN**

Los individuos, sin importar su origen, existen y se comportan de acuerdo con una norma, es decir, funcionan según una serie de leyes que determinan si el accionar de un sujeto es normal o no. Este principio está regido por la noción de poder, condición fundamental que categoriza a los entes como superiores o inferiores. Como consecuencia, se asigna una serie de cualidades a quienes posean o carezcan de poder.

Michel Foucault abordó el concepto de poder de manera extendida a través de su producción escritural. Su análisis no se fundamentó en la noción de poder asociada a una fuerza que portan ciertos individuos o grupos, como por ejemplo: gobernantes o clases dominantes. En cambio, Foucault propone una visión más compleja y descentralizada del poder, planteando, entre otras cosas, que este funciona ubicuamente, a partir de relaciones; dicho de otro modo, el poder es una red de relaciones que se extiende en todas las direcciones de la sociedad, manifestándose en las relaciones sociales, instituciones y prácticas, permeando todas las interacciones humanas. El filósofo francés sostiene que:

Hay que admitir, en suma, que este poder se ejerce más que se posee, que no es el “privilegio” adquirido o conservado de la clase dominante sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta, y a veces acompaña, la posición de aquellos que son

dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica a quienes “no lo tienen” pura y simplemente como una obligación o una prohibición; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en el lugar de presas que ejerce sobre ellos. Lo cual quiere decir que estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad, que no se localizan en las relaciones del Estado con los ciudadanos o en la frontera de las clases y que no se limitan a reproducir, en el nivel de los individuos, de los cuerpos, los gestos, los comportamientos la forma general de la ley o del gobierno; que si bien existe continuidad (dichas relaciones se articulan en efecto sobre esta forma de acuerdo con toda una serie de engranajes complejos), no existe analogía ni homología sino especificidad de mecanismos y de modalidad (Foucault, 2009: 36).

La existencia de lo que se puede esbozar como dos mundos o dos polos, reúne por un lado a los individuos poderosos, racionales, normales, entre muchos otros que se comportan según lo que en una sociedad se reconocería como correcto; por otro lado, están los sujetos transgresores, irracionales y anormales que se alejan de la normatividad. En el encuentro o contacto de estos dos dominios se produce lo que Deleuze y Guattari denominan devenir.

Para que se produzca el devenir, que nunca es transformación ni mutación, deben existir dos reinos opuestos: lo molar y lo menor, las minorías y las mayorías. Ambos dominios siempre tienden a vincularse, porque de cierta manera lo desplazado seduce a las colectividades. Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan lo siguiente en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (2004):

El devenir es del orden de la alianza [...] El devenir es involutivo, la involución es creadora [...] La neoevolucionismo nos parece importante por dos razones: el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéricos, etc.), sino por poblaciones, variables de un medio a otro o en un mismo medio [...] En un devenir-animal, siempre se está ante una

manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad (Deleuze, 2004: 245).

La extrañeza ante el mundo de los seres abyectos produce fascinación. Existe un cuestionamiento entre los dos grupos, ya que ambos se sitúan como extraños. Deleuze y Guattari proponen la noción de línea de fuga para señalar la ruptura del obstáculo que impide ver al otro, la liberación del pensamiento que permite una desterritorialización y una re-territorialización. Siempre existe un fenómeno de borde, quien conduce al devenir y pertenece a una manada que se asimila como extraña. La doble captura que se produce entre reinos disímiles genera la transgresión del pensamiento antes normalizado. La *línea de fuga* es el despliegue de la apropiación de las partículas del animal y, a través de ella, el individuo comienza una involución que sólo puede terminar en un devenir-imperceptible.

Según los planteamientos de Deleuze y Guattari, el animal se considera una existencia que funciona según los principios de lo menor. El animal o lo animal está asociado a la naturaleza o lo instintivo, al desconocimiento, a la carencia de inteligencia o de lenguaje. Por consecuencia, el hombre, ser racional poseedor de la palabra, es la entidad que se sitúa en el reino de lo molar. Pensar en el animal permite comprender de mejor manera el tema de la multiplicidad, de la manada; el animal es un ser liminal que se moviliza siempre entre muchos otros que comparten su condición. Ambos declaran: “Pero nosotros no nos interesamos por los caracteres, nosotros nos interesamos por los modos de

expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de poblamiento. Yo soy legión” (2004: 245); se deduce entonces que la importancia del animal en el devenir se define por su propensión a ser horda, a constituir manada por alianza.

Los autores de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004) proponen tres tipos de animales que se clasifican de acuerdo con su importancia o significado en diferentes culturas: los animales individuados, seres a quienes nombramos y que son parte de nuestra propiedad, esos que nos “invitan a regresar, nos arrastran a una contemplación narcisista” (2004: 246); los animales de carácter o atributo, que son los que representan algún valor del Estado o institucional y a quienes los individuos establecen como modelo a seguir, transformándolos muchas veces en seres divinos o mitológicos; y los animales “más demoníacos, de manadas y afectos, y que crean multiplicidad, devenir, población, cuento...” (2004: 247), animales que se congregan para proliferarse sin límites y que cargan con la potencia totalizadora del mal.

El asunto del animal ha sido un tema recurrente en los estudios filosóficos; sin embargo, para cumplir con los objetivos planteados en este trabajo de investigación, me referiré específicamente a la mirada que Jacques Derrida ofrece sobre el animal en su texto *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008).

La escritura de Jacques Derrida conduce a un diálogo permanente entre narrador y lector. El relator plantea y responde preguntas alusivas a la diferenciación hombre/animal, pero también ofrece espacios que el lector va completando con nuevas interrogantes que complementan el pensamiento del autor. Este flujo de pensamientos confirma que la relación indisoluble y extraña que existe entre el ser humano y el animal es un tema que nos ha interesado desde que surgió la filosofía o el lenguaje.

Tempranamente, en las primeras páginas, el filósofo francés señala una hipótesis y afirma que: “Desde hace tanto tiempo ¿podemos decir que el animal nos mira? ¿Qué animal? El otro” (2008: 17). El otro es alguien distinto a mí, el otro al que Derrida se refiere es además un animal, una condición que enfatiza la diferencia; cuando pensamos en un contrario, indefectiblemente, estamos trazando la imagen del animal, una entidad que no piensa, no habla y no siente. Esto, por supuesto, desde una construcción preconcebida de lo que es lo humano. La noción de ‘diferencia’ es fundamental para comprender la obra derridiana basada en la animalidad, es decir: en la esencia fragmentaria, anormal y carente de racionalidad, opuesta a todo lo que categoriza al hombre como tal.

Derrida incita al lector a imaginarse desnudo frente a un animal que lo mira. El primer pensamiento tiene relación con la desnudez, un estado que afecta sólo al hombre, puesto que el animal carece de discernimiento y de pudor: el animal no está desnudo, porque no sabe que lo está; el conocimiento sobre la

desnudez es uno de los principios que nos diferencia con el animal:

Ante el gato que me mira desnudo, ¿tendría yo vergüenza como un animal que ya no tiene sentido de su desnudez? ¿O, al contrario, tendría vergüenza como un hombre que conserva el sentido de la desnudez? ¿Quién soy yo entonces? ¿Qué soy? ¿A quién preguntarle sino al otro? ¿Quizás al propio gato? (Derrida, 2008: 19).

Estar sin ropa es estar despojado de una coraza que nos cubre. La ignorancia que caracteriza al gato es una realidad asumida por el ser que está y sabe que está desposeído. La situación hipotética que plantea el autor sugiere un encuentro entre el hombre y el animal, una aproximación que se produce a través de la mirada de dos existencias que parecen identificar algún rasgo en común.

Tras la lectura de las primeras páginas del texto, el lector ya puede preguntarse si el animal podrá reconocerse en el hombre o es sólo el hombre quién se refleja en la animalidad del otro que lo observa. Derrida, de alguna manera, ofrece una respuesta a esta interrogante, sosteniendo que: “Al pasar la frontera o los fines del hombre, voy al animal y me rindo a él: el animal en sí, el animal en mí y al animal que adolece de sí mismo” (Derrida, 2008: 17).

Desde aquí se produce un giro y la invitación es a desconstruir la imagen preconcebida que poseemos de la oposición hombre-animal. Lo humano y lo animal está determinado por el hombre, una visión egocéntrica que lo sitúa por sobre todo lo demás, pese a que prácticamente todas las teorías indican que el animal ha estado en la Tierra desde antes que el hombre. Es posible conocer

sólo esta realidad porque excluimos totalmente la construcción que los animales realizan del mundo:

Y de morderme entonces, por ejemplo, la lengua, en el momento en que me pregunto << ¿quién?>>. Pero ¿quién, por lo tanto? Puesto que ya no sé entonces (a) quién estoy si (gui) endo, o a quién expulso, quién me sigue o quién me expulsa. Quién va antes o quién va detrás de quién. Ya no sé por dónde empezar. Locura (Derrida, 2008: 25).

*L'animal que donc je suis* es el título original del texto, un dato relevante al considerar el doble significado de la palabra “suis”, que se traduce como “soy” o “sigo”, ya que conduce al lector en la decodificación del libro; Jacques Derrida declara subrepticamente que, por una parte, soy animal y, por otra, estoy siguiendo al animal. En las siguientes páginas el filósofo francés teoriza respecto a la cercanía entre hombre y animal, se pregunta qué tan próximas están ambas individualidades y la verdadera razón de esta cercanía: ¿El ser humano está tras el animal y lo sigue para atraparlo, dominarlo o lo persigue como entidad primigenia de la cual el hombre es herencia?

El lenguaje o la palabra, atributo creador de realidades, otorga potestad a la única entidad portadora de éste: al hombre. El ser humano ha nominado todo lo existente y ha categorizado su universo nombrando aquello que ha podido ver y experimentar. El valor artificioso del lenguaje radica precisamente en su soberanía fundacional, puesto que construye realidades y también describe objetos, y sensaciones preexistentes. Todo individuo poseedor de la palabra puede exteriorizar sus emociones, nombrar y responder; no así los animales.

De acuerdo con lo planteado por Derrida, el mutismo que caracteriza al animal lo convierte en una entidad lamentable, ya que se le ha otorgado un nombre, pero no se puede designar ni responder a su propio nombre: “Al encontrarse privado del lenguaje, se pierde el poder de nombrar, de nombrarse, incluso de *responder* de su nombre” (Derrida, 2008: 35).

Por consecuencia, a partir de las conjeturas del autor y desde una perspectiva humana es posible suponer que el animal es lo que es sólo para el hombre; para el animal su existencia carece de sentido o es vacía.

El animal, ser desprovisto de lenguaje, se considera además una entidad falta de inteligencia. ¿Cómo podría una existencia que no puede utilizar la palabra, demostrar que razona y que existe? La capacidad de pensar y de hablar que el ser humano se ha adjudicado excluye y desplaza al animal, lo sitúa en un plano de carencia absoluta. De este modo se refuerza la mirada antropocéntrica que ha alineado el transcurso de la historia, permitiendo que el hombre domine al animal y lo excluya. Sobre este asunto, el filósofo francés nos señala cautelosamente un camino para invertir los extremos y situar al animal por sobre el hombre, invitándonos a pensar en qué sucedería si fuera el animal el que respondiese a su nombre y no el hombre.

Jacques Derrida afirma que el *logos* y todo lo que de ello se deriva (hablar-poder-tener), desde una mirada humana o humanitaria, cuestión inherente y propia del ser hombre, no debería ser el punto de partida para el tratamiento de

la diferencia hombre/animal, sino el hecho de que los animales perciban el sufrimiento:

La cuestión no sería por lo tanto aquí si los animales son del tipo *zoon logon echon*, si *pueden* hablar o razonar gracias al *poder* del *logos* o al tenerlo, al *poder-tener* el *logos*, la aptitud para el *logos* (y el logocentrismo es, antes que nada, una tesis sobre el animal, sobre el animal privado de *logos*, privado de *poder-tener* el *logos*: tesis, posición o presuposición que se mantiene desde Aristóteles hasta Heidegger, desde Descartes hasta Kant, Levinas y Lacan). La cuestión *previa* y *decisiva* será saber si los animales *pueden sufrir*. *¿Can they suffer?* (Derrida, 2008: 43).

El autor de *El animal que luego estoy si(gui)endo* realiza una revisión rápida de diversos planteamientos filosóficos referentes a la relación hombre/animal, mencionando a pensadores reconocidos en el tema, tales como Heidegger, Descartes, Kant, Levinas, entre otros. Paralelamente efectúa un breve análisis sobre la transformación veloz que ha experimentado el ser humano; principalmente desde perspectivas culturales, sociológicas e ideológicas, reparando en la parcialidad de la filosofía, la que ha ofrecido y ofrece un tratamiento poco aceptable del concepto animal o de la diferencia hombre/animal. En definitiva, Derrida sostiene que el problema sigue siendo abordado de la misma manera, puesto que considera el *logos* como piedra angular del entramado y no discurre en otras directrices.

En este punto de los planteamientos derridianos, la noción de diferencia adquiere fuerza, ya que se infiere que la falencia para dar respuesta a la problemática del animal radica en que se ha enfatizado en la oposición hombre/animal más que en la diferencia hombre/animal. Oposición es rechazo,

antagonismo, enemistad, contradicción; diferencia es desigualdad, divergencia, disimilitud, desemejanza. Hombre y animal conviven, se aproximan y se reconocen, pese a no ser iguales hay zonas de encuentro; dicho en palabras de Deleuze y Guattari, entre hombre y animal se produce una doble captura: devenir. Respecto a la cuestión del límite entre lo que es esencialmente hombre o animal Derrida plantea:

Aquí estoy ahora, con vistas a otra tesis, la *segunda hipótesis* que creo que debo deducir sin más tardanza. Concierno o pone en marcha otra lógica del límite. Estaré así tentado de inscribir lo que dice esta tesis en la continuación de estas tres décadas que han estado consagradas –desde *Los fines del hombre* y *El paso de las fronteras*– a la experiencia propiamente transgresora, si no transgresiva, de una *limitrofia*. Dejemos a esa palabra un sentido a la vez amplio y restringido: lo que acerca los límites, pero también lo que lo alimenta, se alimenta, se mantiene, se cría y se educa, se cultiva en los bordes del límite (2008: 45).

El escritor francés Jean-Christophe Bailly despliega un ensayo en el cual nos sitúa en el espacio de lo viviente, un lugar en donde su multiplicidad y la heterogeneidad seducen al hombre para que lo contemple. En *El animal como pensamiento* (2014), la primera mirada se concentra en la imagen de la portada, en la cual un perro, o un lobo, tiene un antebrazo humano en su hocico. Evidentemente el texto no tratará de todas las existencias que pueblan nuestro mundo, sino del animal. Recurriendo a la lectura un tanto liviana que se puede esbozar de la imagen inicial, asalta una duda: ¿La figura del animal será presentada como un contrario o como un ser que nos guía o conduce a un sitio que, desde luego, es incierto?

Bailly comienza su discurso describiendo su tránsito nocturno por una carretera solitaria que cruza un territorio campestre. La imagen, adornada por la velocidad y por las vallas que limitan cada extremo de la calle, iluminada por los focos del vehículo en el cual se moviliza, ofrece una sensación de irrealidad a los pasajeros que tienen la impresión de desplazarse por una ruta que los conduce hacia el firmamento. El trayecto es conocido, sin embargo, el matiz que ofrece la oscuridad de la noche, lo vuelve desconocido y extraño:

Pero de pronto algo surge de ese mundo. Un fantasma, una bestia: porque solo una bestia puede surgir así. Es un ciervo que ha sobrepasado la orilla y que, temeroso, se enfila paralelo a la carretera, contenido por las vallas: está también aprisionado en el estuario, se hunde en este tal como es, como no puede sino ser. Espanto y belleza, gracia temblorosa, ligereza, Habiendo bajado la velocidad, uno lo sigue, ve su grupa que sube y baja con sus saltos, su danza. Se instaura una especie de persecución en la que no se trata, sobre todo no se trata de alcanzarlo, sino simplemente de seguirlo. Y como esa carretera dura más rato de lo que uno hubiera pensado, varios cientos de metros, una alegría viene extraña, infantil, o quizás arcaica. Ya luego otro camino se le abre y el ciervo, después de una ínfima vacilación, se mete y desaparece (2014:16).

La descripción que Bailly realiza del episodio, claro como una película, se nos ofrece como la representación de un encuentro extraordinario con el animal. La bestia que ha salido al encuentro de algo o de alguien, voluntariamente o no, ha sido acogida por el hombre que se desplaza y que quiere alcanzarla. El esfuerzo es infructuoso, porque el animal huye y desaparece, en pos de una ruta desconocida para el hombre.

Es imposible narrar la escena y el encuentro sin acudir al único lenguaje que medianamente dominamos; en nuestro antropocentrismo pensamos que es

el animal quien ha invadido la ruta, pero ¿quién se movilizó primero por esa zona? Nunca sabremos la razón por la cual la bestia apareció, puesto que existen múltiples opciones: quería huir, quería ser encontrada o quería ser perseguida. Y así, se puede continuar infinitamente suponiendo realidades que sólo se explican a partir del razonamiento humano y el conocimiento que el hombre tiene del mundo. Lo trascendental del acontecimiento es el encuentro y que, una vez más, es el hombre quien ha seguido al animal.

El ensayista reconoce que es difícil hablar del animal y que el vínculo que se puede llegar a establecer con éste siempre se concreta en un instante de soledad: “Cuando ese punto se abre en una línea y esa línea se abre en una bóveda, se forma en un refugio, que es el lugar propio en que la soledad encuentra libremente lo que le responde: un animal amado” (2014: 18). Entonces, se puede inferir que cuando el hombre se aparta de aquella comunidad de la cual ha formado parte, según el régimen impuesto por una sociedad normalizadora, puede establecer un vínculo con otro ser que ha sido relegado. El encuentro se produce entonces a partir de sus diferencias, es la oposición ontológica hombre/animal que en un momento singular e íntimo los vuelve iguales.

Jean-Christophe Bailly propone que cuando el lazo que se ha producido deja de ser privado, quien lo ha expuesto se arrepiente, no de lo que ha exhibido, sino del vínculo. Al parecer, tal y como ocurre con los amantes adúlteros, quienes han admitido la relación se arrepienten porque es indebido; hay límites que se

han cruzado y traiciones que se han perpetrado. Luego, el afecto entre hombre y animal amado se vuelve confuso, surgen zonas de afectos que admiten a los animales de compañía (mascotas), a los animales de zoológicos o reserva, a los animales de caza y a los comestibles. “Es la totalidad de nuestra relación con el mundo animal, o habría que decir más bien con los mundos animales, la que está atravesada por el afecto, la que es confusa, la que está confundida” (2014: 19).

El afecto que se ha vuelto una rareza ha relegado al animal a ocupar espacios y conceptos que lo diferencien del hombre que, aparentemente, ha aniquilado todo rasgo de animalidad. Las bestias han sido degradadas, subyugadas y se les han asignado roles meramente utilitarios. Aunque por decisión humana los animales no tienen derecho ni posibilidad de escapar de su condición, estos jamás han cedido a la dominación, siempre se han mantenido en movimiento, transgrediendo los límites que existen entre ellos y los hombres: el animal es resistencia.

La persistencia que ha demostrado el hombre por asignar cualidades o atributos al animal ha resultado infructuosa, porque haga lo que haga nunca logrará definirlo ni comprenderlo. El hombre debería asimilar primero que es él quien sigue a la bestia; ésta por su parte huye porque el humano, además de ser siempre un depredador en potencia, es más extraño aún para ella de lo que la bestia es para el hombre. Pero ¿existe algún otro motivo, además de los fines proficientes, por el cual seguimos al animal? Hay algo inexplicable que nos

seduce, quizá su libertad de movimiento, un desplazamiento que hace evidente su carácter insumiso y su potestad por sobre el territorio que desde siempre ha sido su hogar.

Los animales permanentemente han estado entre nosotros, sus mundos y los nuestros interactúan. Ellos y nosotros compartimos los ciclos de la vida porque, aunque sea redundante es necesario enfatizarlo, todos somos seres vivos. Animales y hombres nacen, viven, y, aunque muchas de sus especies lo harán antes que la nuestra, todos estamos destinados a desaparecer. Pero mientras esa extinción no ocurra y sea cual sea la razón, tenemos una relación; aunque el hombre en su individualidad, envuelto en su disfraz de soberanía haya inventado innumerables diferencias e impuesto misiones y objetivos para la existencia de la bestia, ese otro ser también está aquí y se desplaza entre nosotros:

Pero digamos que aún están allí y que son o han sido nuestros compañeros, nuestros rivales, nuestras presas, nuestras víctimas, nuestros esclavos, nuestros conejillos de Indias, nuestros padres y también, a veces, nuestros hijos. Sea cual sea la manera en que se haya instituido la relación, desde la más oscura magia a la más fría racionalidad económica, ésta ha sido constitutiva de la fábrica humana: el hombre se deduce de su inquietud o de su hipocresía hacia esos otros vivientes que están ahí como él y de otra manera que él sobre la tierra. (2014: 27).

Bailly reconoce la importancia de la mirada como un sentido siempre abierto a la posibilidad, a la comprensión del mundo y de lo viviente en toda su extensión. Describe la mirada como un dispositivo de pensamiento, de ideas y concepciones que, aunque no se pronuncian, se pueden ver. El hombre, al

poseer el lenguaje hablado, suple mediante ese recurso las carencias de intuición que le ha negado su naturaleza. El animal, al carecer del habla, “hace que no haya suplencia a esa falta, y es por esa razón que su mirada es tan desarmante, pues se posa sobre nosotros, cuestión que ocurre a veces, como lo dice sobria y suavemente Rilke” (2014: 31).

Pensar sobre el animal, o, mejor dicho, reflexionar respecto de la relación hombre/animal, es un ejercicio ineludible cuando se pretende comprender la identidad heterogénea y mutable del ser humano. No es posible deshacernos de la naturaleza que nos precede; esta es una verdad que se confirma en cada uno de los textos que tratan sobre esta problemática. Para profundizar en el análisis de la identidad del animal, y para poder cumplir con uno de los objetivos fundamentales de esta tesis, se recurrirá a un segundo texto que teoriza en torno a la coexistencia hombre-animal y que enfatiza en el enigma histórico que surge desde la intención de separar a ambas potencias; me refiero al libro *Lo abierto, el hombre y el animal* (2002) de Giorgio Agamben. El filósofo italiano, quien entiende la oposición hombre-animal como un asunto histórico y político, acude a los planteamientos de Koyève, Bataille y Heidegger para desplegar sus propios pensamientos sobre la animalidad<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Los planteamientos que ofrecen Koyève, Bataille, Heidegger y Benjamín en diferentes textos teóricos no serán analizados en profundidad, puesto que no tienen relación directa con los objetivos planteados en esta tesis.

Agamben inicia su reflexión describiendo tres imágenes plasmadas en una Biblia hebrea del siglo XIII. En ellas se enseña la visión mesiánica de Ezequiel, los tres animales de los orígenes y el banquete de los justos. La apertura del texto con estas ilustraciones predispone al lector a realizar una lectura histórico-sagrada de la presencia del animal. El cuadro del banquete es el que adquiere mayor importancia, puesto que para el pensador representa el fin de la historia de la humanidad y de su evolución.

El cuadro que exhibe a los justos con cabezas de bestias ingiriendo los cadáveres de Leviatán y Behemot<sup>4</sup> es el que sorprende a Agamben; para él la representación de los seres teriomorfos revela la coexistencia del hombre y el animal en un mismo sujeto. No sólo resulta atractivo el año de creación de la obra pictórica, sino también el contexto en que ha sido publicada. Todos los elementos permiten inferir que desde ya hace mucho tiempo el hombre ha pactado con su naturaleza animal:

No es imposible, por lo tanto, que, atribuyendo una cabeza animal al resto de Israel, el artista del manuscrito de la Ambrosiana haya querido significar que, en el último día, las relaciones entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal (Agamben, 2002: 12).

El fin de la historia del hombre y el comienzo de una nueva existencia se hace evidente. Según lo anterior y otras ideas planteadas por el filósofo, a partir

---

<sup>4</sup> Animales originarios que son también demonios a los cuales Dios ha creado y destruido.

de este punto el interés se centrará en el rol y en la forma que tomará esta nueva figura.

El autor emprende un diálogo con ideas planteadas por ciertos filósofos mencionados en la página anterior. Esto con la finalidad de trazar un marco de referencia que ayude al lector a comprender la respuesta que el pensador italiano ha construido para la problemática resultante de la extinción del período humano.

George Bataille y Alexandre Kojève, maestro y discípulo respectivamente, realizan por separado una interpretación de los estampados gnósticos que aparecen en la representación del banquete. El significado que cada uno otorga a los seres acéfalos los ubica en extremos opuestos. Para Kojève el fin de lo puramente humano no es una tragedia, puesto que la naturaleza asumiría el gobierno en la era posthistórica y lo humano seguiría presente inserto en la existencia animal. Este también asegura que con la caída del hombre llegaría a su fin la historia y la filosofía; el arte, el amor, el juego, la risa y el éxtasis serían lo humano que continuaría subsistiendo en el animal. Bataille, por su parte, no acepta que estos elementos lleguen a conformar la praxis animal y prefiere pensar en una “negatividad sin empleo” (2002: 18) Sobre esta idea Agamben sostiene:

El fin de la historia conlleva, entonces, un “epílogo”, en el que la negatividad humana se conserva como “resto” en forma de erotismo, risa, alegría ante la muerte. En la luz incierta de este epílogo, el sabio, soberano y consciente de sí, todavía ve pasar ante sus ojos no las cabezas de

animales, sino las figuras acéfalas de los *hommes farouchement religieux*, “amantes” o “aprendices de brujos” (2002: 19).

Las atrocidades ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial confirman a Alexandre Kojève que la transformación definitiva de hombre a animal ya tuvo lugar; la violencia desmedida, las humillaciones y las muertes han despojado al sujeto de toda humanidad. Esto incita al pensador hegeliano a cavilar sobre la imposibilidad de alcanzar la felicidad en un contexto posthistórico, entiende que este es un anhelo que sólo domina al hombre.

La animalización absoluta pone fin a la historia, a la filosofía, a la felicidad y también al lenguaje, el cual en algún momento será “sustituido por señales sonoras o mímicas, comparables al lenguaje de las abejas” (2002: 24).

Kojève, influenciado por un viaje que realizó a Japón el año 1959, teorizó en torno a la idea del esnobismo japonés, afirmando que el hombre niega su naturaleza animal e intenta destruirla. Sin embargo, el individuo podría sobrevivir a través de la historia adoptando la forma de vida del esnobista japonés, quien pese a transitar por una época posthistórica fue capaz de deshacerse de su humanidad -en el sentido de lo histórico-, adoptando una forma de vida que funciona en base a “valores totalmente formalizados” (2002: 26). Este

pensamiento es similar a lo que ya había planteado George Bataille cuando se refirió a la “negatividad sin empleo”<sup>5</sup>.

El modo de sobrevivencia de lo humano que plantea Kojève, estimula a Agamben a suponer que habría un período de vida ultra-histórico que tendría lugar entre la historia y el fin de esta. Visión similar a la promovida por la tradición judeocristiana, en la cual se cree que el hombre moraría sobre la Tierra después del arrebatamiento, esperando por la vida eterna:

Pero lo decisivo es que, en esta franja ultra-histórica, el permanecer humano del hombre supone la supervivencia de los animales de la especie *Homo sapiens* que tienen que servirle de soporte. En la lectura de Hegel que hace Kojève, el hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él -al menos virtualmente- la animalidad “antropófora” y la humanidad que se encarna en ella (Agamben, 2002: 27).

Giorgio Agamben no comprende del todo las ideas de Kojève, identifica algunos asuntos que no han sido considerados en la modernización del Estado, específicamente aquellos que se vinculan con la preocupación y valoración de la vida animal, y natural. Aquí se descubre una segunda problemática que sustenta el valor teórico del texto del pensador italiano: la noción de vida y su relación con el Biopoder.

---

<sup>5</sup>De acuerdo con lo expuesto en el texto de Agamben, se entiende como un estado de inoperancia que no tiene ningún sentido ni conduce a ninguna salida.

El autor de *Lo abierto, el hombre y el animal* invita al lector a dejar de pensar en lo que define al hombre y al animal –animado versus inanimado, cuerpo contra alma, entre otros- porque la respuesta a la problemática no se encuentra allí sino en la descomposición o la fragmentación del sujeto. No hay que analizar “el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación” (2002: 35).

Máquina antropológica es otro concepto que adquiere relevancia en el estudio de la coexistencia hombre-animal. La noción instaurada por Giorgio Agamben se fundamenta en la carencia del Homo, quien no posee una naturaleza propia. Este, al ser creado cuando ya todo estaba establecido, resultó ser una entidad indefinida y sin rango que se moviliza entre lo terreno y lo celestial, entre lo animal y lo humano. Lo atractivo de este dispositivo antropológico no radica en la oposición hombre-animal, sino que, en un aparato construido por el sujeto en la modernidad, el cual se origina en la oposición humano-inhumano, teniendo como resultado un no-hombre.

En los capítulos siguientes, Agamben considerará los planteamientos de Heidegger, fundamentalmente la noción de lo abierto y su concepción del mundo. El pensador alemán, quien rechaza la definición del hombre como animal racional, comprende el universo como una realidad conformada por múltiples relaciones, entre las cuales valora esencialmente la que establece el animal con su ambiente y el hombre con el mundo. La ideología de Heidegger se puede

resumir en tres premisas: lo no viviente es sin mundo, el animal es pobre en el mundo y el hombre es formador de mundo. De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que el ser humano es el único que tiene acceso a la vida, dicho de otro modo, a ser o a existir.

Martin Heidegger creía que el comportamiento animal se podía comprender como consecuencia de su estado de aturdimiento, “condición de posibilidad gracias a la cual el animal, según su esencia, se comporta en un ambiente, pero nunca en un mundo” (2002: 109). El estar absorto impide al animal poder percibir a otro distinto de él y, por lo tanto, le resulta imposible poder generar un vínculo tanto con una entidad externa como consigo mismo:

El animal está, a la vez, abierto y no abierto. O, mejor, ni una cosa ni la otra: está abierto en un no-develamiento que, por un lado, lo aturde y disloca con vehemencia inaudita en su desinhibidor y, por otro, no devela de ningún modo como ente aquello que lo tiene así constreñido y absorto (Agamben, 2002: 110).

Giorgio Agamben tardará en ofrecer una respuesta al asunto de la separación de lo humano y lo animal; sin embargo, la extensa revisión de teorías precedentes funciona como sustento de su propia ideología y ayudan al lector a comprender su visión sobre el asunto. Para él la respuesta va más allá de la disociación de ambas existencias y trasciende la valoración de una presencia por sobre la otra; de cierta manera lo que el filósofo propone es exterminar todo rasgo de supremacía y aceptar una realidad posible entre ambas resistencias, un ente que no es ni hombre ni animal.

Otro texto clave para reflexionar sobre la presencia del animal en la literatura es *La caída en el tiempo* (1964) de Emil Cioran, específicamente el capítulo titulado “El árbol de la vida”. En este apartado, el filósofo rumano propone que el hombre ha estado siempre destinado a la infelicidad y a la insatisfacción por ser lo que es: “un animal anormal” (Cioran, 1964: 8). Además, afirma que ningún otro animal creado por Dios deseó la racionalidad y, por lo tanto, tampoco aspiró al poder como sí lo ha hecho el hombre, quien ha intentado desde Adán superar a su hacedor.

Cioran recurre al relato bíblico de la caída del hombre en el Paraíso para esbozar sus ideas respecto de la relación hombre-animal. Tras la lectura es posible comprender que el primer hombre subsistía con una incomodidad inherente que lo incitaba al autoexamen y a un cuestionamiento recurrente de su propia existencia, en definitiva, antes de comer del fruto del árbol del conocimiento, Adán vivía con una fingida ingenuidad: “Ahora bien, nuestro antepasado frecuentaba a Dios, lo espiaba y se veía espiado por Él. Nada bueno podía resultar de ello” (1964: 5).

El Todopoderoso no temía al hecho de que el hombre accediera a la vida eterna, puesto que este, al ser un ente carente de inteligencia, no pondría en riesgo la supremacía de su creador. Esta es la razón por la cual no prohibió el acceso al árbol de la vida eterna, pero sí denegó el acercamiento al árbol del bien y el mal:

Prohibirle el otro árbol habría sido una política mejor. Si no lo hizo, fue porque seguramente sabía que el hombre, por aspirar solapadamente a la dignidad de monstruo, no se dejaría seducir por la perspectiva de la inmortalidad en sí, demasiado accesible, demasiado trivial: ¿acaso no era la ley, el estatuto del lugar? (Cioran, 1964: 6).

La muerte era más atractiva, una real aventura. El hombre vivía en una aparente tranquilidad y seguridad, la incomodidad de su existencia lo inquietaba desde su origen. Adán en realidad nunca cedió a la tentación, sino que más bien encontró una salida en su acto de desobediencia. El hombre siempre ha sido movido por el deseo, el primer anhelo fue escapar de su condición.

La apropiación del conocimiento rompió la relación del hombre con Dios. Se produjo así la pérdida definitiva de la felicidad en el individuo quien será, a partir del quiebre, completamente racional. La avidez de conocimiento, la “perversidad y corrupción” (1964: 7) son características propias de la especie humana, las cuales le niegan toda posibilidad de volver a convivir en cualquier espacio. El hombre se individualizó y se apartó, convirtiéndose en un desarraigado, un nómada, un ser nocivo; alguien poseído por el sinsentido.

Cioran afirma que:

Al no desear ya un desenlace que había anhelado con avidez, acabó recurriendo, presa del arrepentimiento, a los animales, sus compañeros de antaño: todos ellos, tanto los más viles como los más nobles, aceptan su suerte, se complacen con ella o se resignan a ella; ninguno de ellos siguió su ejemplo ni imitó su rebelión (Cioran, 1964: 7).

El autor *de La caída en el tiempo* sostiene que el hombre, desde su transgresión, ha coexistido con miedo a sí mismo, un temor que se origina al

descubrir su insubordinación. El desasosiego lo incita a huir para no confrontar su condición de anormal por haber elegido el conocimiento y, por consecuencia, la plena conciencia de lo que es el bien y el mal. A diferencia del hombre, quien vive controlado permanentemente por el miedo, el animal sólo se intimida al enfrentar algún riesgo en específico. La imposibilidad de ser feliz, el extravío y el miedo, rasgos que configuran la identidad monstruosa del ser humano; son razones que lo apartan del animal:

El hombre corresponde a órdenes incompatibles, contradictorias, y nuestra especie, en lo que tiene de única, se sitúa como fuera de los reinos. Aunque exteriormente tengamos todo lo propio del animal y nada de la divinidad, la teología explica mejor nuestro estado que la zoología. Dios es una anomalía; el animal no lo es (Cioran, 1964: 12).

De acuerdo con las ideas concebidas por Cioran respecto de las relaciones que establece el hombre, se puede concluir que éste se aleja del animal y se acerca más a Dios, quien es también un monstruo. Ambos son entidades anormales, unos solitarios que cargan con el peso de la existencia y del conocimiento. El ser mortal intenta alcanzar a su Creador en su infelicidad permanente y superarlo; sin embargo: “al querer ser otro, acabará por no ser nada; no es ya nada” (1964:14).

Otro objetivo de esta investigación es demostrar que la obra experimental de Mario Bellatin se archiva en la denominada “literatura menor”, afirmación que se comprueba al examinar las características indefectibles de la escritura kafkiana. Para ello es ineludible revisar algunas teorías trazadas por algunos

filósofos franceses, lineamientos considerados trascendentales cuando se trata la figura del autor desde la perspectiva que esboza esta tesis.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Kafka. Por una literatura menor* (1978), exhiben los rasgos diferenciadores de una escritura liminal a la cual denominan literatura menor, una literatura que se origina con Kafka y que se puede visitar en textos escritos por algunos autores que han utilizado el lenguaje de una minoría que comparte una lengua mayor con otros sujetos.

Deleuze y Guattari introducen el discurso aclarando la naturaleza de los textos kafkianos, es decir, de los libros que componen el mundo de la literatura menor, afirmando que la obra de Kafka “es un rizoma, una madriguera” (Deleuze, 1978: 11). A partir de esto, se entiende que en los escritos de este tipo existe una entrada que confluye con múltiples caminos, no existe un centro sino pura fragmentariedad, líneas de segmentaridad que tienen por consecuencia la fuga. El acceso está determinado por un objeto, un sonido, una imagen o cualquier elemento significativo dentro del espacio literario que el autor ha desplegado. En Kafka, por ejemplo, la imagen del campanario descrita en la novela *El castillo* es la puerta de acceso al rizoma: “Actúa como bloque de infancia y no como recuerdo de infancia: levanta el deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades” (Deleuze, 1978: 13).

A diferencia de la raíz que siempre sigue una ruta unidireccional hacia abajo, el rizoma avanza en distintas trayectorias, buscando una salida sin importar a dónde. La escritura rizomática conduce a un constante devenir que se desencadena a partir de un elemento específico que incita a una búsqueda por salir hacia cualquier lado; en definitiva, el propósito no es encontrar la libertad, sino una escapatoria.

Ambos filósofos creían en una “*experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia” (Deleuze, 1978: 17); es decir, en algo totalmente nuevo que se aparta de la tradición literaria y que, por lo tanto, establece sus propias reglas, las cuales se modifican a partir de los sucesos que modelan la identidad del autor, siempre mutante al igual que su escritura.

Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda de que a fuerza de sobriedad) (Deleuze, 1978: 17).

Las propiedades de hombre experimental y hombre máquina son atributos que sitúan al hombre-escritor en una zona política, puesto que instala a la literatura como medio visibilizador de la existencia de entidades rechazadas u olvidadas por la sociedad normalizadora. El autor de una obra considerada menor es hombre, político, máquina, inhumano, animal, minoría; es un sujeto que se

desterritorializa constantemente, al igual que el lenguaje que utiliza: esta es la primera característica de la literatura menor.

Los planteamientos expuestos por los autores de *Kafka. Por una literatura menor* (1978) conducen al lector a reflexionar sobre las modificaciones que han realizado a la lengua dominante algunos grupos minoritarios, transgrediéndola, afectándola e incluso robándola; tal como los judíos lo hicieron con el alemán de Praga. En la literatura menor, las lenguas comunes o tradicionales pierden su poder de acuerdo con las condiciones social e históricamente establecidas, imponiéndose un idioma menor que “desarrolla en forma especial estos tensores o estos intensivos” (Deleuze, 1978: 38).

La segunda característica de los textos kafkianos es que todos los elementos que los conforman son políticos. A diferencia de las grandes literaturas, en las cuales el conflicto es un asunto individual que interactúa con otros problemas que acontecen a ciertos personajes, uniéndose todos “en bloque dentro de un espacio más amplio” (Deleuze, 1978: 29) y dejando de lado lo colectivo o lo social, en la literatura menor:

El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. En este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél (Deleuze, 1978: 29).

El tercer fundamento de la literatura menor es su carácter colectivo, esto en el sentido de que existe un discurso excepcional que se manifiesta como una acción representativa de un grupo y, por consiguiente, política. Por el contrario, en la literatura mayor se identifica una entidad particular que se presenta como maestro, un modelo a seguir para el común de los escritores y de los lectores.

La política contagia todos los elementos constituyentes de la literatura menor, incluso al autor, quien, aunque esté “al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze, 1978: 30), convirtiéndolo así en el creador de un texto habitado por entidades heterogéneas que devienen constantemente.

La conferencia denominada *¿Qué es un autor?*, dictada en 1969 por Michel Foucault en una sesión de la Sociedad Francesa de Filosofía, ofrece un examen lúcido sobre el concepto de autor, su función en el texto, la relación de apropiación y de atribución de una obra literaria. Foucault comienza su ponencia afirmando que el análisis de los textos, sin profundizar en su naturaleza, siempre ha estado asociado a la noción de autor. Obra y autor se superponen a los otros elementos que conforman un escrito, puesto que son fundamentales para inquirir en la valía de la composición y en la identidad del escritor, quien es reconocido por el lector incluso en aquellos espacios vacíos del texto. Foucault sostiene que: “en la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se

trata de la sujeción [épinglage] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (1969: 5), es decir, que la obra literaria se presenta como una zona desplegada y habitada por su entidad fundadora.

Luego, el pensador francés se refiere a la alianza que existe entre la escritura y la muerte. Menciona el propósito perpetuador que tenía la epopeya griega, la cual era escrita para exaltar las acciones valerosas de los héroes, acontecimientos que debían ser transmitidos para que sus ídolos no fueran olvidados. Además, nombra a la cultura árabe, señalando que *Las mil y una noches* refleja la intención de los moros de mantener alejada a la muerte y simboliza sus constantes intentos por preservar la vida. Utiliza ambos ejemplos para demostrar que la literatura contemporánea ha transmutado el tema de la muerte:

Ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka (Foucault, 1969: 5).

La desaparición voluntaria del autor se relaciona con la idea de escritor-hombre-político propuesta por Deleuze y Guattari, la cual se sustenta en el carácter colectivo de la literatura menor. El autor se inmola para otorgar voz a los silenciados y desplazados por la sociedad normalizadora; el discurso y el texto ya no pertenecen a quién lo ha escrito sino a una comunidad.

Posteriormente reflexiona en torno al nombre propio del autor y a cómo éste es un indicador que designa automáticamente las características de quien escribe. Entendamos que “el nombre del autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros” (Foucault, 1969: 7), ya que, desde cierta perspectiva, el nombre propio del autor funciona como un equivalente de descripción. El nombre del prosista es un dispositivo esencial para examinar cualquier obra literaria, puesto que determina la categorización de los textos e incide en la predicción que realizará el lector respecto de su temática o problemática; en otras palabras, el nombre propio del autor otorga sentido y significado a su discurso:

En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir "esto fue escrito por Fulano de Tal", o "Fulano de Tal es el autor de esto", indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (Foucault, 1969: 8).

El nombre del autor se sitúa en un ente, en aquel espacio que colinda con la realidad y la ficción. Esto sucede principalmente en aquellos textos que desarrollan una peroración excepcional que reúne una multiplicidad de discursos que coexisten en un determinado contexto social y cultural; volvemos aquí a la noción de colectividad y al quehacer político que posee la literatura y el escritor. A este “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos

discursos en el interior de una sociedad” (1969:8), Foucault la denominará función de autor.

Para distinguir los textos literarios portadores de la función de autor del resto de los libros, Michel menciona cuatro principios diferenciadores. El primero de ellos se vincula con el tratamiento de los textos como pertenencia de quién lo ha escrito, es decir, todo aquello que se relaciona con la apropiación de la obra literaria. Inicialmente el discurso era una acción, “un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo” (Foucault, 1969: 8) y no un bien material. Cuando se instauró el régimen de propiedad, estipulándose los derechos de autor, el carácter ético y político de la literatura se acentuó. Así también cobró mayor importancia el dictamen de los lectores o de la crítica, quienes categorizaban los textos considerando su nivel de transgresión a la normativa imperante.

El segundo fundamento en el cual el lector debe discurrir al enfrentarse al análisis de un libro es que la función de autor no se ejerce de la misma manera sobre todos los textos, ni en todas las épocas. En la Edad Media, por ejemplo, los conocimientos enseñados a través de los textos de carácter científico sólo eran considerados verdaderos cuando quien los escribía revelaba su identidad. Sin embargo, entre los siglos XVII y XVIII, los discursos científicos tenían buena aceptación aun cuando su autor era desconocido:

Lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico (Foucault, 1969: 9).

En el caso de los textos literarios, la función de autor cumple un rol trascendental en la recepción, puesto que para realizar una lectura significativa de estos es necesario conocer todos los elementos que rodean su producción, el lector se hará preguntas tales como: dónde fue escrito, en qué contexto histórico, en qué circunstancias sociales y cuál fue la motivación del autor para escribir la obra.

La tercera propiedad de la función autor se sustenta en la construcción de la entidad autor, la cual no se elabora someramente o de manera automática al asociar a un individuo con el ejercicio de la escritura, teniendo como resultante uno o varios textos. En palabras de Foucault, el sujeto autor “no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor (1969:10), el cual adquiere un valor creativo insondable y se revela como la zona fundacional de la escritura.

El difícil ejercicio al cual Michel Foucault hace referencia es realizado por el lector, quien debe considerar ciertos aspectos fundamentales para la crítica moderna, los cuales se condicen mucho con los criterios utilizados por la exégesis tradicional cristiana para determinar la autenticidad de los textos

religiosos.

El primer elemento por discurrir en el análisis y construcción de la entidad autor es el que se sustenta en el valor constante de su producción, es decir; los textos creados por el escritor precisan comportarse como una “unidad de escritura-debiendo reducirse al mínimo todas las diferencias por los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia” (Foucault, 1969:10). Pese al transcurso del tiempo, la posible transformación del autor y la exposición constante al influjo de agentes externos; la valía de su creación debe permanecer. Dicho principio está garantizado por el carácter político que precede a todos los textos portadores de la función autor.

El segundo razonamiento que plantea la crítica moderna implica identificar la coherencia conceptual y teórica de los textos a partir de la presencia del autor en estos. El lector reconoce un pensamiento, un anhelo o un sistema ético y/o político que domina toda la escritura de su creador; “un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u originaria” (Foucault, 1969: 10).

La tercera afirmación que posibilita modelar al ente autor es el hecho de que éste se comporta como una unidad estilística o un centro de expresión. En todos los textos, independientemente de su naturaleza, es factible reconocer rasgos diferenciadores que conducen a la individualización del escritor; por

ejemplo: su estilo narrativo, temática recurrente, tipo de personajes, modismos, entre otros.

El cuarto aspecto relevante en la configuración de la identidad del autor es que los mundos desplegados en sus textos deben coincidir con la época social, cultural e histórica en que el escritor ha existido. Las voces narrativas deben dar cuenta de lugares, hechos o personajes históricos que estén dentro del tiempo de quien ha escrito; el autor es también momento histórico.

La última propiedad de los textos que poseen función de autor a la cual Michel Foucault hace referencia es que el creador de un escrito “es un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc.” (1969:10). Es decir, la presencia del escritor se reconoce en cualquier tipo de texto, puesto que hay signos o huellas que son propias de la entidad autor. Su nombre podría no indicarse en la contraportada, pero aun así el lector que conoce su escritura podría reconocer las señales de éste en el texto.

Los resumiré así: la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos (Foucault, 1969:10).

Todo texto literario, independientemente de su naturaleza, construye mundos y genera zonas que funcionan de acuerdo con sus propias normas. Sin embargo, los escritos portadores de la función de autor, o considerados menores, despliegan espacios que posibilitan la realización de acciones prohibidas o negadas a los sujetos en la realidad; exhibiendo el comportamiento de entes degradados, cuyos cuerpos se movilizan y funcionan a partir de puro deseo.

Michel Foucault manifestó permanentemente su interés respecto de los diversos dispositivos que han posibilitado el ejercicio del poder a través de la historia y a cómo la manipulación de dichos mecanismos ha inducido la transformación constante de la sociedad. Atraído por estos sistemas, también reflexionó sobre la metamorfosis de la sociedad como uno de los efectos más evidentes del predominio del sistema capitalista en el siglo XVIII. A partir de esta realidad repensó cómo se ejercían las nuevas formas de poder, estableciendo que la aplicabilidad de este no consideraba a las individualidades, sino a la población; integrando así los conceptos biopoder y biopolítica en sus discursos.

En el texto *Seguridad, territorio, población* (2006), el filósofo francés establece las diferencias que existen entre el funcionamiento de la disciplina y la seguridad. Además, sostiene que el biopoder se relaciona con aquellos dispositivos de poder determinados según el conjunto de saberes que han sido definidos por los atributos biológicos propios del hombre, es decir:

el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de la política, una estrategia política, una estrategia general de poder; en otras palabras, cómo, a partir del siglo XVIII, la sociedad, las sociedades occidentales modernas, tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana (Foucault, 2006: 15).

El conocimiento cabal de las características del ser humano permitió que estas se establecieran como el objeto de instauración de nuevas estrategias políticas. Por consiguiente, se entiende que la biopolítica es la forma en que se administran los procesos biológicos del hombre, mecanismos que se aplican sobre el cuerpo, la vida y la muerte de éste.

El cuerpo es sometido, principalmente, a dos dispositivos de control: la seguridad y la disciplina. En este contexto histórico-social ya no se tendrá por objetivo principal castigar a quien infrinja la norma, sino que prevenir el comportamiento inadecuado de los sujetos, evitando la proliferación de individuos a corregir y asegurando la correcta articulación de la sociedad:

Después de todo, en efecto, para asegurar concretamente esa seguridad, es necesario recurrir, por ejemplo –y es sólo un ejemplo-, a toda una serie de técnicas de vigilancia, vigilancia de los individuos, diagnóstico de lo que estos son, clasificación de su estructura mental, de su patología propia, etc., todo un conjunto que prolifera bajo los mecanismos de seguridad y para hacerlos funcionar (Foucault, 2006: 23).

Los mecanismos de seguridad son regidos por organismos capacitados para vigilar, clasificar, diagnosticar y estratificar a los individuos que componen a la población. Se reconocen aquí, por ejemplo, las instituciones militares, policiales, económicas, educacionales y de salud. El propósito real de éstas no

es evitar la totalidad de las violaciones a las normas, sino que mantener una cifra de infracciones tolerables para la sociedad, que este número no se traduzca en una pérdida económica significativa para la colectividad y que garantice la prevención de una posible inestabilidad social.

La soberanía, independientemente de su forma de dominación, es ejercida sobre un territorio, en el “comprobamos la aparición de una serie de funciones propiamente urbanas, funciones económicas, funciones morales y administrativas, etc.” (2006: 31); la biopolítica también actúa, de algún modo, sobre el espacio. El territorio, denominado medio por Foucault, es el lugar donde ocurre la intervención; “se trata, por lo tanto, del soporte y del elemento de circulación de una acción” (2006: 41). En definitiva, el medio es donde acontece la regulación: componente esencial de los dispositivos de seguridad.

A partir del siglo XVIII, el medio debía ser distribuido de tal forma que cumpliera con cuatro funciones vinculadas al fin preventivo de la biopolítica: la primera es la utilidad higiénica. En Nantes, por ejemplo, las viviendas debían distribuirse de modo que ofrecieran una óptima ventilación; la segunda es la función comercial para garantizar el mercado interior de la ciudad; la tercera función es la implementación de rutas externas, con vías de acceso y de salida que debían facilitar la circulación de las mercancías sin perjudicar el control aduanero; y la cuarta función, la más importante de todas, se refiere a los

mecanismos de vigilancia para evitar acontecimientos que transgredieran las normativas impuestas por los gobernantes.

En la actualidad, el absolutismo del capitalismo ha extremado las estrategias del biopoder, de manera que se ratifiquen los saberes referentes a los elementos constitutivos del ser humano, distribuyendo el medio de tal forma que la biopolítica tome el control totalitario sobre la vida de quienes componen a la población:

La disciplina trabaja sobre un espacio vacío, artificial, que va a construir por entero. La seguridad, por su parte, se apoyará en una serie de datos materiales. Va a trabajar, desde luego, con el emplazamiento, con los desagües, con las islas, con el aire, etc. [...] Se trata simplemente de maximizar los elementos positivos, que se circule lo mejor posible, y minimizar, al contrario, los aspectos riesgosos e inconvenientes como el robo, las enfermedades, sin desconocer, por supuesto, que jamás se les suprimirá por completo. Por lo tanto, se trabaja no sólo sobre datos naturales sino sobre cantidades que son absolutamente reducibles, pero nunca por completo. Como jamás se las pueda anular, se trabajará sobre probabilidades. Tercero, en esos ordenamientos de las ciudades se intentará organizar elementos que se organicen por su polifuncionalidad (Foucault, 2006: 39).

La administración del medio debe realizarse de manera óptima para que la sociedad opere de manera estable. Cualquier error en la gestión del poder ocasionaría una crisis o revuelta urbana, “flagelo, por el lado de la población; catástrofe o crisis, si lo prefieren, por el lado del gobierno” (Foucault, 2006: 47). La escasez de un recurso, por ejemplo, causaría una serie de acontecimientos negativos para la población, tales como: limitación de precios y acopio, prohibición de enviar el producto al extranjero, restricción en el cultivo o

producción, entre otros; lo que repercutiría en el descontento de los ciudadanos, el empobrecimiento de la ciudad y la alteración del territorio. Posteriormente, se rebelaría un sector de la sociedad que se opondría a la situación actual: el pueblo, un fragmento de la población que se sitúa al margen de ella y que, “por lo tanto, está compuesto por aquellos que, en cuanto pueblo que se niega a ser población, van a provocar el desarreglo del sistema” (Foucault, 2006: 64).

El filósofo francés, estudioso permanente del comportamiento humano, profundizó en la noción de normalidad y, por consecuencia, en aquello que se constituye como parte de la anormalidad; estableciendo que el sujeto que transgrede las reglas y cánones instaurados por las instituciones gobernantes es considerado parte del pueblo, es decir, un anormal.

Los sistemas políticos y de poder han sido un asunto de reflexión permanente a través de la historia de la humanidad. Muchos intelectuales han intentado proponer mecanismos adecuados para gestionar la autoridad, de manera tal que se asegure la estabilidad y el bienestar de las diferentes sociedades, y de sus integrantes. Félix Guattari esboza en *Las tres ecologías* (1989) los principios de lo que denomina *ecosofía*, un régimen ético-político cuyos fundamentos se sustentan en tres ejes: el medioambiente, las interacciones sociales y la subjetividad humana.

Guattari comienza su discurso relacionando el desequilibrio ecológico con las múltiples transformaciones que han estropeado los modos de vida humana,

tanto individuales como colectivos. También sostiene que las diversas crisis naturales han sido afrontadas sólo desde una perspectiva tecnocrática, “cuando en realidad sólo una articulación ético-política” (1989: 7) podría resolver de manera efectiva las diferentes problemáticas que atormentan la existencia del hombre. El riesgo ecológico sólo debe abordarse desde un punto de vista universal, de modo que revolucione las esferas: política, social y cultural.

El filósofo francés cuestiona las políticas de mercado de la época, criticando la laminación de “los sistemas particulares de valor” (1989: 10), bienes a los que el régimen, contradictoriamente, asigna el mismo grado de importancia. Dicho de otro modo, los patrimonios culturales, materiales y naturales son equivalentes entre sí. Asimismo, discute el hecho de que las relaciones humanas estén dominadas por el poder policial y militar, restando responsabilidad al Estado sobre el papel mediador que éste debería ejercer sobre la ciudadanía.

El autor de *Las tres ecologías* afirma que la lucha entre clases, representada por burgueses y obreros, se ha desmoronó en el siglo XX debido al surgimiento de una sociedad de consumo, dando paso a enfrentamientos impuestos por las tres ecologías. Actualmente, las categorías socioeconómicas existen de manera menos concreta y se convive con un dilatado sentimiento de “pertenencia social” (1989: 12) que se opone a las anteriores conciencias de clase: “Las oposiciones dualistas tradicionales que han guiado el pensamiento social y las cartografías geopolíticas están caducas. Las situaciones conflictivas

continúan, pero introducen sistemas multipolares incompatibles con enrolamientos bajo banderas ideológicas maniqueístas” (1989: 15).

Los ciudadanos, quienes buscan vivir de manera cómoda, son estimulados a consumir y para conseguir bienes deben mantener un ritmo de trabajo proporcional a la capacidad adquisitiva. La cesantía que afecta principalmente a jóvenes y a personas de la tercera edad tienen como resultado una “parcialización” (1989: 14) de la sociedad; por un lado, están los obreros y por otro lado están los marginados o devaluados. Esta es una nueva forma de antagonismo de clases, la cual persiste junto a la lucha de género que se produce entre hombre y mujer.

Con relación a las dificultades que surgen a partir del siglo XX, la *ecosofía* debe ocuparse por implementar formas de subsistencia que transformen la vida en pareja, a la familia y a todo tipo de relación humana. Igualmente, este nuevo sistema ético-político “se verá obligado a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del cuerpo, los << misterios >> de la vida y de la muerte” (1989: 20).

Félix Guattari sugiere al lector que es mejor referirse al individuo como territorios de existencia, placas tectónicas o componentes de subjetivación. De alguna manera este funciona como un núcleo o punto “terminal” (1989: 22) en el cual confluyen numerosas aristas. El hombre transita en un medio que implica diversos procesos, tales como: las interacciones humanas, diversos grupos

socioeconómicos, múltiples tecnologías, entre otros. Aunque los elementos se presentan de manera autónoma y contraria, estos convergen en la existencia del sujeto. El ser humano es movilizadado por intensidades que desencadenan una desterritorialización: “El proceso, que yo opongo aquí al sistema o a la estructura, tiene por objeto la existencia, a la vez constituyéndose, definiéndose y desterritorializándose” (1989: 36).

Michel Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010), reflexiona sobre el cuerpo como lugar de origen de las utopías -pese a ser “el pequeño fragmento de espacio con el cual, en el sentido estricto, yo me corporizo” (7).

El cuerpo nos territorializa, nos posiciona en un lugar y nos permite tomar conciencia de que existimos en un tiempo y espacio determinado. A partir de esta verdad, la utopía se presenta como una acción redentora que surge en oposición a la condena que significa el conocimiento del cuerpo como lugar limitado, enfermizo y mortal. Pese a que el cuerpo nos ubica en un aquí y en un ahora, posibilitando la aceptación de una existencia finita e imperfecta, es desde él mismo que surgen las utopías. Según Foucault es posible que la primera de ellas “sea precisamente la del cuerpo incorpóreo” (2010: 8) y, sin duda, la más valiosa “es la que nos suministra el gran mito del alma” (2010: 9). El hombre, en una búsqueda por la perfección y la perpetuidad, se refugia en la existencia de una dimensión que trasciende a lo corporal y que supera los padecimientos de lo tangible.

La coexistencia de lo corpóreo y lo inmaterial es ineludible, puesto que, aunque el hombre vive, ama y padece la impiedad del dolor y de la muerte, también sueña y desea. En definitiva, las utopías no están en contra del cuerpo ni tampoco buscan eliminarlo; las utopías surgen desde el cuerpo que se somete a las experiencias propias de la existencia:

El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte: el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar, pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos (Foucault, 2010:16).

En el mismo discurso, Michel Foucault incorpora por primera vez el término heterotopía para referirse a un lugar que se ubica fuera de todos los lugares, el cual se concreta de algún modo en la imaginación. En este espacio todas las utopías son posibles y en él tienen acogida los territorios soñados en el mundo real. Así sucede, por ejemplo, con las ensoñaciones infantiles. Esas figuraciones permiten el despliegue de un lugar donde el niño deviene otro, brujo o fantasma:

Ellas [las heterotopías] son la impugnación de todos los otros espacios, una impugnación que pueden ejercer de dos maneras: o bien, como en esos prostíbulos de los que hablaba Aragon, creando una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio tan perfecto, tan meticuloso, tan arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso (Foucault, 2010: 30).

El individuo distribuye los elementos de la heterotopía como desea. Según lo citado anteriormente, las normas del contraespacio pueden regirse desde la

zona del bien o del mal. La elección dependerá de quien acceda a esos espacios y de los objetivos que sean necesarios cumplir para alcanzar la plenitud. El sujeto puede deshacerse de la conciencia y de la moral para concretar sus sueños en el nuevo territorio, y es allí donde accede a la posibilidad de crear su propio universo transgresor. “Resulta que las heterotopías, la mayoría de las veces, están ligadas a recortes singulares del tiempo. Son parientes, si ustedes quieren, de las heterocronías” (Foucault, 2010: 26).

Las invocaciones del pasado se suceden en interrupciones; es decir, penetran de manera anacrónica en el presente, son episodios rememorados y delimitados que se manifiestan desordenadamente. Cada recuerdo posee su propia intensidad de duración, tiempo que se prolonga mayormente cuando la heterotopía es más completa y en ella pueden desencadenarse múltiples devenires a través de variaciones en el tiempo y de señales manifiestas de movimientos, ya sea que la velocidad disminuya o aumente. Los desplazamientos, a su vez, originan acontecimientos y acciones, lo que determina la creación de nuevas realidades, espacios y territorios. Un organismo jamás está inactivo, la existencia se compone por un flujo constante de energía que genera incontables eventos íntegramente relacionados.

## **CAPITULO II: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA PRIMERA LECTURA: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN**

En este apartado se considerarán textos críticos, artículos académicos y otros escritos ensayísticos que examinan la narrativa de Mario Bellatin desde ciertas perspectivas que se condicen con algunos de los lineamientos teóricos profundizados en la fundamentación de este primer capítulo. Para ello, se valoró la recurrencia de diversos conceptos considerados claves al momento de efectuar una investigación sobre los discursos bellatinianos, tales como: animalidad, monstruosidad, devenir, literatura kafkiana, fragmentación y biopolítica<sup>6</sup>.

Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez publican el texto *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2007), edición que recopila diversos artículos y conferencias de filósofos reconocidos que reflexionan en torno a la biopolítica<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Los planteamientos desarrollados en los artículos académicos y la información expuesta en la entrevista seleccionada serán planteados en orden cronológico y no temático; favoreciendo así la lectura de este capítulo.

<sup>7</sup> El concepto de biopolítica es introducido por Michel Foucault en algunos de sus textos, entre estos *Historia de la sexualidad, Volumen 1: La voluntad del saber* (1976). En el capítulo “La incitación al discurso”, Foucault utiliza el término “biopolítica” para referirse a la gestión del poder sobre la vida de la población. La biopolítica se entiende como aquel ejercicio del poder centrado en la administración y regulación de la vida de las poblaciones, en contraposición al poder soberano que se vinculaba a la muerte y a la disciplina sobre los cuerpos individuales.

En el prólogo se menciona la importancia de Michel Foucault, quien delimitó el nexo indiscutible entre la modernidad y el biopoder; una nueva forma de dominio que se caracteriza por la utilización de mecanismos de control y normalización que se aplican sobre el cuerpo. Los títulos seleccionados por los autores de la compilación evidencian la búsqueda de metodologías que permitan resistir los dispositivos que ejercen potestad sobre la vida y clasificar a los ciudadanos como sujetos normales y anormales:

Allí donde Foucault descubrió el umbral en el que las tecnologías biopolíticas hacen individuos y constituyen las poblaciones, se anuncia también aquello que resiste, altera, muta esos regímenes normativos: la vida surge como desafío y exceso de lo que nos constituye como humanos socialmente legibles y políticamente reconocibles (Giorgi, 2007: 11).

Los tres primeros capítulos delinear los elementos fundamentales para comprender la biopolítica, los que son trazados por Giorgio Agamben, Gilles Deleuze y Michael Foucault. Aquí se pone de relieve la importancia de la diferenciación entre vida orgánica y vida animal, vida biológica y vida contemplativa. Además, se exhibe la concepción deleuzeana de existencia, la cual se sostiene en la virtualidad y la mutabilidad, cuestión determinada por la “variación infinita de lo viviente” (2007: 12). Por otro lado, se cuestiona la supremacía del yo como entidad organizadora del mundo y se abre la posibilidad a la vida como una experiencia que no está siempre sujeta a lo correcto, sino también a la transgresión. “Los tres textos restantes complementan, a veces de manera polémica, estas intervenciones” (2007: 13).

El texto *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (2015) de Julieta Yelin está conformado por una serie de artículos que analizan la representación del animal en la literatura latinoamericana reciente. La académica argentina realiza una breve introducción del libro, afirmando que el examen de la presencia del animal en la literatura depende de la consideración de diferentes áreas de la existencia humana, tales como: la estética, la ética, la política, la ideología y la cultura.

Todos sus aportes al estudio del imaginario animal surgen a partir de su tesis doctoral, en la cual planteaba objetivos que respondían a algunas interrogantes que en primera instancia resultaban sencillas de contestar, como, por ejemplo: “¿por qué proliferaron los imaginarios de animales en la literatura latinoamericana, y no solo en ella, en los años de la segunda posguerra? (2015: 13). Sin embargo, esta y otras preguntas similares fueron fundamentales en el inicio de una investigación compleja, permanente y sin fin.

Julieta Yelin, a partir de este período académico, centró su interés en la teoría comparatista que aislaba las obras literarias locales, de manera que cada texto fuera abordado y comprendido con relación a su propio contexto “geográfico, político, ético y lingüístico” (2015: 14) de producción. Considerando el contexto temporal, creyó coherente admitir que los relatos sobre animales publicados tras la Segunda Guerra mundial representaban:

Un conflicto que afectaba directamente las concepciones vigentes acerca de lo humano. La literatura respondía –aunque muchas veces esta respuesta tomaba la forma de una pregunta- abordando de modos disímiles las relaciones hombre-animal y escenificando un conflicto cuyo núcleo era el vaciamiento de las ideas y los valores que sostenían las distinciones y jerarquización del universo de lo viviente (Yelin, 2015: 14).

Los textos considerados en el corpus del proyecto de Yelin eran aquellos escritos que de alguna manera modernizaban las fábulas y los bestiarios, los cuales fueron analizados de acuerdo con las propuestas teóricas de algunos intelectuales que repensaron los fundamentos del pensamiento humanista, entre quienes destacan: John Berger, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Gilbert Simondon, Elisabeth De Fontenay y Armelle Le Bras-Chopard. “Todos estos pensadores coinciden sin embargo en señalar la necesidad de revisar los modos en que la tradición filosófica occidental asentó sus concepciones de lo humano en prejuicios e ideas esclerosadas acerca del animal” (2015: 15).

A mediados del siglo XX, las transformaciones históricas y culturales impulsaron un cambio de paradigma respecto de la relación hombre animal, sus posiciones y roles ya no eran estables en la sociedad. Además, la Segunda Guerra mundial acentuó las diversas transformaciones de la humanidad, teniendo efectos en todo el mundo. En América Latina, las manifestaciones artístico-culturales receptionaron y adoptaron las nuevas formas e ideologías a su propia realidad.

La inscripción de diversas áreas de estudio al asunto de la representación del animal en la literatura captó el interés de quienes buscaban comprender los mecanismos que utiliza el pensamiento literario del animal para efectuar una interpelación a los regímenes que establecen aquello que seguimos reconociendo como propio del ser humano. A partir de lo anterior, Yelin afirma que:

Surgió así una nueva hipótesis orientada a estudiar la recepción crítica y productiva que los escritores latinoamericanos realizaron de los relatos de animales de Franz Kafka [...] poéticas en que era posible leer el paulatino debilitamiento del simbolismo animal y en qué otras se podían identificar zonas de resistencia a la insistencia de cristalizaciones morales, pedagógicas, retóricas (2015: 17).

Desde de la segunda mitad del siglo XX, la vertiente kafkiana es la fuente de inspiración de destacados cuentistas latinoamericanos. La metáfora animal es reemplazada por otra potencia, a la cual Deleuze y Guattari ya habían reconocido como “el devenir animal de lo humano” (2015: 18). Las nuevas escrituras otorgaron otro territorio al animal, reconociendo su valor filosófico, político y cultural marginal –de los márgenes-. En esta asimilación de la alianza hombre-animal, Kafka alcanza su mayor valoración, convirtiéndose así en objeto de estudio y de permanente relectura: “quién sabe, a lo mejor en alguna de esas aproximaciones a la literatura animal y animalizante –biocéntrica, posthumanista, postkafkiana, o como elijamos llamarla- se pueda oír la sigilosa rebelión de lo viviente” (2015: 21).

Es oportuno señalar que los textos auto ficcionales y ficcionales de Mario Bellatin confluyen entre sí, integrando un universo textual único que exhibe los tópicos y principios que conforman la estética, ética y política del autor. Por lo tanto, los ensayos escogidos en esta instancia, que forman una parte de la crítica precedente, no cavilan únicamente sobre las novelas seleccionadas en el corpus de este trabajo escrito.

Se acudirá a una entrevista reciente realizada al autor, en la cual Mario Bellatin ofrece una lectura de sus textos más reconocidos y proyecta una dilucidación de su proceso creativo, el cual se fundamenta principalmente en una pulsión inevitable por escribir.

Álvaro Navarro en “Mario Bellatin creador de teratologías” (2010) emprende su análisis indicando que la crítica ha mostrado una preocupación permanente por dar cuenta de las similitudes que existen entre Occidente y Oriente, pero que, sin embargo, el mayor esfuerzo se ha centrado en exponer las diferencias que distinguen a ambas regiones, puesto que estas “son las que retan nuestro entendimiento, porque además de llevarnos a otros territorios, lo ininteligible comienza a preguntar a las normas, a los poderes, a la cultura, a nuestros órdenes y categorías seguras si son realmente confiables, porque en otros lugares se vive de otra forma” (2010: 9). De este modo, Navarro introduce al lector en su investigación, lo invita a preguntarse por qué el ser humano desea

con frecuencia “entrar a otra dimensión” (2010: 89) y lo insta a reflexionar sobre lo diferente, lo extraño y la mutación; en definitiva, respecto de lo monstruoso.

Luego, afirma que el “estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal” (Real Academia Española, s.f., definición 1)<sup>8</sup> se inició con el examen comparativo del lenguaje, para luego extenderse a otros ámbitos como la raza, la cultura y las costumbres, y, finalmente, incluir a los espacios de la biología y la zoología. En este contexto, es considerado un monstruo cualquier ente diferente o extraordinario que transgreda las normas de la naturaleza o de determinada sociedad.

Navarro Sánchez realiza una breve exposición sobre la literatura del siglo XIX, período en el cual se exhibía a Oriente como una zona de resistencia contra las órdenes establecidas. Las “normativas racionales” (2010: 90) sujetas a las esferas jurídicas, psiquiátricas, filosóficas y científicas funcionaban como un mecanismo clasificatorio de las obras literarias, artísticas y visuales. Todas las “excepciones eran percibidas como monstruosas, abominables, inquietantes” (2010: 90). En el siglo XIX surge una literatura fantástica que busca deshacer los límites de la realidad a tal punto de que esta parezca incomprensible. “Lo cotidiano empezó a ser extraño, y las cosas más exóticas comenzaron a ocurrir

---

<sup>8</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

y a encarnarse como monstruos, como especímenes únicos y no reproducibles en espacios alejados, géneros confusos y personajes en rítmicas metamorfosis” (2010: 91).

Los textos literarios del siglo XIX eran protagonizados por teratologías, mixturas o personajes que se movilizaban entre dos reinos; en palabras de Navarro, por “mezclas no naturales” (2010: 92). Para ejemplificar menciona a Drácula, héroe que representa la coexistencia indisoluble de la vida y la muerte.

Álvaro Navarro expone todo lo anterior para contextualizar el análisis que realizará a la escritura de Mario Bellatin, en el cual plantea que los acontecimientos inconexos y extraños que componen el mundo ficcional despliegan maquinaciones estéticas, resistencias éticas e interrogantes políticas.

Los personajes que protagonizan los textos de Bellatin son esencialmente aberraciones morales, seres opuestos que de alguna forma confluyen en una sola entidad portadora de características que lo aproximan a lo real, “desarrollando en nosotros un sentimiento de angustia, por la cercanía precisamente” (2010: 97). Otro recurso escritural que enfrenta al lector con la problemática ficción/realidad es el juego recurrente que las voces narrativas realizan con la referencialidad, la cual en algunos fragmentos es ilusoria y en otros pasajes es inexistente.

El ensayo de Navarro Sánchez permite deducir que los textos de Bellatin son una anomalía, ya que a pesar de que son planteados como novelas se presentan al lector valiéndose de una variedad de técnicas que trascienden la escritura clásica o tradicional. Los escritos del peruano-mexicano consideran ciertos rasgos sensoriales asociados a lo auditivo; debido a la fragmentariedad narrativa, y a lo visual, por la aparición y evocación de imágenes o fotografías. “Nuestro escritor busca escribir sin escribir haciendo uso de otras herramientas que en principio no capturamos” (2010: 105).

Megumi Andrade Kobayashi en el artículo “Los héroes disecados de Mario Bellatin” (2014) propone una lectura de *Perros héroes* sustentada en la presencia del perro. Para Andrade, el texto de Bellatin cuestiona la superioridad del hombre sobre el animal y la oposición hombre/animal, razonamiento que vincula con el estilo narrativo no tradicional, la identidad anómala de los sujetos que se movilizan en el mundo creado, la separación obra/autor y los límites difusos que se proyectan entre las diversas manifestaciones artísticas que conforman la novela.

Como tantos otros estudiosos que se han interesado en la escritura de Mario Bellatin, Andrade Kobayashi destaca el dominio del mexicano sobre el lenguaje, el cual, a través de las voces ficcionales, es llevado hasta los límites, desarticulándolo.

También insiste en lo complejo que es para el lector distinguir elementos biográficos de aspectos ficticios en los textos, puesto que existe un encuentro aleatorio entre componentes del mundo real y del mundo narrativo. Pese a esta problemática, la autora sostiene que lo que sí se revela como una verdad absoluta es el hecho de que hay tres fundamentos de la realidad que sostienen la producción literaria de Bellatin: “su deseo de escribir, los perros y la disformidad o enfermedad corporal” (2014: 74).

El mundo de *Perros héroes* no funciona sobre la lógica de la normalidad, sino más bien de la anormalidad, ya que el narrador relata los hechos desde el exterior, desvinculado completamente de la historia y del escenario textual. Asimismo, no existen lazos afectivos entre los personajes ni tampoco se exteriorizan sentimientos humanos; el único vínculo que se descubre es el que existe entre el protagonista y sus perros. Megumi Andrade expresa que las obras de Mario Bellatin alteran el orden de lo establecido, puesto que exhiben los rasgos del ser hombre como algo nocivo y la naturaleza del ser animal como algo inocuo.

Felipe Ríos publica el título “Una belleza incómoda: anormalidad y monstruosidad en *Salón de belleza*, de Mario Bellatin” (2014), un texto breve que tiene por objetivo principal profundizar en las nociones de monstruosidad y anomalía en la escritura de Bellatin, fundamentándose en la perspectiva filosófica del francés Michel Foucault. Aunque en el título se clarifica que el objeto de

estudio es el texto más reconocido del autor, Ríos aclara que dicha novela posibilita el ingreso interpretativo a todo el universo narrativo del mexicano.

Según expresa Ríos Baeza, el corpus literario de Bellatin se concibe como una totalidad anómala. En las novelas existe un elemento extraño que se introduce imperceptiblemente en algún momento de la narración, incomodando al lector para, posteriormente, invadir todo el espacio ficcional. Es decir, la historia que inicialmente se presenta de manera lógica, se subvierte al punto de borrar los límites que instituyen la diferencia entre hombre y animal. En *Salón de belleza* “resulta evidente que la irrupción de la anomalía de los cuerpos enfermos en un centro de estética será el agente anormal más visible” (2014: 5).

Felipe Ríos aborda el concepto de individuo a corregir como un sujeto que debe ser disciplinado y la noción de monstruo como entidad que lleva la infracción a su nivel máximo. De acuerdo con este juicio, propio del pensamiento foucaultiano, el transgresor que no ha perdido del todo su humanidad debe ser corregido o castigado para luego ser integrado a la normalidad. El monstruo, por el contrario, no tiene posibilidad alguna de formar parte de la sociedad. Si bien es cierto Ríos no clarifica el propósito por el cual acude a esta teoría es posible inferir que el investigador advierte a los protagonistas de las fábulas de Bellatin como seres abyectos que no se puede redimir ni homogeneizar.

Jean-Christophe Bailly en “La forma animal”<sup>9</sup> expresa que para comenzar a referirse al animal es necesario que esté el factor sorpresa de que ellos existen, no sólo aquellos que para nosotros son más ajenos y desconocidos, ni tampoco exclusivamente los que son más familiares como el perro o el gato, por ejemplo. Independientemente de su naturaleza, basta un mínimo descuido del hombre para que el animal se distancie de él.

El escritor francés piensa que el animal, además de ser pura existencia y poseer un territorio, es una multiplicidad de fuerzas en movimiento. Esto queda en evidencia en el lenguaje a través de los verbos utilizados para referirse al animal, lo cuales siempre indican desplazamientos y acciones: “volar, nadar, caminar, saltar o salticar, correr, azotar, rumiar, beber, reptar, gritar, bufar” (Bailly, 2013: 88).

Bailly explica la razón por la cual no considera la animalidad, simplemente cree que es un término carente de neutralidad que no designa puramente las características y elementos que constituyen al animal: “la animalidad, a decir verdad, es una inclinación o recuerdo, siempre en vías de hacer retornar a sus hogares aquellos que se ha definido creyendo haber sido extraído de allí” (Bailly, 2013: 89).

---

<sup>9</sup> Este artículo traducido al español forma parte del libro *Le parti pris deux animaux* (2013), el cual está conformado por ocho textos breves dedicados al pensamiento de lo animal.

Paula Fleisner publica un artículo titulado “Amores perros. Figuraciones artísticas y comunidades reales entre canes reales y humanos” (2013); el objetivo principal de este escrito es exponer la relación que establecen los animales humanos con los perros. Allí, la investigadora explica el lazo que se produce entre ambas existencias desde dos perspectivas; la primera se vincula con el simbolismo del can en dos cuadros pictóricos y la segunda se fundamenta en un tipo de amor que no se reduce sólo a la empatía de dos seres que se reconocen como similares. También surge el interés por analizar la caracterización de los animales a partir de la idea de que el hombre es un ser racional y libre, y la bestia es su opuesto.

Fleisner se refiere a la necesidad postnietzscheana de repensar la comunidad, noción que tradicionalmente ha sido considerada como una filiación que sólo tiene lugar entre humanos. El cambio de paradigma que se ha desarrollado durante las últimas décadas exige que otros seres sean incluidos en el estudio, además de las relaciones que se generan en la sociedad, esencialmente aquellas que involucran al animal. Para profundizar en el estudio de la alianza hombre-animal, la ensayista recurre a los planteamientos de Jacques Derrida, quien reflexiona en torno a la idea de verse visto por el animal en su libro *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008).

La autora del artículo afirma que, aunque los humanos y otros animales no tienen nada en común, establecen un vínculo de “zoo-emotividad” que abre la posibilidad de una convivencia entre el hombre y su mascota “en una zona híbrida de indistinción y mutua contaminación. Una comunidad de fantasía entre seres híbridos, artificiales, mediales, no reductibles” (2013: 223). Así se entiende que, como resultado de la asimilación que se produce entre ambas potencias en un espacio diferente, surge un amor auténtico inter-especies.

Paula Fleisner, tras la observación de las obras pictóricas que ha considerado en su análisis, concluye ideas interesantes respecto de la comprensión del animal-mascota, afirmaciones que no se limitan sólo a la creencia universal que posiciona al perro como mejor amigo del hombre. La académica sostiene que, tras el amor incondicional, sumiso y de dominación del animal domesticado, se esconde una disimetría fundamentada en el poder que el hombre cree ejercer sobre el animal y, así, la domesticación sería una forma de señorío del humano sobre lo viviente:

Surgidos acaso con el objetivo de garantizar a los animales humanos una seguridad afectiva difícilmente conseguida en el mundo industrial urbano, las “mascotas” hacen, sin embargo, temblar la seguridad ontológica de la identidad de lo humano: muestran la hibridez de la que estamos hechos, la fragilidad de las fronteras establecidas para aislar la especie humana (Fleisner, 2013: 233).

El análisis de la relación hombre-animal requiere la consideración de diversas nociones que prescriben la ordenación del mundo, distribución impuesta por los poderes heteronormativos que dominan al ser humano, en la cual por mucho tiempo no se ha considerado al animal sino sólo como un elemento dispuesto a suplir los requerimientos de las personas. Vanessa Lemm en “Nuevas direcciones en el pensamiento sobre la comunidad” (2013) esboza una teoría sobre lo que sería vivir en comunidad, afirmando que las interacciones humanas –y también de otro tipo- deben comprenderse reflexionando sobre dos principios fundamentales: comunidad y sociedad.

Lemm sostiene que el término comunidad implica la existencia de un grupo de personas que permanecen unidas porque creen tener algo en común. Esto puede ser la nacionalidad, raza, lenguaje, historia o cultura, entre otros. Pero, debido a las diversas y veloces transformaciones que implica la globalización, hay muchos individuos que tienen poco o nada en común con quienes les rodean. Pese al sentimiento de no pertenencia, existe en ellos una necesidad intrínseca de formar parte de una comunidad, ya sea real o virtual. Esta nueva forma de crear vínculos implica la exclusión de todas las otras comunidades consideradas fundamentales y la aceptación de lo diferente; el único requerimiento para establecer la alianza es “ser un pequeño monstruo” (Lemm, 2013: 208).

Por otra parte, el concepto de sociedad involucra a aquellos sujetos que quieren estar juntos porque derivan de una ventaja de convenio con otros, ya sea contractual o económica. Se genera una relación entre iguales que se sostiene en el siguiente pensamiento: “lo que yo te debo equivale a lo que tú me debes” (Lemm, 2013: 209).

Actualmente, las crisis ambientales y ecológicas provocadas por las acciones del hombre demandan que la especie humana establezca comunidad con otras formas de vida. Para ello es imprescindible que se destruya el supuesto que establece que el lenguaje humano es el vínculo que unifica a los participantes de una comunidad o sociedad. “En cambio, es una vida (biológica) compartida lo que aparece como la fuerza unificadora entre un humano y otras especies de vida” (Lemm, 2013: 210).

Lemm propone que hay tres paradigmas que se han de considerar en la creación de nuevas comunidades; debemos aceptar que la única cosa en común es que todos tenemos esencia, dar sin esperar algo a cambio y generar un cambio de paradigma que nos permita mutar desde un “hecho del lenguaje” hasta un “hecho de la vida”.

Petra Báder en el artículo “La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven* de Mario Bellatin” (2019) plantea algunas reflexiones interesantes vinculadas a

aspectos estéticos e ideológicos propios del movimiento posmoderno, elementos que se pueden identificar en la escritura de Mario Bellatin.

Báder sostiene que, si se tuviera que realizar una predicción respecto del futuro de la literatura hispanoamericana, basándose en las obras contemporáneas, es posible suponer que los principios del pensamiento y la estética posmoderna estarán tan vigentes como en la actualidad. Los autores desean acabar con los metarrelatos y preponderar las pequeñas historias; este proyecto, principalmente, es el que define a la escritura latinoamericana del presente.

La literatura vigente está construida en base a palabras unidas a prefijos que denotan negación, formando términos como: deconstrucción, deslegitimación, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión, destotalización, entre otras. Según lo anterior, se concluye que el posmodernismo se sustenta en la oposición, es decir, en todo aquello que se contrapone a los cánones preestablecidos, tanto en el discurso teórico como en el artístico.

Petra Báder afirma que, aunque los textos son inclasificables, los rasgos distintivos de la escritura de Bellatin lo categorizan como un escritor posmoderno. Entre las características propias de su obra enfatiza el uso de técnicas de desarticulación que utiliza para descomponer el discurso y al propio sujeto. La investigadora destaca otras particularidades de la creación literaria de Bellatin,

por ejemplo: la desintegración y fragmentación textual, la disgregación corporal, los juegos autoficcionales y la coexistencia de múltiples voces narrativas.

Báder centra su análisis en la ceguera de los protagonistas de *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven*, discapacidad física que se revela como “fuente de la narración y como poética, ya que tales acercamientos evidencian tres constantes de la narración bellatiniana, esto es, la representación corporal como fuente de anomalías, la configuración del sujeto narrativo y el subrayado carácter metanarrativo del texto” (2017: 79).

La novela exhibe diversas dicotomías que se subyugan a las dualidades normal/anormal y humano/animal. El mundo desplegado en la narración se presenta como un universo invertido de acuerdo con lo evidentemente reconocido como normal para el lector; dicho de otro modo, las acciones de los personajes y la naturaleza de los acontecimientos funcionarán según la lógica de la anormalidad; “lo normal será lo enfermo, y lo anormal, lo sano” (Báder, 2017: 82).

Los análisis críticos presentan la escritura de Mario Bellatin, principalmente, como una obra sostenida en lo monstruoso y en lo anormal. Sin embargo, es innegable que se ha mencionado la relación que establecen los personajes con el animal y se ha expuesto cómo esta dependencia ha trascendido a la estética textual. Andrea Ostrov ofrece una lectura de *Salón de*

*belleza* un tanto diferente, enfatizando en los principios biopolíticos que gobiernan el universo textual del autor peruano-mexicano.

La tesis del artículo “Hospitalidad y biopolítica en *Salón de belleza* de Mario Bellatin” (2019) escrito por Ostrov plantea que la narración evidencia una “subjetividad nómada, inestable y migrante, que se define en función del devenir antes que del ser” (2019: 280). Además, expresa que el texto está constituido por alianzas médico-políticas que buscan determinar quién debe morir y quién debe ser salvado, salvaguardando a la sociedad productiva.

Andrea Ostrov menciona las características de la obra de Mario Bellatin, enfatizando en la presencia de cuerpos enfermos o anómalos, “imposibilitados o moribundos” (2019: 281), y la ausencia de nombres, datos o cualquier referencia que ubiquen al lector en un espacio temporal. Estos elementos han favorecido el surgimiento de una premisa que se sustenta en concebir la narrativa de Bellatin desde una perspectiva política u otorgar un valor esencialmente estético a su producción literaria.

La investigadora plantea que el exceso de referencias limita las posibilidades de lectura del texto, puesto que ubican al lector en un contexto histórico-social determinado. Por el contrario, la ausencia de antecedentes incita al lector a preponderar “la arquitectura literaria” (Ostrov, 2019: 282) y la labor que existe tras la producción textual, incidiendo directamente en la posibilidad de múltiples revisiones críticas e interpretativas de la obra; como consecuencia, el

análisis de la escritura de Mario Bellatin se concentrará en la dimensión estético-política.

Ostrov recurre a los planteamientos de Michel Foucault para fundamentar que el moridero de *Salón de belleza* es una manera en que Bellatin recupera la noción original de hospital, puesto que este espacio acoge a aquellos sujetos que han sido expulsados de la sociedad por no ser considerados saludables o funcionales. En sus orígenes, el hospital no tenía fines curativos y terapéuticos, sino un propósito disgregador. El objetivo de esta institución era auxiliar y separar al pobre, siempre portador de enfermedades, del resto de la población para evitar la propagación del mal. En *Salón de belleza*, el lenguaje de los enfermos ha sido sustituido por los quejidos; de alguna manera la pérdida del lenguaje quebranta la condición de ser humano y reduce al sujeto, únicamente, a un estado de existencia biológica. Andrea Ostrov afirma que esta realidad elimina los límites establecidos entre lo humano y lo animal, “dejando al desnudo la propia animalidad, que la cultura niega y disimula con un gesto fundacional” (2019: 284)

En octubre de 2020, la poeta, investigadora y crítica literaria Gina Saraceni realizó una entrevista a Mario Bellatin<sup>10</sup>. Saraceni expone, brevemente, algunas características que ha distinguido en la obra del autor, afirmando que Bellatin exhibe a la escritura como algo no definible ni explicable e incita al lector

---

<sup>10</sup> Ver en YouTube: [Literatura hoy desde la BLAA | Entrevista al escritor Mario Bellatin \(México\), por Gina Saraceni](#)

a entender sus textos como una narrativa no tradicional. En definitiva, propone que en la escritura del mexicano se emprende un cuestionamiento a la función literaria. Además, enumera algunos elementos recurrentes en los libros de Mario Bellatin, tales como: el sinsentido y el cuerpo como experiencia, el cuerpo como escritura y lugar que revela la falta –hueco, prótesis, artificio-, la obra como texto vacío y la presencia permanente del animal como una entidad que cuestiona lo humano.

El autor, en el desarrollo de sus respuestas, despliega una autocrítica de su escritura; señalando ante todo que él sabe lo que es la escritura, pero desconoce qué es la literatura. La escritura para él es una necesidad y una búsqueda de ver plasmado el texto en una superficie: es una pulsión. Bellatin asevera que quiere que sus libros siempre funcionen según la lógica de la credibilidad, aunque las historias contadas no necesariamente se comprueben en la lógica de la vida común. Percibe su obra como un mosaico en el cual muestra ciertos asuntos ligados al cuerpo, la muerte, la enfermedad y lo no normal; “porque justamente eso son las sociedades”.

Bellatin confiesa que no cree en el lector ideal, puesto que no espera que quien accede a sus textos siga únicamente la historia que el autor desea. Para él, el libro tiene que ser un escenario en el que el lector debe construir un orden que responda a la gran interpelación. También se refiere al lenguaje que

caracteriza a su obra literaria: un lenguaje llevado al extremo y que para él está enfermo, un idioma seductor que atrae a los lectores habituales.

Finalmente se refiere a los animales, culpando a la modernidad de delimitar el lugar que ocupan los animales, relegándolos a la calidad de mascotas que visten accesorios humanos, perdiendo cada vez más sus rasgos de animal. Pero la verdad es que “los animales son los que son”. Bellatin expresa que lo que define al animal es su “fijeza y franqueza” y que los seres humanos “somos animales maquillados e inestables”.

### **CAPÍTULO III: DEVENIR, ANIMALIDAD Y COMUNIDADES TRANSGRESORAS EN LA LITERATURA MENOR DEL AUTOR MARIO BELLATIN**

Al finalizar la lectura de cualquier novela de Mario Bellatin se repara en que la brevedad es un rasgo común en la escritura del autor. El carácter fragmentario de su prosa se visualiza en la estructura sus textos, la que está compuesta por párrafos cortos digresivos en donde la narración salta desde un recuerdo y una temporalidad a otros estadios. Sin duda, la cualidad discontinua del relato está determinada por la irrupción intempestiva de la evocación y la recurrencia de algunos adverbios de duda, como por ejemplo “tal vez”, categoría gramatical que despierta la suspicacia del lector. Estos dos factores y algunas imprecisiones en las que se descubre al narrador protagonista de los textos analizados sostienen una sensación de desconcierto que acompaña la lectura desde el comienzo hasta el final. El desenlace parece no resolver del todo el misterio, si es que en realidad existe uno.

Los libros de Mario Bellatin siempre tienen un final abierto, cuestión que ha llevado a la crítica a plantear en reiteradas ocasiones que sus textos son capítulos que conforman un gran libro inspirado en la vida del escritor. La literatura de Bellatin tiene una naturaleza autoficcional, razón fundamental que de alguna manera explica el por qué el cuerpo, la enfermedad, la memoria y la muerte son temas ineludibles en su obra. El hecho de determinar cuánto hay de

real en la ficción no es imperioso, este no es el fin de su arte; lo esencial es incurrir en la asiduidad de lo ficcionalizado, lo enfatizado y revisitado a través de toda su producción literaria es en lo que el escritor centra su interés y, por lo tanto, lo que quiere transmitir a modo de proclama.

Las características de la escritura bellatiniana antes mencionadas posibilitan la identificación del autor en sus textos. El estilo narrativo y el lenguaje que Bellatin ha construido en su “escribir des-escribiendo” (Bellatin, 2014:9) para presentarnos el mundo ficcionalizado que ha desplegado fundan un espacio habitado por él. La adjudicación del nombre propio del creador en la obra ya sea asignada por el lector o por el novelista, define y otorga sentido a lo escrito. En el caso particular de la literatura de Bellatin, esta adquiere un valor ético y político, puesto que las voces narrativas representan a aquellos sujetos rechazados o no considerados en el establecimiento de una comunidad heteronormativa. Así, el autor de *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* renuncia a su trascendencia y otorga protagonismo a una colectividad monstruosa que ha sido silenciada, es decir, “mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault, 1969: 5).

No cabe duda de que los textos de Mario Bellatin son portadores de lo que Michael Foucault denomina “función de autor” (1969: 7), puesto que cumplen con los cuatro principios que permiten diferenciarlos de otros escritos que no tienen este propósito. Existe una vinculación entre texto y escritor que otorga un sentido de profunda pertenencia; los lectores se preguntan sobre el contexto de producción determinando un carácter atemporal debido a la anonimidad que caracteriza la escritura de Bellatin; los elementos constitutivos de la identidad del autor se propagan a sus libros, los cuales son protagonizados por individuos particulares que transgreden la normalidad impuesta por las instituciones homogeneizantes; y la presencia del escritor se identifica en todas sus publicaciones, puesto que hay señales que las convierten en únicas.

Los habitantes discapacitados de la Colonia de Alienados Etchepare, quienes conviven con una jauría salvaje imposible de erradicar, son seres liminales que pese a ser ciegos, sordos y mudos crean un lenguaje atípico para hacerse escuchar. Los protagonistas de la historia son hermanos que utilizan un sistema computacional para comunicarse:

Debemos estar unidos el uno al otro, Isaías, en todo momento. Yo llevo cargada del cuello, atada con una cuerda gruesa una computadora portátil donde voy anotando lo que sucede en la vida cotidiana, lo que escucho a lo largo del día. Esta computadora está conectada al aparato electrónico de Braille que tienes contigo siempre entre las manos. Se trata de un instrumento en forma de tubo donde se van activando señales según las teclas que yo presione. Es de ese modo como te has ido enterando en todo este tiempo, Isaías, de los pacientes muertos a consecuencia de los perros salvajes que habitan en los bosques de la Colonia de Alienados Etchepare. De las marchas que, de vez en cuando, organizan en las

afueras de la institución los grupos de defensa de la vida animal con el fin de impedir que las autoridades acaben con las jaurías. Te he contado más de una vez que jamás nadie ha reclamado por la muerte de un loco (Bellatin, 2017: 12).

El deseo de comunicar y expresar la interioridad de los personajes centrales del texto narrativo incita al autor peruano-mexicano a crear un lenguaje en el mundo representado que es inexistente en la realidad. Isaías y su hermana, si bien comparten una lengua materna tanto con quienes cohabitan en el espacio de desequilibrados como con el escritor mediocre que los invita a crear una novela, utilizan un lenguaje menor que sólo es comprensible entre ambos. Es necesario reparar en el hecho de que la pareja se vale de un idioma menor para comunicarse solo entre sí y no con otros internos de la Colonia: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (Deleuze, 1978: 28).

Propongo que los hermanos han fundado su propia comunidad, un territorio que funciona de acuerdo con sus afectos e intensidades, no regido por normas. Los hermanos son también amantes y, en una historia dentro del macrorelato, tripulantes de una embarcación ruinoso acechada por ratas famélicas. La diversidad de roles que cumple un mismo personaje, el despliegue de mundos adheridos a otros mundos imaginarios y la necesidad de escapar o fugarse de la situación a la que están sometidos remite instintivamente a los

textos de tipo rizomático, más específicamente a la literatura kafkiana. La multiplicidad y líneas de segmentaridad que franquean las novelas de Mario Bellatin bosquejan una huida de los sujetos, quienes se movilizan en todas direcciones: “No importa dónde, incluso sin moverse, sin cambiar de lugar, de intensidad: no se trata de libertad por oposición a sumisión, sino solamente de una línea de fuga; o más bien, de una simple salida” (Deleuze, 1978: 16).

La literatura de Mario Bellatin adscribe a los textos de carácter kafkiano. Esta aseveración se confirma en la naturaleza experimental de su inclasificable escritura. Hay que recordar que el autor ha afirmado que escribe porque existe en él una “pulsión por escribir” y que “en realidad no quiere decir nada”. También asegura que el cuerpo es una temática recurrente en sus creaciones porque desea “escribir el cuerpo, como experiencia, como materia y experimento; mostrar al cuerpo como lugar que exhibe la falta”<sup>11</sup>.

Ya me he referido con anterioridad a la estructura rizomática y al propósito colectivo de la literatura menor de Bellatin, lo que consecuentemente determina un actuar político que persigue representar, mediante una perorata excepcional, a aquellos sujetos que se apartan del modelo tradicionalmente aceptado; me refiero, por ejemplo, a los locos, los enfermos, los animales y los discapacitados:

---

<sup>11</sup> Ver en YouTube: Literatura hoy desde BLAA. Entrevista al escritor Mario Bellatin (México), por Gina Saraceni.

Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal (Deleuze, 1978: 17).

El recuerdo es una de las matrices narrativas de la obra literaria de Mario Bellatin. La mayoría de sus textos, por no decir su totalidad, están configuradas en base a eventos del pasado que se entremezclan con los sucesos actuales que protagonizan los personajes. En *Damas chinas*, por ejemplo, el ginecólogo cuenta su historia y revela implícitamente su personalidad poco convencional a medida que revive hechos importantes que han determinado su condición actual. En el transcurso de la novela, los acontecimientos que el doctor va contando suscitan la aparición de otras vivencias imposibles de olvidar; es atacado por evocaciones:

No recuerdo por qué precisamente ahora me acuerdo de un hecho en particular. Cuando estaba por cumplir cincuenta años, comencé a frecuentar un nuevo grupo de amigos. El modo como se comportaban y tomaban la vida me hizo pensar en la posibilidad de adoptar conductas ajenas a mi rutina (Bellatin, 2006: 36).

El lector de *Damas chinas* no sabe con certeza lo que el protagonista quiere contar: si su historia sexual, su fracasada condición actual, la muerte de su hijo, la inestabilidad emocional de su hija, la historia del niño con cabeza desproporcionada o la muerte de la hija de la anciana de la corona; pero sí puede determinar con seguridad que el recuerdo irrumpe de manera inevitable; exhibiendo incluso aquellos sucesos que el personaje central quisiera ocultar

porque son reveladores de su esencia inhumana. Una muestra de esta invasión no deseada del pasado en el presente es el instante en que el médico es conducido a resucitar a su fallecido hijo pese a querer referirse a los logros de su hija:

En fin, mi hija me ha dado una que otra alegría, pero de quien me es difícil hablar es de mi hijo menor. No sé qué sucedió durante su formación. Tal vez no hice caso a los síntomas que comenzaron a aparecer cuando aún era adolescente. Recuerdo que empezó a presentarse en la casa con magulladuras en el cuerpo. Podía tratarse de una herida en la frente, algún rasguño en los brazos o una cojera pronunciada (Bellatin, 2006: 15).

Ya he sostenido anteriormente que la escritura de Bellatin es diseminada, tanto por ser una literatura de la memoria como por el tono dubitativo del relato. Propongo que ambos rasgos generan una dimensión anacrónica en sus textos, puesto que mantienen al personaje en un ir y venir en el tiempo, en un viaje constante entre pasado y presente. Este principio incita tempranamente a suponer el origen de un devenir experimentado por los personajes que protagonizan sus escritos o, por lo menos, la comprobación de un tránsito irremediable de estos hacia otro reino.

Otro atributo de la escritura del mexicano es que los personajes que habitan los universos textuales de sus obras son innominados o reciben un nombre de acuerdo con las funciones que desempeñan dentro del mundo creado. Planteo que este recurso es utilizado por Bellatin con el propósito de desindividualizar a los actores para dotarlos de una potestad discursiva que los compromete con una minoría a la cual representan.

Los personajes bellatianos circulan libremente en la realidad textual, entre espacios que también están, al menos aparentemente, despojados de toda carga sociocultural, puesto que las historias narradas en sus novelas ocurren en lugares sin nombres y son relatadas a través de un lenguaje liberado de toda huella de variación lingüística. Sugiero que la literatura de Mario Bellatin no tipifica, sino que universaliza. La ausencia de nombre no quiere decir que no se revelen identidades en el texto, sino que refuerza la necesidad de la colaboración activa del lector para construir dichas realidades.

Pese a que no hay nominativos para los personajes ni para las zonas geográficas donde se desarrollan los hechos, hay espacios proyectados en las novelas que contribuyen a la comprensión de los textos, lugares que están delimitados y que han sido edificados con fines específicos. Están, por ejemplo: el consultorio destinado a tratar ginecológicamente a las pacientes, la sala de masajes para hacer pasar un rato agradable a sus clientes, el salón de visitas ambientado para que los hijos del doctor atiendan a sus amigos, el vehículo que utiliza el médico para concretar sus encuentros sexuales y la pieza de la hija fallecida de la anciana de la corona que ha albergado durante décadas las pertenencias de la niña. Así como en la novela existen espacios erigidos para concretar ciertos deseos de los personajes, en la realidad los sujetos también edifican lugares para ejecutar sus anhelos:

Esto es lo que quiero decir. No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. se

vive, se muere, se ama en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas (Foucault, 2010: 20).

Hay zonas trazadas en las novelas que se constituyen como heterotopías, espacios “*absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*” (Foucault, 2010: 20). La lectura de cualquier novela de Bellatin enfrenta al lector al examen de lugares que se oponen entre sí.

Es necesario reparar en este aspecto no sólo para entender el funcionamiento de la heterotopías, sino que también para asimilar la identidad transgresora de los protagonistas, quienes se manifiestan como sujetos que han iniciado un proceso involutivo. En *Damas chinas* está por una parte la consulta; lugar construido con fines médicos en el cual se controlan de manera rutinaria las mujeres, a modo preventivo, y se tratan enfermedades, males y afecciones de tipo sexual. Aquí el médico es el encargado de velar por el bien de sus pacientes y de concientizar respecto del ejercicio responsable de las relaciones sexuales. También están las salas de masajes y las casas de citas frecuentadas por el ginecólogo, espacios atendidos por mujeres que se dedican al comercio sexual, las cuales varían la rigidez de sus resguardos sanitarios, precauciones que no parecen tener relación con el costo del servicio:

Acudí, por eso, a uno de los tantos salones de masajes que ponen sus anuncios en los diarios. Sabía que aquellos salones eran prostíbulos encubiertos. Aquella fue la primera vez que lo constaté. Para escogerlo me guié sólo por el nombre. Después de haber visitado varios de esos lugares, sé que en aquella ocasión tuve suerte. Se trataba de un lugar discreto, limpio, con un personal joven y amable. Hubiera querido convertirme en visitante ocasional. No fue posible, porque por miedo a la policía esos lugares cada cierto tiempo son desmantelados. Me molesta, además, frecuentar dos veces a la misma mujer. Por eso combino ahora mis visitas a los salones con los encuentros en la calle. Frecuento también algunas casas de cita (Bellatin, 2006: 24).

La contradicción que se produce entre la ética del médico y el comportamiento libertino de éste es evidente. No sólo frecuenta prostíbulos indiscriminadamente, sino que además sostiene encuentros sexuales furtivos y ocasionales con mujeres marginales. La transgresión que protagoniza el personaje viola los principios fundamentales que regulan el comportamiento adecuado de cualquier individuo que se responsabiliza por la salud sexual de la ciudadanía. Lo expuesto anteriormente confirma un encuentro contra-natura entre el ginecólogo y la prostituta, entre lo molar y lo menor respectivamente; y, en definitiva, un devenir que “es del orden de la alianza” (Deleuze y Guattari, 2004: 245).

El ginecólogo es un sujeto que intenta estar a la moda y, al mismo tiempo, seguir lo clásico, ser convencional; sin embargo, no lo consigue, él mismo afirma lo siguiente: “mi forma de ser no me lo permite” (Bellatin, 2006: 19). Esta aseveración devela incipientemente la naturaleza anomal del personaje que no representa a ninguna especie: “es un fenómeno, pero un fenómeno de borde” (Deleuze y Guattari, 2004: 250), puesto que pese a tener una profesión, ejercer

sin problemas y tener una familia tradicional, sufre la incapacidad de ser feliz. El médico consigue sobrellevar la vida impuesta por el medio sólo al relacionarse con mujeres desplazadas y rechazadas por la sociedad normalizadora.

La teoría del devenir, además de la existencia de dos reinos que se encuentran y el lazo que sostienen los sujetos de borde o seres anómalos, implica la idea del contagio. Esto quiere decir que una entidad única de una manada o grupo, cuya naturaleza es excepcional, entra en contacto con ciertas partículas de otra existencia particular, generando una nueva realidad que está entre ambos reinos. Así, el devenir debe entenderse como una epidemia o una proliferación y no como filiación. Este principio del devenir es importante para discernir cómo el “mal” que afecta al protagonista de *Damas chinas* parece afectar a sus pacientes: El narrador deja abierta la posibilidad de que las mujeres atendidas por el ginecólogo sufran alguna consecuencia nefasta, resultado del proceso involutivo que él protagoniza:

No quiero llegar a hacer ninguna afirmación al respecto, pero he notado muchas veces que mi estado de ánimo influye en mi labor profesional. Recuerdo que cuando comencé a dudar de mi vocación, hubo una sucesión de muertes en los casos que tenía a mi cargo. Por supuesto no se trató de ninguna relación directa. Aunque quizá exista cierta negligencia de mi parte. La primera víctima fue una madre que daba a luz [...] Como si la energía que generaba mi estado de ánimo atrajera el mal hacia las mujeres que frecuentaban la consulta (Bellatin, 2006: 28).

Un ser anomal se aleja de toda categorización humana y, aunque por oposición absoluta se encuentra el animal, es necesario aclarar que “el anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos

familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos. Tanto las caricias como las clasificaciones humanas le son extrañas” (Deleuze y Guattari, 2004: 250). Según lo anterior, me atrevo a conjeturar que cada uno de los personajes centrales de las novelas analizadas adscribe al mundo de lo monstruoso. La inhumanidad los caracteriza frente a situaciones en las que debieran experimentar afectos tales como la compasión y el amor.

La enfermedad es otro de los tópicos revisitados en la novelística de Mario Bellatin al cual quiero referirme. En *Damas chinas* se menciona el cáncer como única afección reconocible e igualmente se menciona un padecimiento que guarda afinidad con la locura. El único caso de locura comprobado es el de la anciana de la corona, quien, pese a pasar un tiempo en recuperación clínica, nunca superó del todo la pérdida de su pequeña hija ahogada en el mar, cuestión que queda en evidencia cuando intenta secuestrar al niño para que éste ocupe el lugar de la niña fallecida. El hijo del ginecólogo, al parecer drogadicto, mostraba comportamientos extraños desde la adolescencia, conductas que el padre nunca pudo explicar del todo. La hija también evidenciaba no tener una inteligencia emocional suficiente y que asegurase que en ningún momento perdería la cordura; de hecho, la muerte del hermano le afectó a tal punto que debió ser internada en una clínica psiquiátrica:

Fue víctima de un cuadro que motivó que la internaran en una clínica de reposo. Su esposo me visitó apelando a mi condición de médico. Me preguntó si el estado de mi hija no podría guardar similitud con el problema de su hermano. Parecía asustado. Pensó que quizá perdía a su esposa.

O tal vez creyó que, por herencia, su familia se iba a caracterizar por mostrar una serie de conductas anormales. No sé qué le habrían contado con relación a la vida y muerte de mi hijo. El caso es que logré calmarlo (Bellatin, 2006: 54).

La locura parece ser una patología que no sólo afecta a los hijos. Conforme a las pistas otorgadas por la voz ficcional en este párrafo del texto, el padre o la madre son igualmente portadores de cierta perturbación mental. La información proferida a través de toda la narración permite que el lector asocie acontecimientos, concluyendo que quizá el mal que afecta al médico especialista se familiariza con la insania de su prole. Ahora bien, en ningún caso el padecimiento de la demencia debe considerarse un asunto hereditario, sino que como un contagio.

La aparente perturbación mental del ginecólogo y la ausencia de sentimientos amorosos, principalmente hacia su hijo, son datos que reafirman la hipótesis que el lector de *Damas chinas* esboza: “el padre, de manera consciente, ha asesinado a su hijo”. Lo que se pone en duda es si realmente existía una intención premeditada, si esto fuera cierto implicaría la inhumanidad absoluta del homicida.

No quería alterarlo. Creo que le dije algunas palabras. Algo así como que no se preocupara, que estaba allí para ayudarlo. Me arrodillé a su lado, pero no mostró una reacción perceptible. No parecía sentir mi presencia. Pude, entonces, abrir con facilidad mi maletín y preparar la jeringa con un calmante. Dadas las circunstancias, creí conveniente inyectarle una dosis mayor a la habitual. Para mi sorpresa, la respuesta de mi hijo comenzó a presentarse de manera opuesta a la esperada. Empezó a mostrar síntomas de inquietud. Quiso mover con violencia el brazo donde le estaba aplicando la inyección. Tuve que sujetarlo con fuerza. Poco después entró

en convulsiones. Me alejé unos centímetros, y vi cómo el cuerpo de mi hijo empezaba a dar sacudidas en forma metódica. Mi reacción inicial fue envolver en papel tanto la jeringa como los frascos vacíos: Los guardé luego en el maletín (Bellatin, 2006: 59).

Locura, rareza, anomalía; todo eso y más es lo que configura la identidad monstruosa de los protagonistas de las novelas de Bellatin. La noción de anómalo, propuesta por Deleuze y Guattari, y el término monstruo, postulado por Foucault, funcionan como sinónimos en el engranaje de sus textos, si es que se les comprende como entidades no representativas de ninguna especie, pero portadoras de partículas de múltiples existencias.

Los libros que conforman el corpus literario a analizar en esta tesis son una muestra de colectividades molares y menores que constituyen una sociedad inespecífica, esto en el sentido de que no hay elementos suficientes para determinar el espacio físico ni temporal en donde coexisten estas comunidades. Ya he sostenido antes que Mario Bellatin utiliza diversas estrategias narratológicas para universalizar sus textos, de tal modo que la interpretación de estos se modifique y adecue según el contexto sociocultural e histórico del lector.

En las novelas examinadas, se identifican sujetos que se relacionan con otras existencias con las cuales reconocen ciertos rasgos o comportamientos afines. Entre el ginecólogo y el niño de cabeza deforme se genera una conexión inexplicable en *Damas chinas*; el hombre-inmóvil se vincula con el enfermero-entrenador y con sus canes Belga Malinois en *Perros héroes*; Isaías y su hermana erigen una relación morbosa en *Carta sobre los ciegos para uso de los*

*que ven*. De algún modo la naturaleza de las alianzas que instituyen los personajes ya se ha explicado, por lo tanto, el objetivo en este punto no es este; el propósito es exponer cómo estas colectividades son representativas de las sociedades actuales, las cuales se distribuyen en territorios definidos y se manipulan para evitar la crisis, y garantizar así la seguridad de la población.

En la literatura bellatiniana abundan los espacios destinados a propósitos específicos, zonas que se utilizan para aislar y disciplinar a aquellos que desestabilizan el normal funcionamiento de la ciudad: “la disciplina concentra, centra, encierra. Su primer gesto, en efecto, radica en circunscribir un espacio dentro del cual su poder y los mecanismos de éste actuarán pleno y sin límites” (Foucault, 2006: 66). Ejemplos de lo anterior son la casa de reposo donde estuvo internada la hija del ginecólogo, la Colonia de Alienados Etchepare habitada por los discapacitados y la casa del hombre-inmóvil en la cual se adiestran los agresivos perros Belga Malinois:

Así mismo, en el mundo real, las instituciones que ejercen el poder despliegan diversos mecanismos reformatorios sobre el cuerpo y la vida del hombre y se ejecuta lo que Michael Foucault define como biopolítica. La biopolítica, entendida como un ejercicio del poder que intenta gestionar los procesos biológicos del ser humano, no tiene como finalidad castigar a quienes transgreden las normas, sino más bien prevenir el accionar inoportuno de los sujetos que componen la sociedad para evitar así, dentro de la posible, una

subversión; la reclusión de los desadaptados y rechazados impide, de alguna manera, el contagio y la proliferación de sujetos anormales<sup>12</sup>.

Tras el análisis de los textos literarios y la posterior reflexión de la ética, y política que estos bosquejan, el lector debería ser capaz de preguntarse si los dispositivos de poder que se ejercen sobre la vida del ser humano son suficientes para mantener la seguridad de la sociedad. Al intentar dar respuesta a esta interrogante es factible concluir que para que se logre dicho propósito es necesario incluir al medioambiente y las interacciones sociales humanas, y de otros tipos en el cambio de modelo: “así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (Guattari, 2012: 4). El medioambiente no considera sólo el espacio natural habitado y gobernado por el hombre, sino también a aquellas zonas ocupadas por otros seres vivos con los cuales inevitablemente establecemos contacto y generamos alianzas.

El tópico de la representación animal es un asunto revisitado en la literatura, así también en los estudios filosóficos que intentan esclarecer el vínculo aparentemente contra natura que se produce entre animal y hombre. Pero ¿qué es exactamente lo que nos hace tan distintos y nos separa? ¿Será la incapacidad de hablar o de razonar? ¿Existe realmente una oposición o es el

---

<sup>12</sup> Anormales como sujetos que no se adecuan a las normas o que son incapaces de hacerlo.

hombre quien ha tratado de someter al animal para autoconvencerse de que forma parte de una especie superior? Esto es lo que intentaré resolver en las últimas páginas de este apartado.

La presencia de los animales en los textos del mexicano es constante; aunque en algunos de ellos sólo se les menciona de manera aislada, como es el caso de *Damas chinas*, libro en que se narra un breve episodio en que los hijos del médico van al zoológico y una escena en que se describe el hecho de que dos vacas caen al mar desde un barco y se ahogan siendo observadas por algunos tripulantes; en otros, por el contrario, los animales son personajes esenciales en el desarrollo de los acontecimientos y en la asimilación de la identidad mutable y múltiple de el o los protagonistas. Entre estos se identifican *Perros héroes* y *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*.

La figura del animal en la literatura de Bellatin tiene como propósito exhibir su existencia, otorgarle el lugar fundamental que el hombre le ha negado y visibilizar la participación innegable que ese “otro” desempeña en el establecimiento de las comunidades.

En *Perros héroes* el hombre-inmóvil, quien adiestra perros Belga Malinois sólo por medio de chillidos, sustenta una relación de poder con los canes. Los perros son tan agresivos que cuando ven pasar gente por la acera se rompen los dientes al morder las jaulas en las que están encerrados. El hombre-inmóvil, que es el mejor en su área, en ciertas épocas del año “decide deshacerse de algunos

perros: sólo sangre nueva otorgará los avances genéticos necesarios” (Bellatin, 2011: 11).

En la novela, hombre y perro no utilizan el lenguaje humano para relacionarse, han generado un nuevo código de comunicación basado en sonidos que sólo ellos pueden comprender, ni siquiera el enfermero-entrenador tiene acceso al modo particular de comunicación entre el hombre-inmóvil y los perros. Tanto al hombre como al animal les ha sido denegado el acceso al habla. Esta condición en cierto sentido los iguala; aun así, el sujeto exánime, aparentemente, subyuga a los Belga Malinois. Aquí, en esta relación superficialmente asimétrica, el narrador tiende una trampa al lector haciéndole creer que los roles que ambos cumplen están posicionados en niveles desiguales de poder; sin embargo, si fuera el animal quien nos mira de la misma manera en que nosotros lo miramos, la existencia del hombre-inmóvil perdería todo valor sin la subsistencia de los canes. El perro por ser lo que es: animal, salvaje, fornido y territorial; a diferencia del hombre, no necesita ni desea demostrar nada.

Es imposible determinar qué mueve a los animales o asignar conceptos y categorizaciones a sus acciones, puesto que para hacerlo no existe otra posibilidad además de la utilización del lenguaje, en definitiva, no podemos nunca despojarnos del todo de nuestra condición humana. Lo único que es factible afirmar es que hombre y animal han permitido establecer una comunidad: “Al

pasar la frontera o los fines del hombre, voy al animal y me rindo a él: el animal en sí, el animal en mí y al animal que adolece de sí mismo” (Derrida, 2008: 17).

El hombre no puede negar la naturaleza bestial que le antecede ni tampoco la esencia animal de la cual es portador y que, en ocasiones, lo moviliza a efectuar acciones inaceptables frente a la normativa impuesta por la sociedad normalizadora. El desadaptado, el transgresor, el anomal, el loco y el monstruo no son otra cosa que la apertura a la coexistencia de hombre y animal en un mismo ente. Esto se clarifica al pensar en Isaías y su hermana: ambos personajes habitan un territorio que se aparta de la Comunidad de Alienados de Etchepare, construyen un lenguaje inhumano e incomprensible para quienes les rodean y generan una relación de dependencia a la cual no es posible asignar un nombre; ellos simbolizan la destrucción del ser hombre. Sobre este exterminio Agamben sostiene: “Pero el aniquilamiento definitivo del hombre en sentido propio tiene que implicar necesariamente también la desaparición del lenguaje humano, sustituido por señales sonoras o mímicas, comparable al lenguaje de las abejas” (2002: 24).

Julieta Yelin desarrolla un análisis sobre la representación del animal en la literatura latinoamericana actual en el apartado “IV Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos” del texto *La letra salvaje* (2015). La académica inicia su exposición reconociendo que, durante un espacio de tiempo considerable, los

animales no fueron apreciados como objeto de estudio para comprender la construcción de la identidad humana. Sin embargo, ahora esto es parte del pasado puesto que algunas investigaciones que estudian la naturaleza y comportamiento del hombre, tales como la arqueología, la antropología, la etnología, la lingüística o la zoología han valorado la presencia permanente del animal durante el desarrollo de la historia.

La mayor problemática con la que se han enfrentado quienes se han dedicado al estudio del pensamiento animal se vincula con el establecimiento de un origen en el tiempo de la relación hombre-animal. Tras una serie de consideraciones y reflexiones se determinó que esta alianza tiene su iniciación en una época anterior a la historia y que, por lo tanto, dejando este de ser un problema, lo que debería interesar realmente a los investigadores es la relación misma y la fase crítica que esta parece atravesar.

Yelin utiliza el pensamiento de John Berger para iniciar el diálogo con el lector y que este se cuestione sobre el lugar que ocupa el animal en la actualidad, sosteniendo que, según los planteamientos de Berger, la representación del animal que el hombre ha desplegado a través del tiempo ha desaparecido, principalmente por el surgimiento de las ciudades, la desaparición de zonas rurales y de la vida campesina, y el desarrollo de la industria. Como consecuencia de lo anterior, podemos identificar una nueva manifestación de la figura del animal en los inicios del siglo XIX. A partir de esta premisa, Yelin nos enseña una

serie de espacios, territorios y usos a los cuales ha sido relegado el animal, tales como el zoológico, el juguete y la mascota; todas estas “no son, pues, más que evocaciones de la animalidad, imágenes de imágenes que cumplen una función meramente consoladora: hacer que los hombres no se sientan solos como especie” (2015: 103).

Además, afirma que la crisis de la representación animal comienza junto con la Modernidad y se afianza durante menos de tres siglos mediante la cosificación del animal. Pero la idea más interesante en este punto de la reflexión es la que esboza de acuerdo con lo sostenido por Berger, el cual relaciona la progresiva desaparición de los animales con el surgimiento de los regímenes totalitarios. De algún modo la ausencia del animal sería reemplazada por el hombre que, debido a su identidad transgresora que no sigue el modelo de lo que sería el ser hombre, es apartado del resto y es subyugado a un proceso de animalización. “En efecto, tal como deja entrever Berger, hay un sorprendente paralelismo entre el desplazamiento del significante animal hacia objetos sustitutos consolatorios –animales domésticos, zoológicos públicos, circos- y el creciente proceso de animalización de determinados sujetos sociales” (2015: 107).

Tras la introducción del tema que sustenta al capítulo señalado al principio de este análisis, Julieta Yelin afirma que la lectura de fábulas y bestiarios le ha permitido establecer dos hipótesis respecto de la problemática de la

representación del animal en las escrituras del continente: la primera se relaciona con el creciente desvanecimiento del potencial simbólico del animal y la segunda plantea que los animales ya no sirven como elemento para metaforizar al hombre.

Algunos escritores hicieron frente a esta crisis de la pérdida del simbolismo del animal a través de la instauración de nuevos territorios que pudieran ser habitados por el o los animales, lugares que no pudieron desligarse de la humanización del animal y tampoco de su cosificación.

Desde esta verdad, Julieta Yelin propone el concepto de “héroes animales” para referirse a animales que, sin cambiar su apariencia, se movilizan de acuerdo con una psicología humana; esta idea va más allá de concebir al animal como la representación de un concepto, idea o clase social. Este nuevo imaginario supone más que un animal o un héroe; admite un “héroe animal”, es decir, un animal que conserva sus habilidades y destrezas naturales pero que además funciona de acuerdo con pensamientos, sensaciones y percepciones de hombre. El “héroe animal”, dada su naturaleza, da lugar a un nuevo ente que es en realidad una co-existencia de animal y hombre.

Es posible establecer una primera relación del concepto “héroes animales” con la novela *Perros héroes* del escritor mexicano Mario Bellatin a partir del título de la obra. Desde aquí, propongo que los canes que conviven con el hombre inmóvil y con el enfermero-entrenador no son perros comunes y corrientes,

puesto que el autor les asigna la cualidad de ser héroes y además exhiben comportamientos propios de la psicología humana del hombre inmóvil:

Cuando Annubis da la apariencia de llegar a la cumbre de la felicidad el hombre-inmóvil, por medio de señas, le ordena al enfermero-entrenador que salga de la habitación y lo deje a solas con el perro. El hombre inmóvil comienza entonces a emitir los sonidos necesarios para que Annubis lo mire fijamente y, en otras señas, levante las orejas. Emite después un ruido, más enrevesado aún, que le avisa al enfermero-entrenador que debe entrar nuevamente al cuarto. Al verlo ingresar, Annubis se dispone a atacarlo con una fiereza indescriptible. El siguiente sonido que sale de la garganta del hombre-inmóvil frena al perro en el aire (2011: 22).

¿Qué acción admirable realizan los animales que protagonizan este relato? Es posible elaborar una respuesta a esta interrogante al reconocer la alianza que los perros y el hombre-inmóvil han establecido. “En las nuevas ficciones el animal es aislado de aquel marco alegórico y entra en relación con una comunidad humana en la que él mismo se convierte” (2015: 109).

Este asunto admite suponer que los canes son los salvadores de este sujeto; no del hombre, sino específicamente de su dueño, porque los animales han establecido comunidad sólo con el hombre inmóvil. Podríamos incluir al enfermero-entrenador en esta relación, sin embargo, los perros establecen un vínculo real únicamente con el hombre inmóvil, con quien “comparten” un lenguaje elaborado partir de sonidos guturales y chasquidos que sólo ellos pueden comprender.

Surge otra pregunta al intentar establecer una relación entre el concepto impulsado por Yelin y los personajes de la novela: ¿De qué salvan los perros

héroes al hombre inmóvil? De su inmovilidad y de su aislamiento. Ya me he referido a la idea de que existan hombres que han sido apartados del resto de los humanos que conforman una determinada sociedad y/o cultura para ser sometidos a un proceso de animalización porque se apartan de lo que tradicionalmente se constituye como un “hombre”. En *Perros héroes*, el hombre inmóvil, quien vive en un espacio privado que sólo admite el ingreso de su enfermero-entrenador, ha sido animalizado por el autor desde la perspectiva de aquello que sería convencionalmente considerado como característico del animal; me refiero específicamente a la carencia de un nombre y a la negación del lenguaje. Los perros, en la novela, otorgan un valor real a la vida del hombre inmóvil, puesto que él “es considerado uno de los mejores entrenadores de Pastor Belga Malinois del país” (2011: 4).

No puedo pasar por alto el resto del título del texto narrativo de Bellatin: *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Considerando que en la comunidad que han establecido el hombre inmóvil y sus treinta perros todos adquieren el mismo valor y se conciben como iguales, la hazaña que persiguen cumplir tiene que ser la misma; por lo tanto, hombre y animales indican el camino que debe seguir América Latina para vislumbrar un futuro “auspicioso”. La alianza entre el ser humano y el ser animal, o, mejor dicho, el surgimiento de un no-hombre apremia para poder subsistir: “En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina, donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que

está más desarrollada la crianza de Pastor Belga Malinois. Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente” (2011: 18).

Esto se reafirma la considerar el interés del hombre-inmóvil por enviar a algún otro lugar del espacio a los Perros Belga Malinois; él insiste en averiguar cuántos canes son capaces de entrar en una nave espacial y es posible inferir que el adiestrador desea colonizar algún otro territorio que plantee una nueva política.

De acuerdo con lo planteado por Julieta Yelin, el “héroe animal” que protagoniza los textos literarios latinoamericanos actuales cumple con las mismas características del héroe clásico y la importancia que se otorga al linaje es una de ellas. En *Perros héroes* este principio también se verifica; el hombre-inmóvil sacrifica algunos ejemplares, ya que considera que “sólo la sangre nueva otorgará los avances genéticos necesarios” (2011: 11) Siempre ha entrenado la misma raza, dado que cree que es el tipo de perro ideal “para cualquier persona con peculiaridades en sus cuerpos” (2011: 13). También tiene un perro favorito al cual nombró Annubis; asegura que podría deshacerse de cualquier persona de su familia e incluso del enfermero-entrenador, pero no del perro. Sin duda el nombre del can no se ha escogido al azar, Annubis es una deidad, alguien importante que tiene una relación íntima con la muerte.

Para finalizar con este tema, me gustaría puntualizar en la noción de destino porque todos los héroes tienen un futuro escrito o determinado. Esto no es distinto para un “héroe animal”. En la novela de Mario Bellatin, los canes tienen un propósito concluyente: ser adiestrados para matar. Todos corren el peligro de ser reemplazados por un ejemplar superior y, aunque Annubis tiene el privilegio de permanecer junto al hombre-inmóvil, no se libra del todo de ser eliminado si desobedece a las órdenes de su amo.

Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008) realiza un análisis a la problemática del animal y efectúa una revisión de los diversos planteamientos filosóficos que han surgido sobre la relación hombre-animal. El filósofo incita al lector a preguntarse, entre otras cosas, ¿quién mira a quién?, ¿el hombre al animal o el animal al hombre?, esto con la finalidad de desbaratar las ideas antropocéntricas que han dominado en el curso de la historia, las cuales sitúan en polos opuestos a ambas existencias o, mejor dicho, posicionan al hombre por sobre el animal.

Derrida propone que el logos, es decir, el tener la capacidad de razonar, de apropiarse del lenguaje y, en definitiva, de “poder tener”, no debería ser la razón fundamental para establecer una diferenciación entre hombre y animal. La búsqueda de lo que nos distingue a unos de otros debería surgir a partir de la posibilidad de sufrimiento y, por lo tanto, el cuestionamiento debería ser: ¿los animales pueden sufrir?

Desde la mirada del filósofo el hombre habría auto conferido la capacidad exclusiva de poseer el logos, sólo de esta manera puede nombrar y someter al animal: “Es una palabra, el animal, es una denominación que unos hombres han instituido, un nombre que ellos se han otorgado el derecho y la autoridad de darle a otro ser vivo” (2008: 39). Esta potestad única de nombrar, de la cual se ha apropiado el hombre en la historia que ha montado, cierra toda posibilidad al animal para acceder a “poder”, siendo nombrado el animal se le condena. Así, la pregunta ¿Pueden sufrir? deja de ser una interrogante válida: “Poder sufrir no es ya un poder, es una posibilidad sin poder, una posibilidad de lo imposible” (2008: 44).

Sin embargo, Jacques Derrida afirma que el sufrimiento es algo innegable y que nosotros, como hombres, podemos dar testimonio de ese padecimiento, miedo o pavor que experimentan algunos animales. Sin duda, muchos seres humanos experimentamos compasión frente a ese dolor: “El animal nos mira, nos concierne y nosotros estamos desnudos frente a él. Y pensar comienza quizás ahí” (2008: 45).

Bellatin proyecta en sus textos literarios el surgimiento de una nueva era y el fin de la identidad del ser hombre tal y como se ha erigido a través de la historia. El escritor evidencia una valoración de la vida animal en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Una muestra de lo anterior es el hecho de que las instituciones protectoras de los animales protestan para que no se atente contra

la vida de los canes salvajes que han atacado e incluso asesinado a algunos internos de la Colonia de Alienados Etchepare; estas defienden la existencia del animal y no se preocupan por la integridad de los seres humanos ni tampoco por las condiciones deplorables en las que encuentra la infraestructura que los alberga.

El hombre no puede, pese a todos los devenires que experimente, desprenderse de su condición de humano. Este, desde Adán, ha deseado estar a la altura de su Creador, es decir, ha anhelado obtener el poder y el conocimiento que Dios ostenta; por esto lo desobedece, accediendo al árbol del bien y el mal, perdiendo así el derecho de la vida eterna. Isaías y su hermana, por ejemplo, son una ilusión de animalización completa, sin embargo, ella, quien logra oír algo, no puede deshacerse de su deseo de someter a su consanguíneo:

Disculpa que te lo diga: soy yo quien lleva el mando. Me debes agradecimiento y obediencia. Por más que a nuestra madre y a la gente del entorno le exprese que es un honor servirte de lazarillo y que lo hago por el gran amor que te profeso. Lo cierto es que mi poder sobre ti me causa una satisfacción oscura (Bellatin, 2017: 72).

El ser humano demuestra que jamás estará satisfecho de ser quien es y que para definir su valor necesita superar a otro. El deseo de poder y el constante autoanálisis al cual se ha sometido el hombre para entender su forma de ser y de actuar, sólo demuestra que nunca ha aceptado su verdadera identidad. Sobre lo anterior Cioran sostiene que: “Desde el momento en que sabes que eres hombre y te sientes tal, aspiras al gigantismo, quieres parecer mayor de lo

normal. El animal racional es el único animal extraviado, el único que, en lugar de persistir en su condición primera, se esforzó por forjarse otra” (1964: 11).

El ginecólogo, personaje central de la novela *Damas chinas*, pese a tener motivos suficientes para alcanzar la felicidad, nunca pudo sentirse cómodo con su condición. Las acciones que éste ejecuta lo presentan como un impostor que está desempeñando un rol que no le corresponde; a pesar de que intentaba encajar y formar parte de una comunidad privilegiada, había una especie de malestar que se manifestaba en su cuerpo que se lo impedía:

Todo comienza con una sensación en la garganta. La boca se me seca, al mismo tiempo que las manos empiezan a transpirarme de un modo anormal. A veces siento también un calambre ligero en las piernas. En ese momento nada puedo hacer para arrepentirme de las acciones que estoy a punto de realizar. Según la situación detengo el auto (Bellatin, 2006: 33).

Esto se reflejaba en su desempeño laboral, en la disfuncionalidad de su familia, en la conexión que parece establecer con el niño de la cabeza desproporcionada y en su manera antiética de proceder frente a la crisis que sufrió su hijo, cuestión que finalmente desencadenó su muerte.

La incomodidad congénita, la incapacidad de ser feliz y el sinsentido son características que distancian al animal-hombre del resto de los animales, acercándolo más a lo monstruoso. El ser humano adscribe a una categoría de existencia que se separa del orden de lo normal, se trata de una anomalía.

#### **CAPÍTULO IV: REVISIÓN TEÓRICA PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA SEGUNDA LECTURA: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN**

Jacques Rancière escribe el texto *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009) especificando, desde la apertura de su discurso, que el texto tratará sobre la estética, pero no aquella que permea de manera general el arte y que se vincula con los sentimientos y/o emociones que sus manifestaciones despiertan en el receptor; sino una estética entendida como un sistema cuyos rasgos y lineamientos hacen identificable la esencia del arte, y la manera en que se relacionan y se exhiben los objetos o elementos artísticos para provocar una reacción en quienes tienen acceso a él. Según lo anterior, para el filósofo la estética es entendida como un dispositivo y no como simple teoría: “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modo de pensabilidad de sus relaciones que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (2009: 7).

Luego de la temprana aclaración sobre el contenido expuesto en el prólogo del texto, el filósofo francés conduce la atención del lector hacia un tema fundamental derivado de la cuestión estética; me refiero al *reparto de lo sensible*, concepto con el cual titula su ponencia. Rancière propone que todos los sujetos compartimos un espacio común que, a su vez, se divide en diversas zonas ocupadas y transitadas por los mismos individuos que coexisten en el espacio

mayor. Asimismo, dichas existencias que intervienen tanto en un espacio común como uno en específico protagonizan diversas actividades y labores en sus medios, las que determinan su posición dentro de esta repartición:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensible que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempo y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este espacio (2009: 9).

“El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el derecho de gobernar y de ser gobernado” (Rancière, 2009: 9) Según lo planteado por Aristóteles y lo enunciado por Rancière, los sujetos tienen derecho a una de las dos posiciones cuando forman parte de una comunidad, es decir, pueden dominar o ser dominados. Además, el autor del texto afirma que, indefectiblemente, este *reparto de lo sensible* está subyugado a una potestad mayor que designa el lugar de quienes constituyen la partición menor.

Aristóteles sostiene que el animal hablante es un ser político, pero que el esclavo, es decir el subyugado, “si es que comprende el lenguaje, no lo posee” (Rancière, 2009: 9). Dicho de otro modo, quien puede hacer uso del lenguaje o de la palabra es quien porta el poder y, aunque todos los integrantes de una colectividad sean capaces de comunicarse, siempre estarán aquellos que no tendrán acceso a manifestarse a través del lenguaje. Platón afirma que los

artesanos no tienen tiempo para dedicarse a cosas comunes puesto que todo su tiempo lo utilizan en trabajar. Se puede inferir entonces que quienes designan la posición y la labor de los sujetos están a su vez sentenciándolos a la imposibilidad de cambiar de espacio o de tiempo en dicho reparto.

En la base de la política hay una estética que se manifiesta como un ordenamiento del tiempo y del espacio, una manera de seccionar y separar lo visible de lo invisible, la palabra del ruido “y la problemática de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2009: 10). La política es una forma de juzgar o determinar quién tiene la potestad para hablar y decidir respecto del *reparto de lo sensible*, es decir, sobre el ordenamiento y el recorte de los tiempos y espacios habitados por los sujetos que componen una sociedad, sobre los ciudadanos.

Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las “prácticas estéticas”, en el sentido en que nosotros las entendemos, es decir, forma de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ella ocupa, de lo que “hacen” a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad (Rancière, 2009: 10).

Aquí se retoma aquella definición de estética que se asocia con las prácticas artísticas, las maneras en que estas se manifiestan, cómo se exhiben y el propósito por el cual han sido creadas; elementos que de alguna manera les otorga una posición dentro de las comunidades que las admiten; sociedades sobre las cuales actúan, ordenándolas de acuerdo con las prácticas constitutivas de las diversas existencias y sus formas de movilizarse. Respecto de las formas

de hacer arte y su relación con el reparto sobre el cual Rancière fundamenta sus planteamientos, Platón propone que se identifican dos grandes formas en que se hace efectiva la sensibilidad que contiene la palabra: el teatro y la escritura.

El filósofo francés sostiene, sin embargo, que el teatro y la escritura adscriben a una política que no respeta las prescripciones establecidas por la lógica de la distribución gobernantes/gobernados. Ambas prácticas artísticas desbaratan esa interrelación absoluta y hacen visible una forma alternativa de hacer comunidad, sustentada en la democracia. El teatro y la escritura, a través de la representación de historias, personajes y discursos, alteran la distribución de espacios y tiempos que ha sido impuesta, y admiten el uso de la palabra a quienes les ha sido negado el lenguaje, aquel entendido como una forma de manifestación de la voluntad de los ciudadanos.

Jacques Rancière recurre a los planteamientos de Platón para exponer una tercera forma de manifestación artística que -como ya se ha revelado de manera explícita o implícita en las páginas anteriores- muestra las maneras de hacer, los lugares que habitan y los principios temporales que hacen patente la existencia de aquellos seres que establecen comunidad:

Al teatro y a la escritura, Platón opone una tercera forma, una buena *forma del arte*, la forma *coreográfica* de la comunidad que canta y danza su propia unidad. En suma, Platón desprende tres maneras cuya práctica de la palabra y del cuerpo proponen figuras de comunidad. Está la superficie de los signos mudos: superficies de signos que son, dice, como pinturas. Y está el espacio de los movimientos de los cuerpos que se divide el mismo en dos modelos antagónicos. Por un lado, está el movimiento de

los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por el otro, está el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios (2009: 11).

En palabras más sencillas, Platón agrega dos prácticas artísticas a las ya mencionadas, las cuales se pueden identificar como la imagen, vinculada a todas las manifestaciones de esta, tales como: el dibujo, la pintura y la fotografía; y el movimiento, entendido como danza, representación del desplazamiento cotidiano de los individuos y como el modo de ejecución de las acciones propias y comunes de los sujetos que conforman una colectividad. Las mencionadas hasta este punto son las prácticas artísticas políticas que representan estructuras sociales.

Rancière, tras exponer el concepto de estética sobre el cual teoriza en su escrito y explicar cómo se visualiza el *reparto de lo sensible* en algunas prácticas artísticas, se centra en reflexionar respecto de la noción de modernidad, más específicamente sobre la modernidad estética. El filósofo francés ofrece algunos principios al lector para que este comprenda el significado del término propuesto, estableciendo que: “La noción de modernidad estética recubre, sin darle concepto alguno, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir, de un tipo específico de vínculo entre modo de producción de obras prácticas, forma de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y otras” (2009: 20). Entonces, se debe asumir que la única divergencia entre una estética propia de la modernidad y otra estética asociada a un período histórico

distinto es que esta se vincula a un modo de producción, de exposición y clasificación de las obras artísticas que la hace excepcional.

Platón aparece una vez más interpelado en el discurso de Rancière, en esta ocasión recurre al filósofo griego para evidenciar tres principios que permiten reconocer el funcionamiento del sistema artístico en una obra práctica: el régimen ético de las imágenes, el régimen poético o representativo de las artes y el régimen estético de las artes. El primero, es decir, el *régimen ético de las imágenes*, no se revela directamente en la producción, sino en los cuestionamientos que esta despierta en el o los receptores, preguntas que tienen como objetivos: dilucidar el origen de la imagen, determinar cuál es la información real que se desprende de esta, el propósito de su creación y los efectos que busca generar en quienes la contemplan. Desde luego, las imágenes pueden representar y revelar información no sólo de un objeto, sino también de lugares, seres y existencias diversificadas.

En este punto de su discurso, en el del régimen ético de las imágenes, Rancière clarifica una idea fundacional del pensamiento platónico concerniente a las artes, afirmando que Platón no creía en el arte, sino que en las maneras de hacer: “En este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *ethos*: “conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o comunidad” (Real

Academia Española, s.f., definición 1)<sup>13</sup>, es decir, a la manera de ser de individuos y colectividades. Y esta cuestión impide al “arte” individualizarse como tal” (2009: 21).

El segundo principio, el régimen poético o representativo de las artes, supone la existencia de la poiesis y la mimesis. Por consecuencia, se entiende que, en las maneras de hacer, modeladas por las prácticas artísticas, no sólo interesa la acción por sí misma, sino también el proceso creativo; al cual debemos otorgar el lugar respetable que se merece. Poiesis y mimesis facilitarán la discriminación en la representación, en otras palabras, determinarán qué aspecto de la realidad merece ser imitado, qué tema debe ser considerado y la técnica que se utilizará:

Así, el principio de determinación externa de un dominio que consiste en imitaciones es al mismo un principio normativo de inclusión. Este se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte, y apreciadas, en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: repartos de lo representable y de lo irrepresentable, distinción de géneros en función de los representados, principios de adaptación de formas de expresión a los géneros, y por lo tanto a los temas representados, distribución de semejanza según principios de verosimilitud, conveniencia o correspondencias, criterios de distinción y comparación entre artes, etc. (Rancière, 2009: 23).

---

<sup>13</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023 de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

El tercer régimen al cual hace referencia Jacques Rancière es el rasgo estético de las artes. Desde una comprensión personal del texto es posible admitir que este sería el más clarificador para comprender cabalmente las ideas asociadas al reparto de lo sensible y a cómo opera la estética en esta comprensión de la distribución del mundo, o, mejor dicho, de quienes lo habitan. Este régimen no se centra específicamente en las maneras de hacer de las que tanto habla el pensador francés, sino que, al modo de ser sensible, particularidad inherente a las obras artísticas y que no implica, necesariamente, aquello que pueda generar o no placer en el o los receptores: “Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos” (Rancière, 2009: 24).

La presentación de los distintos regímenes que efectúa el autor no apunta directamente a la resolución de la problemática que significa definir el arte; una señal de clarificación se devela en el tercer principio, en el que incluye a la estética; puesto que este sistema libera al objeto artístico de toda norma, fundiendo las maneras de hacer del arte con otras maneras de hacer, “y es el momento de formación de una humanidad específica” (Rancière, 2009: 26).

Rancière dedica algunas páginas para teorizar sobre los conflictos representacionales que significaba la idea de que, en algún punto de la modernidad, la indivisibilidad o la anulación de los límites fueran difusos entre las

diferentes maneras de hacer. Para él, el postmodernismo llegó a terminar con ese trance:

Pero precisamente su curso ha mostrado que el postmodernismo era más que eso. La alegre licencia posmoderna, su exaltación del carnaval de simulacros, mestizajes e hibridaciones de todos los géneros, se transformó rápidamente en cuestionamiento de esta libertad o autonomía que el principio modernitario daba –o habría dado- al arte la misión de cumplir [...] El posmodernismo se ha convertido entonces en el gran treno de lo irrepresentable/intratable/irredimible, que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable e interminable acabamiento de los campos de exterminio (Rancière, 2009: 34).

El régimen estético de las artes, en algún punto de su transformación en la historia, admitió al anónimo en sus prácticas; es decir, al invisibilizado, a la existencia muda. Esta nueva presencia, antes apartada o negada, comenzó a hacerse visible principalmente en la literatura, representación artística en la cual los temas ya no se centraban en la vida y experiencias de los ciudadanos admirables, sino en aquellas acciones que rodeaban o eran ejecutadas por ciudadanos ordinarios. La comprensión de la comunidad y la diversidad de existencias que la componen comenzaron a sostenerse en la observación de las multiplicidades y en su manera de movilizarse. Los testigos mudos cobraron protagonismo y “lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero” (Rancière, 2009:46).

La literatura comenzó entonces a testificar a partir de la ficción, la historia y la poética conformaron una asociación indisoluble para mostrarnos la realidad del mundo circundante. Las proclamas que son transmitidas a través de la

escritura comenzaron a evidenciar formas de vida, un régimen distinto en la repartición de lo sensible que implica relaciones y vínculos que no se pueden categorizar en el binarismo gobernante/gobernado. La literatura entendida como testimonio y ficción se reveló además como un sistema político representativo de minorías y de colectividades silenciadas en la realidad. Por consiguiente, los receptores que se reconocen en los seres anónimos que habitan en la literatura reconocieron en ellos una voz que comunica sus formas de hacer y de ser:

Los enunciados políticos o literarios tienen un efecto sobre lo real. Ellos definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de humanos quienes quiera que sean, marcan separaciones, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos según los cuales éstos adhieren a una condición, reaccionan frente a situaciones, reconocen sus imágenes (Rancière, 2009: 49).

El texto *Sobre la fotografía* (2021) de Susan Sontag surge desde la obsesión. Resulta difícil escapar de la fotografía cuando es un objeto, si es que así se le puede llamar, que se exhibe ante todos y en todas partes. Sontag, a partir de la investigación intenta responder a las problemáticas estéticas y morales vinculadas a “la omnipresencia de imágenes fotografiadas” (Sontag, 2021: s/n). La indagación, que derivó en la redacción de múltiples artículos que exponían la historia y los propósitos de la fotografía, se extendió lo suficiente como para “que el argumento bosquejado en el primer artículo, documentado y

desarrollado en los siguientes pudo recapitularse y prolongarse de un modo más teórico; y detenerse” (Sontag, 2021: s/n).

Sontag, fiel a su estilo escritural simple y clarificador, al introducir su exposición, ofrece una conclusión determinante al lector, afirmando que: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (Sontag, 2021:13). En esta cita, extraída desde el primer párrafo del libro, es posible inferir algunos atributos esenciales de la fotografía; ésta: sitúa, comunica, exhibe y delimita. En definitiva, las fotografías son recortes ilimitados del mundo y, por lo tanto, de historias y experiencias.

No hay que apartar la vista de la palabra ética, concepto mudable y conflictivo que siempre es difícil de abordar pero que se puede afrontar recurriendo a la historia. ¿Qué implica una ética fotográfica? Debemos establecer límites de admisión para responder a esta pregunta, es decir: ¿Qué se puede exhibir-ver? ¿Por qué se debe mostrar-mirar determinada imagen? Susan recurre a algunos ejemplos para insistir en la importancia de delimitar lo que es moral o éticamente aceptable, entre ellos recurre a uno que me remite a una experiencia personal, la del encuentro fortuito con lo que la autora denomina “el inventario fotográfico del horror extremo” (Sontag; 2021: 29). Cito:

Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto –en fotografías o en la vida real- me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En efecto, me parece posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, si bien transcurrieron algunos años antes de que comprendiera cabalmente de qué trataban. ¿Qué mérito había en verlas? Eran meras fotografías de un acontecimiento del que yo apenas sabía nada y que no podía afectarme, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando miré esas fotografías algo cedió. Se había alcanzado algún límite y no solo era el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía (Sontag; 2021: 29).

El sujeto se ve enfrentado, quiéralo o no, esté preparado o no, a una proliferación de imágenes a través de distintos medios sin cuestionar de manera inmediata cuál es el objetivo por el que se exhiben determinadas fotografías. Todas se publican con la intención de desencadenar una reacción, en el caso de las fotografías espantosas que exhiben los padecimientos y los cúmulos de cuerpos inertes de judíos en los campos de concentración, el objetivo principal debería ser mostrar los horrores de la guerra para evitar que tales actos deshumanizados vuelvan a ocurrir en el futuro. Entonces, de la fotografía no sólo se desprende una estética, sino también una ética y una política.

Utilizaré el mismo caso histórico del exterminio nazi para enfatizar en otras funciones de la fotografía. De alguna manera ya se ha expuesto que la imagen cuenta una historia y trasmite un mensaje que, en gran parte de su muestrario, trasciende fines comerciales o estéticos. La fotografía “es un arte elegíaco, un arte crepuscular” (Sontag, 2021:25) que reconstruye la genealogía familiar,

testifica que algo sucedió y prueba la existencia de personas que ya dejaron este mundo; la fotografía se constituye como parte fundamental del archivo, del inventario terrenal: “Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2021: 25).

En estricto rigor, la fotografía no cuenta nada por sí misma, simplemente muestra y demanda un receptor inserto en determinado contexto que cumpla con el rol de intérprete. El descifrador producirá una narración sustentada en su experiencia y conocimiento del mundo; versión que probablemente será diferente a la proyectada por otro sujeto que tenga acceso a la misma imagen en un tiempo paralelo. La autora sostiene: “Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (2021: 32).

Sontag propone el concepto de visión fotográfica para establecer una diferencia entre lo que observa el ojo humano en la realidad circundante y lo que este puede ver en una fotografía. La imagen de un objeto, ser o paisaje, mediada por la fotografía, de ninguna manera otorgará la misma información o versión que nos entrega la observación in situ del mismo elemento. En palabras de la autora, la visión fotográfica “consiste sobre todo en la práctica de una especie de visión

disociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva” (2021: 101). De lo anterior, se revela un poder indiscutible de la fotografía: puede transformar o convertir seres, escenarios y existencias en otras.

La imagen captada por la lente de una cámara brinda una nueva posibilidad de observación, una nueva forma de asimilar lo que se nos muestra. Los detalles que, como si fueran guiños, invitan a quien mira a inventar una versión distinta de la realidad fotográfica, fantasía que se configura como un espacio superpuesto al existente. “En la medida en que la fotografía arranca los envoltorios secos de la visión habitual, crea otro hábito de visión: intenso y desapasionado, solícito y distante a la vez; hechizado por el detalle insignificante, adicto a la incongruencia” (Sontag, 2021: 102).

La identidad del fotógrafo no será determinante en la imagen resultante; dicho de otro modo, el estilo de la fotografía y su propósito de producción no permitirán reconocer al sujeto que ha capturado la imagen. A diferencia de lo que ocurre con un texto literario y su autor, la identidad del fotógrafo no puede ser pesquisada porque no hay huellas involuntarias reconocibles que traspasen su producción artística. Lo que importa en la fotografía es el tema, el elemento y/o dispositivo portador de aquella belleza que el fotógrafo quiere exhibir: “En la fotografía el tema siempre se impone, y los diferentes temas crean abismos

infranqueables entre un tema y otro de una obra amplia, lo que impide la firma” (Sontag, 2021: 134).

Es necesario detenerse aquí para aclarar que la belleza no siempre se viste de perfección, ostentación, benignidad y vitalidad<sup>14</sup>. Susan Sontag afirma que: “el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir la belleza en lo humilde, lo inane, lo decrépito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo.)” (2021: 106). El fotógrafo estadounidense Richard Avedon, quien se presenta en su obra como El Que se Niega a Favorecer, no sólo capturó imágenes de modelos y vestuarios de moda, sino que también realizó “elegantes y despiadados retratos” (Sontag, 2021: 108) de su padre moribundo. No creo que su intención haya sido exponer el rostro agonizante de su padre al examen de los observadores para que se mofaran o despreciaran su aspecto. Creo que Avedon quería mostrar la agonía y la enfermedad como algo propio e innegable de la existencia, un estado doloroso tanto para quien lo padece como para quien lo observa en la cercanía. Sin duda, en esta relación contemplativa se experimenta un *pathos*: “afecto vehemente del ánimo” (Real Academia Española, s.f., definición 1)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> El lector o lectora de este texto puede agregar a esta lista cualquier otro adjetivo aceptado como positivo en una sociedad normalizadora o tipificadora.

<sup>15</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

Sontag profundiza sobre la esencia realista de la fotografía, principio que parece desvanecer abruptamente propósitos imaginarios. Esta idea cobra sentido cuando pensamos en cualquier fotografía, finalmente lo que se busca es mostrar algo que observamos con auténtica dedicación sólo cuando se nos exhibe en un recorte, en un espacio delimitado, en un margen que lo separa del resto de lo que le y nos rodea:

Lo que de verdad implica el programa del realismo en la fotografía es la creencia de que la realidad está oculta. Y si está oculta hay que desvelarla. Toda cosa registrada por la cámara es un descubrimiento, trátase de algo imperceptible, movimientos fugaces y fragmentarios, un orden que la visión natural no puede captar o una «realidad enaltecida» (expresión de Moholy-Nagy), o simplemente una manera elíptica de mirar (Sontag, 2021: 121)

Sontag dedica gran parte de su libro a exponer dos asuntos que no han sido resueltos del todo y uno tiene relación con el carácter artístico de la fotografía. Desde su surgimiento hasta la actualidad, se han intentado establecer objetivos y propósitos específicos para la producción fotográfica, pretendiendo determinar si sus elementos constitutivos la posicionan como una manifestación esencialmente artística. Sin embargo, esto no es lo fundamental, lo trascendental es que la fotografía exhibe objetos, sujetos o escenarios representativos de temáticas trascendentales para la constitución de la historia y el imaginario de la sociedad.

Virginia Woolf escribe un texto revelador sobre la enfermedad, la sencillez del lenguaje y la naturalidad con la cual se expresa en *De la enfermedad* (2014)

tienen el efecto de acercar al lector, tanto a ella, como al padecimiento, entendiéndolo como una experiencia que no sólo trastoca el cuerpo sino también el espíritu. La enfermedad, como bien plantea Woolf, permite que el hombre acceda a territorios inexplorados, que advierta sentimientos y emociones desconocidas, que observe con atención ciertos detalles que en un estado de inmunidad pasan desapercibidos y que, ineludiblemente, se sienta próximo a la muerte.

Todos estos motivos, tan comunes a la existencia humana, hacen que Woolf se cuestione por qué la enfermedad no es un tema recurrente en la literatura como sí lo es el amor, la guerra y los celos. Además, enfatiza en la importancia que la escritura ha otorgado a los estados mentales por sobre los estados del cuerpo, como si este último no cobrara relevancia más que para hacer evidente la codicia y el deseo. Sin embargo, ese absolutismo es falso, lo cierto es que el cuerpo está siempre presente e intercede en todas nuestras maneras de hacer y de ser. El cuerpo debería ocupar en la literatura la posición de privilegio que le corresponde, puesto que por allí pasan todas las emociones, pensamientos y experiencias; estas no serían posibles sin un objeto que las contenga:

El cuerpo interviene todo el día, toda la noche; se embota o agudiza, se embellece o se marchita; se vuelve cera en el calor de junio, se endurece como sebo en la oscuridad de febrero. La escritura de su interior sólo puede mirar por el cristal –sucio o sonrosado, no puede separarse del cuerpo como la vaina de un puñal o de un guisante ni un momento; ha de seguir el gran desfile de cambios completo, frío y calor, bienestar y

malestar, hambre y saciedad, salud y enfermedad hasta que llega la catástrofe inevitable, el cuerpo se desmorona y el alma se libera (dicen) (2014:27).

Woolf plantea que la enfermedad puede no resultar tan atractiva a los lectores como las historias de amor, pero ella refuta esta idea esbozando que el alejamiento que se produce del resto del mundo confiere al enfermo las condiciones aptas para que este despliegue territorios imaginarios poblados por sujetos que experimentan los sucesos del amor; y para que, en una soledad impuesta, espere impaciente la llegada del visitante.

Sobre la carencia de libros que traten sobre la enfermedad, Virginia también asegura que una de las razones podría sostenerse en la pobreza del lenguaje, en el sentido de que no existen palabras suficientes para narrar la enfermedad. La escritora inglesa advierte que su idioma es incapaz de ofrecer nociones precisas para describir padecimientos tan frecuentes como el dolor de cabeza, aseveración que nos invita a cuestionarnos qué pasará con la descripción de otras dolencias menos comunes: ¿Es posible representar todas las enfermedades o el dolor a través del lenguaje? Probablemente no.

Pese al dolor y el estado deplorable que se visibilizan en el cuerpo no podemos compadecernos, porque la conmoción sólo causaría consecuencias negativas en el normal funcionamiento del mundo. Debemos, por el contrario, encontrar alguna distracción que nos aparte de nuestras cuitas:

Un organillero en la esquina del hospital, una tienda de libros o baratijas para seducirle a uno después de la prisión o el asilo; algún absurdo gato o perro para evitarse transformar el antiguo jeroglífico de miseria del viejo mendigo en volúmenes de sórdido sufrimiento; y así, el inmenso esfuerzo de compasión que esos barracones de dolor disciplina, esos disecados símbolos de sufrimiento, nos piden que hagamos por ellos se desechan con desasosiego para otro momento (2014: 33).

Virginia expone que la enfermedad es un confesionario. Me atrevo a conjeturar que al estar insanos somos conscientes de nuestra existencia, de nuestro cuerpo y certezas, y, al mismo tiempo, experimentamos de manera latente la incertidumbre por un futuro incierto impuesto por el padecimiento presente. En la enfermedad “se dicen cosas, se sueltan verdades que la cautelosa respetabilidad de la salud oculta” (2014: 35). Woolf, quien había estado bastante enferma durante el tiempo en que escribió este ensayo, se atreve a vociferar una verdad: no nos conocemos a nosotros mismos y mucho menos a quienes nos rodean. Destruye inclementemente la idea de que por el hecho de pertenecer a la misma especie y de formar parte de la misma comunidad, comprendemos el mundo de la misma manera y nos movilizamos por sitios revisitados que han sido escenarios de vivencias repetidas. No, somos diferentes, diversos y multiformes, percibimos nuestro entorno de manera individual, lo que depende de nuestras experiencias personales. Estamos, de alguna manera, solos: “Hay una selva virgen en cada uno; un campo nevado en el que se desconocen incluso las huellas de los pájaros. Aquí vamos solos, y lo preferimos” (2014: 35).

El aislamiento, es decir, estar apartado del resto en la enfermedad, también nos aleja de la sociedad; nos desliga de la obligación de pertenecer a una comunidad y nos compromete con nosotros mismos, con nuestra existencia. Percibimos nuestro mundo circundante con una sensibilidad potenciada por el dolor o la molestia provocada por la enfermedad: el dolor nos sitúa.

Jacques Derrida, en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), interpela al lector para que se disponga a reflexionar sobre una noción emparentada con la de *archivo*. En la apertura de su discurso presenta el término arkhé, posicionándolo, de manera implícita, como un pilar que sostiene el entramado del texto, y que, consecuentemente, posibilitará la comprensión de éste a quienes tengan acceso.

Arkhé es una palabra que refiere tanto a *comienzo* como a *mandato*. Este doble significado implica, simultáneamente, un principio físico o histórico y otro normativo. El carácter originario que presupone arkhé admite oposiciones que se ponen en funcionamiento cuando se vincula este primer componente al segundo, es decir, al del mandato. Derrida deja en evidencia una problemática que pasamos por alto: el enfrentamiento de múltiples principios que se resisten pero que, al mismo tiempo, se enlazan.

De acuerdo con lo propuesto por el autor: “El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Más también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida” (Derrida, 1997: 10). Según lo anterior, el archivo funciona de acuerdo con los principios que rigen al *arkhé*, dicho de otro modo, el archivo acepta tanto un carácter histórico como uno mandatorio; imperando este último.

Luego de esta aclaración, el filósofo precisa que la palabra archivo obtiene su significado del griego *arkheion*; vocablo que designaba el lugar en que residían los magistrados superiores o *arcontes*; sujetos portadores del poder de gobernar y representantes de la ley. Los *arcontes*, en consecuencia, asumían la responsabilidad de resguardar los documentos oficiales de la ciudad en su domicilio y, asimismo, de descifrar dichos escritos que, al ser protegidos, manipulados e interpretados por los *arcontes*, circunscribían por efecto la ley. A partir de lo anterior, es posible proponer que el archivo demanda una ubicación, un lugar o espacio en el cual estar protegido, pero también implica la existencia de una ley o norma de funcionamiento que se admite, sin cuestionamientos, como una verdad.

Derrida sostiene que: “no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una topología privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*” (1997: 10). Dicho de otro modo, sólo se

pueden clasificar como archivos aquellos textos y/u objetos que están situados en lugares selectos, más precisamente en aquellos espacios provistos de autoridad; cuando este principio no se cumple los documentos o elementos carecen de valor público y no alcanzan una función histórico-nomológica.

Además de las particularidades del archivo que han sido mencionadas y explicadas hasta este punto, está también su carácter consignatario. “No entendemos consignación en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de *consignar reuniendo los signos*” (Derrida, 1997: 11). El pensador francés escribe la palabra consignar de una manera particular, imprimiendo una diferencia en la grafía de esta. La separación del prefijo *con-*, indica “reunión, cooperación o agregación” (Real Academia Española, s.f., definición 1)<sup>16</sup>, y el lexema *signar* proveniente del latín *signāre* que significa: “hacer, poner o imprimir el signo”<sup>17</sup> (Real Academia Española, s.f., definición 1), y en un segundo sentido: “dicho de una persona: poner su firma”; es un ejercicio que realiza el autor de manera consciente para que el lector logre inferir que una de las dimensiones del archivo trasciende la simple compilación y clasificación de elementos. En síntesis, la conclusión sobre este asunto debe ser

---

<sup>16</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

<sup>17</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de febrero de 2019, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

que el archivo reúne textos y/u objetos que llevan impresos signos individualizantes que los separan de otros.

Tras la mención del término archivo, la elucidación de su doble sentido histórico-nomológico y la funcionalidad compilatoria que lo caracteriza, Jacques Derrida introduce intempestivamente un nuevo término en su discurso: el *exergo*, palabra que, en términos simples, alude a una cita referida deliberadamente por el autor antes de comenzar la exposición del texto. El *exergo* tiene como función proporcionar pistas al lector para que acceda al contenido de lo escrito, de cierta manera lo sitúa y le revela, tácitamente, en dónde o en qué radica la importancia de su discurso. De manera subyacente, el receptor, de acuerdo con su interés, se predispondrá y tomará cierta postura frente a lo que descifrá.

Derrida afirma que el *exergo* tiene una función “instituyente y conservadora a la vez” (1997: 15) y que, por lo tanto, ejerce una autoridad violenta que comparte con el archivo. El *exergo* ordena al lector a comprender el texto según un determinado fundamento, las leyes o normas sobre las cuales funcionará el mundo representado y se movilizarán los personajes estarán sujetas a lo que el autor ha demandado o establecido a través de una cita previa; asimismo, de manera sucinta, revela lo que se quiere enfatizar sin conceder valor a los detalles. El archivo, igualmente, resguarda o reúne signos excepcionales que conforman un corpus o entramado que se erige poderoso. El archivo conserva elementos particulares que se distinguen entre otros comunes u ordinarios y, por efecto,

ordena a una comunidad a centrar su interés en aquello que se ha establecido como trascendental.

El autor de *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997) menciona dos categorías del exergo, siendo la primera la relacionada con la imprenta, aquella que se utiliza como herramienta para publicar y replicar las ideas, inscribiéndolas y archivándolas con papel y tinta. Pero ¿qué mensajes merecen la pena ser resguardados por la imprenta?, esta pregunta exhibe una problemática a la que se enfrenta tanto quien enuncia los discursos como así también a quien debe decidir imprimirlos y hacerlos públicos; ambos sujetos, de alguna manera, se enfrentan a lo que Derrida denomina “pulsión de tres nombres” (1997: 18).

La pulsión de muerte, de agresión o de destrucción es un deseo que franquea toda resistencia e imposibilita el acceso del objeto al espacio del archivo. La pulsión de tres nombres es silenciosa, privada e instintiva, nadie sabe que se produce y, por lo tanto, para el resto de los individuos que integran una comunidad ese texto o elemento que se proyectó como archivo nunca existió.

Derrida afirma que dicha pulsión:

Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera ésta en verdad la motivación de sí misma de su movimiento más propio. Trabaja para destruir el archivo: con la condición de borrar, más también con el fin de borrar sus «propias» huellas -que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas «propias». Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no sólo anárquica, anarcónica (no olvidemos que la pulsión de muerte, por muy originaria que siga siendo, no es un principio, como lo son los principios de placer o de realidad): la pulsión de muerte es, en primer lugar,

anarchivística, se podría decir, archivológica. Siempre habrá sido destructora del archivo, por vocación (Derrida, 1997: 18).

La información expuesta en los últimos párrafos permite inferir que se precisa de un sujeto portador de autoridad para que determine si un documento u objeto cumple o no con los requisitos suficientes para ingresar al espacio de la consignación, territorio excepcional que está delimitado y protegido dentro de una zona mayor que lo contiene. En otras palabras, el elemento a coleccionar exige una potestad que lo autorice a formar parte del archivo. Asimismo, quien lo produce, debe asumir que existe y se moviliza como una entidad particular, creadora de ciertas composiciones que merecen ser resguardadas, coleccionadas y admiradas.

El archivo implica *un allí, un lugar, ocupa un sitio*; esta es una característica que se menciona de manera recurrente en el texto de Jacques Derrida, se repite como una consigna que es necesario interiorizar para comprender cabalmente su importancia y alcance. El asunto que se revela aquí es que, si el archivo ocupa un allí, un lugar específico y apartado, involucra también la existencia de un afuera que lo circunda. Así como no es posible que el archivo se origine sin un creador y una entidad que lo declare como tal, tampoco es factible su subsistencia si no se constituye como una parte singular de un todo común. En conclusión: *“No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”* (Derrida, 1997: 19).

El archivo y sus otras formas de manifestación, tales como el museo y el monumento, tienen una función conmemorativa, ya que consignan elementos que se declaran como importantes para una sociedad y que, por lo tanto, se quieren transmitir a distintas generaciones, trascendiendo en el tiempo. Así, queda de manifiesto su carácter histórico e hipomnémico. Este principio ratifica la necesidad de un *afuera* que pueda aceptar y recibir el archivo, tanto de un espacio externo que lo sitíe como de sujetos que lo habiten, asegurando la “posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la reimpresión” (Derrida, 1997: 19).

Pese a que existe un deseo de recordar y se utiliza como mecanismo evocador al archivo, esta ambición no se puede dissociar de la pulsión destructora o de muerte. La intención compulsiva por repetir para memorizar y recordar se concibe como una manera de resistir al olvido y a la desaparición, esa es la muerte a la que hace referencia el texto del pensador francés. El archivo se impone como un dispositivo que funciona de acuerdo con dos fuerzas que se oponen, una que surge ante la necesidad de consignar y conmemorar, y otra emparentada con la intrascendencia; “el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” (Derrida, 1997: 20), desde esta premisa se puede comprender lo que el autor denomina *mal de archivo*.

## **CAPÍTULO V: REVISIÓN DE LA CRÍTICA PRECEDENTE PARA LA FUNDAMENTACIÓN DE UNA SEGUNDA LECTURA: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN**

Leo Cherri en “Mario Bellatin y la aparición de la imagen” (2020) expone un análisis de algunos textos del escritor mexicano publicados entre 2001 y 2009; centrándose en el “estudio de las acciones plásticas”, específicamente en la utilización de fotografías e imágenes y su incidencia en la interpretación de la obra. Cherri propone que Mario Bellatin, desde la publicación de su primera novela, *Mujeres de Sal* (1986), ha utilizado la escritura para explorar la imagen en diferentes situaciones y experimentar con ella, destacando ciertos núcleos problemáticos. Además, examina las conexiones entre escritura, literatura e imagen, prestando especial atención a momentos específicos de la obra de Bellatin en los que la aparición de la fotografía instala preguntas en determinados puntos críticos de su proceso creativo.

Cherri sostiene que la palabra y la imagen se funden en ciertos textos de Bellatin, desplegándose como espacios que oscilan entre lo interno y lo externo, y que sólo pueden ser moldeados por el lector, y ejemplificando con *Perros héroes*. En el libro se narra la historia de un hombre inmóvil que es visitado por un niño escritor que ha construido una ficción de *perros heroicos*. Esta experiencia inspira al hombre inmóvil a pedir una máquina de escribir para plasmar una serie de relatos. Más tarde, el autor revela que él mismo había

creado un libro similar cuando tenía diez años, pero que nunca tuvo acceso a este tras el fallecimiento de su abuela. Paradójicamente, este libro olvidado es lo que inspiró la creación de *Perros héroes*.

En el artículo, Leo Cherri profundiza en la utilización de la fotografía en los textos ficcionales como una estrategia para robustecer el archivo o para retornar a una vivencia personal experimentada por el autor; exponiendo que, tras un breve tiempo transcurrido desde la confesión de Bellatin -quien sostiene que *Perros héroes* recoge eventos o elementos de la realidad-, el escritor mexicano revela que: "Tal vez todo comenzó cuando tenía diez años. De repente, se me ocurrió la idea de hacer un libro sobre perros" (Cherri, 2020: X), el cual desarrollaba relatos de canes que eran acompañados de fotografías y recortes de periódicos, y revistas. A excepción de su familia, solo su abuela se dio cuenta de la importancia del libro y lo guardó en el fondo de un armario al cual Bellatin no pudo acceder tras la muerte de quien lo custodiaba. Mario retorna a ese libro de la infancia para escribir *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*.

Sobre lo anterior, en el artículo "Mario Bellatin y la aparición de la imagen" (2020) se reafirma que la relación realidad-ficción es evidente en la novela que protagoniza el hombre inmóvil, puesto que esta no surge plenamente desde el imaginario, sino más bien es una especie de crónica de un personaje de la ciudad a quien Bellatin había contactado previamente para comprarle un perro. Desde

esta perspectiva, su escritura fue un acto de reconocimiento que tuvo lugar un año y medio después de su primera visita. Aunque había escrito el libro a partir de una pulsión, al volver a la casa del sujeto, se sorprendió al descubrir que su ficción había retratado con gran detalle la realidad que encontró allí. Decidió tomar algunas fotos al azar con una cámara y al verlas, se dio cuenta de que las imágenes reflejaban perfectamente la historia que había desplegado en el libro.

La interrelación que caracteriza a las obras y discursos de Bellatin, en este caso aquella existente entre *Perros héroes*, *Underwood portátil* y algunas entrevistas; crean un imaginario pre/post textual. Este imaginario, de acuerdo con Cherri, se asemeja a un archivo negado o “agujereado” (Cherri, 2020: X), ya que hace manifiesta cierta imposibilidad para acceder a aquello que se ha querido resguardar o que se ha registrado en algún soporte escrito o textual. Entonces, si el escritor regresa al archivo, lo hace a través de la imagen, es decir, a partir del recuerdo y de la fotografía.

Álvaro Matus, periodista chileno, en 2004, en el suplemento “Revista de Libros” del diario *El Mercurio*, escribía una entrevista realizada a un joven Mario Bellatin. El texto titulado “En guerra contra el cliché” comienza destacando la brevedad de sus novelas y los espacios en blanco que abundan en sus escritos, -porciones que para mí son un tipo de vacío característico del “escribir sin escribir” de Bellatin-. La segunda característica que menciona Matus es la “radicalidad” de la obra, la que, en más de una ocasión ha sido clasificada

erróneamente, comprendiéndose como una composición drástica debido al estilo escritural de Bellatin, quien se ha posicionado como “uno de los narradores más originales y arriesgados de nuestra lengua”. A continuación, el texto periodístico enfatiza en la particularidad de los personajes que protagonizan las historias ficcionales trazadas por Mario Bellatin, sujetos que tienen una característica física que les aparta de la norma.

Así, Matus introduce el diálogo con elementos que distinguen la estética de la escritura del autor, para luego exponer de qué tratan algunas novelas. Desde esta exposición que parece no planeada, se infiere que los mundos representados y proyectados por Bellatin surgen desde la contravención a los cánones establecidos para la novela, esto en cuanto a la extensión, la simplicidad y la predilección por exponer las vidas de individuos carentes o defectuosos que proliferan, contagian y subvierten la normalidad: “Entre medio hay ritos religiosos, sesiones de sadomasoquismo, un asilo de ancianos y muchas otras historias sórdidas y cotidianas. Al cabo de un tiempo todo se vuelve normal: los tullidos o deformes, ante la carencia de una explicación científica, buscan en el sexo o en la religión prácticas que los ayuden a vivir. A soñar. A soportar. Con el tiempo todo se vuelve normal, sugiere Bellatin” (2004).

En la entrevista, Bellatin revela que juega con la obviedad en sus narraciones para que el lector construya una historia a partir de datos particulares de su propia vida; de esta manera lo seduce para que termine de leer el libro.

Sobre lo anterior, Matus lo inquiera para saber si, ante la deformidad y los excesos, entendidos como elementos de seducción, el lector es el perverso; Bellatin confirma esta suposición, sosteniendo que el lector es quien llena los vacíos del texto o de la historia contada.

En este punto del diálogo, Matus juega sutilmente con el doble significado de la palabra perversión, la que, de algún modo, encierra la lógica del universo bellatiniano. Según el diccionario, pervertir tiene dos acepciones: “Viciar con malas doctrinas o ejemplos, las costumbres, la fe, el gusto” (Real Academia Española, s.f., definición 1) “2. Perturbar el orden o el estado de las cosas” (Real Academia Española, s.f., definición 2)<sup>18</sup>. Desde aquí, es imposible para el receptor no pensar en los tópicos y personajes que configuran los libros del escritor mexicano: el sexo, la muerte, la enfermedad, la carencia, los animales; todos son elementos que se constituyen como referentes de la contravención, igualmente quienes son portadores de alguno de estos gérmenes. Sobre lo anterior, el periodista chileno le menciona a su entrevistado que se le reconoce por ser “un escritor de la maldad o la perversión”, a lo cual Bellatin responde: “No sé si están generados por los lectores o por una movida editorial. Yo creo que lo evidente es que hay una ambigüedad, una escala de valores supuestamente trastocada, donde se supone que lo anormal es normal y viceversa. Lo que yo

---

<sup>18</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

me preguntaba es cómo crear un universo insólito, algo interesante o divertido. Pero ser paladín de la maldad o de la deformación no me interesa” (Bellatin, 2004)<sup>19</sup>.

Entonces, apropiándome de la declaración de Mario Bellatin, puedo sostener que su proyecto escritural surge desde el deseo de transgredir la anormalidad y deshacerse de los elementos que sostienen a la tradición literaria latinoamericana; todo esto a partir de la incorporación de acontecimientos y personajes insólitos, en un espacio y un tiempo enrarecido. Bellatin es aún más radical, ya que afirma que suele preguntarse cómo lograr “quedarse sólo con la escritura y sacar lo demás” (2004).

Álvaro Matus también plantea la utilización de la fotografía en las novelas, interesándose por saber cuál es el objetivo de su aparición en los textos narrativos. La respuesta es simple: son otra forma de escritura. Las imágenes no sólo son una herramienta visual que apoyan o confirman la historia contada, sino también dispositivos que invitan a la reflexión y a buscar información o vestigios en la realidad para completar aquellos espacios vacíos del texto.

---

<sup>19</sup>La entrevista está disponible en:  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-354711.html>

Gianna Schmitter, en “Construir sentidos en el umbral: formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin” (2017) explora la relación entre el texto y la foto en algunos escritos de Bellatin, publicados entre 2008 y 2009, entre ellos *Los fantasmas del masajista*, novela breve que forma parte del corpus de este trabajo de investigación. El artículo presenta un análisis de cómo se construyen o cambian los sentidos, percepciones y experiencias al leer una ficción mediada por fotografías. Schmitter propone que las imágenes y pies de foto que acompañan algunos relatos “funcionan como un puente entre texto lingüístico y foto o texto-imagen, lo que requiere, entre otros, un cuestionamiento de los significados de leer en cuanto construir sentido(s)” (Schmitter, 2017: 2). Es decir que, la aparición de las fotografías no sólo funciona como un soporte de la narración, sino que también interviene en estas, complementándola y/o transformándola.

Una parte del artículo de Schmitter se centra en el concepto de texto-foto-amalgama, propuesta de la investigadora que se condice con uno de los objetivos específicos de este trabajo doctoral. La académica francesa cita a Bellatin para definir dicha noción, exponiendo que, para el autor, en un texto-foto-amalgama es imprescindible la presencia de ambos dispositivos: foto y texto, o viceversa. En *Los fantasmas del masajista*, las imágenes se presentan separadas del texto, tipo dossier; dicho de otro modo, cada fotografía y su respectivo pie ocupan un espacio propio. Debido a esto, resulta razonable pensar que el lector no se enfrentará a la problemática de decidir a qué prestar atención primero: ¿texto o

imagen? Quien se posiciona frente al texto primero lee y luego observa las imágenes con sus descripciones. En consecuencia, lo que importa es la relación semiótica que se establece entre el espacio visual y escrito que crea un sistema de significación diferente, una amalgama.

Gianna Schmitter postula que las fotografías no cuentan una historia por sí mismas y que, a veces, no está claro qué están mostrando. En los textos de Mario Bellatin, las imágenes se enfocan en un detalle que podría no tener importancia en lo escrito, lo que permite que la historia se construya a través de los pies de foto. Es preciso enfatizar en que la mayoría de las fotos no cuentan una narración por sí solas, pero el lector/espectador puede articularlas a través de una breve descripción.

En el artículo “Estética, política y sensación de la muerte en Salón de belleza de Mario Bellatin” (2011), Sergio Delgado fundamenta su crítica literaria de las obras Bellatin desde una perspectiva política, centrándose en cómo el proyecto literario crea una estética políticamente relevante que no se basa en la relación entre ficción y realidad, sino en el papel del cuerpo, dicho de otro modo, en cómo el cuerpo actúa como mediador de la experiencia.

Delgado efectúa una revisión del concepto estética, mencionando sus significados más reconocidos, vinculados a la percepción de la belleza, a la filosofía y a “aquello percibido a través de los sentidos, en contraposición a aquello accesible a través de la imaginación o el pensamiento” (Delgado, 2011:

70). Según lo expuesto por el autor del artículo, el cuerpo se constituye como un dispositivo que, al entrar en funcionamiento, descubre y asimila los elementos y entidades del entorno o de los mundos circundantes. Es decir, el cuerpo debe ser entendido como una realidad cuya función trasciende lo meramente instrumental, constituyéndose como el origen del significado y sentido del mundo que nos rodea.

A partir del análisis que Delgado realiza a *Salón de belleza* se problematiza la función del cuerpo en la percepción cuando el cuerpo está enfermo o trastocado. El texto sugiere que el Moridero proporciona una experiencia estética y política que desafía las normas e ideas convencionales que rodean los constructos enfermedad y muerte; diferente de la que se percibe al exterior del espacio heterotópico desplegado en el salón de belleza:

Si en el interior del Moridero los huéspedes experimentan su muerte como un fenómeno estético autocontenido y autosuficiente, mortalmente soberano, en el exterior del Moridero aquellos que el regente ha rechazado para admitir después montan, a través de su propia vida, un performance altamente politizado en el que ostentan la vitalidad de sus cuerpos sanos ante un diagnóstico funesto impuesto desde afuera, equiparable a una condena de muerte (Delgado, 2011: 76).

“Política, estética y cuerpos ‘precarios’ en *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin” (2019) es otro texto crítico literario en el cual su autor, Roberto Robles Valencia, comprende la función del cuerpo carente como constructor de una política y una estética que transgrede la normalidad; quien expone sobre Bellatin “destaca la fijación de su obra con la corporalidad y su precariedad

intrínseca, con los cuerpos precarios que surgen constantemente desde una carencia y una rotunda in-completitud” (Robles-Valencia, 118: 2019).

Robles-Valencia, quien analiza *Los fantasmas del masajista*, fundamenta su lectura en la noción de precariedad, precisando el doble valor que dicho término adquiere en la novela: la insuficiencia o vulnerabilidad del cuerpo humano y la pobreza que abunda en la sociedad capitalista del siglo XXI. Aquí, es posible retornar al carácter estético y político que constituye gran parte de los discursos de Bellatin, rasgo en el cual profundizaré en el último capítulo de esta investigación.

En el análisis expuesto en el artículo, se establece una relación entre la declamación y la letra de la canción de Chico Buarque y la estructura textual. Robles-Valencia plantea que la lora, como objeto de la reencarnación de la madre de Joao, entrelaza las ficciones recitadas por la madre con algunos eventos de la vida de la mujer y su hijo. La estructura de la novela se presenta de manera fraccionada y repetitiva, finalizado “con una colección de fotografía, que parecen escogidas al azar, forzando la ironía de su propia inutilidad documental, creando su propio mundo visual e insistiendo en una referencialidad confusa” (Robles-Valencia, 2019:119). A diferencia de lo que plantea Schmitter sobre el pie de foto, quien sostiene que es un elemento que contribuye a la comprensión de la imagen y por consecuencia de la historia, Robles-Valencia afirma que las leyendas de las imágenes del texto protagonizado por el masajista confunden al lector.

El investigador plantea una propuesta interesante respecto del proyecto político que proyecta la escritura de Mario Bellatin, la cual supera a lo que se desliza de lo puramente conceptual, es decir, aquello que pueda surgir desde el concepto de precariedad. Para el literato lo sustancial de la obra del escritor mexicano radica en el cuerpo como dispositivo de resistencia:

En primer lugar, debemos recordar que la obra de Bellatin ofrece insistentemente ciertos hitos temáticos manifiestos, materializados fundamentalmente en su mirada a los cuerpos, sus limitaciones y mutilaciones, y a la vez en la referencia a las potencialidades escriturales que parten de la ausencia o la carencia. Sin entrar en los datos biográficos- de cierto interés si tenemos en cuenta la especial relación de Bellatin con la tecnología escritural debido a ciertas carencias físicas-es patente en su obra la centralidad de lo corporal y su precariedad, de la que incluso surge la narración misma, convirtiéndose en el origen del acto narrativo (Robles-Valencia, 2019: 127).

El tópico del cuerpo es revisitado insistentemente por aquellos investigadores cuyo objeto de estudio es el universo desplegado por Mario Bellatin. Hablar de universo es más pertinente en este apartado porque es una palabra que abarca toda la obra del escritor mexicano. El cuerpo es un tópico exhibido de manera preponderante en toda su producción artístico-literaria, en sus discursos y en las performances que protagoniza en diferentes apariciones públicas. El asunto del cuerpo como transmisor de un mensaje es llevado incluso a la realidad, un ejemplo de esto es que Bellatin sea un coleccionista de prótesis, las cuales utiliza en su brazo derecho, cambiándolas según el contexto y el propósito.

Francisco Martín, quien en el ensayo “La literatura como *performance*: Mario Bellatin y Severo Sarduy” (2010), se refiere al cuerpo enfermo y agónico como punto de acceso a las múltiples vías interpretativas de la obra del autor, propone que en Bellatin, “la literatura se convierte en un momento puntual de un proceso más amplio” (Martín, 2010: 37). Dicho momento se podría interpretar como la *performance*.

El Moridero en *Salón de belleza* es el espacio donde los enfermos han ido a morir; sin embargo, para Martín es también un lugar habitado por cuerpos carentes y sin historias, donde su “materialidad se expresa como reducción, convertidos en amasijos de carne que han perdido toda identidad” (2010: 38). Desde esta mirada se confirma el carácter político que traspasa la narrativa de Bellatin, ya que su discurso tiene el propósito de visibilizar y cobijar un sector de la sociedad que ha sido separado y aislado por su condición.

Bernat Garí, en el artículo “Ver sin ver. Catarsis escéptica a través de la ceguera en una novela de Mario Bellatin” (2018), analiza la novela *Carta sobre ciegos para uso de los que pueden ver*. El investigador abre su texto proponiendo que Bellatin es un escritor que contraviene toda regla, exponiendo que su prosa se caracteriza por explorar temas relacionados con el cuerpo, la enfermedad, la minusvalía, la pérdida y la muerte. Asimismo, afirma que Bellatin utiliza un estilo de escritura neutro y frío, pero con destellos de intensidad que se deben a la influencia de la enfermedad en la percepción de la realidad. El autor normaliza lo

anómalo en su obra, lo que le da una singularidad única, utilizando un lenguaje simbólico en su producción literaria.

Garí describe la Colonia de Alienados como un lugar que, inicialmente, fue creado para el cuidado y atención de personas con enfermedades mentales. Sin embargo, por alguna razón, dicho espacio cobija también a individuos que manifiestan algún tipo de impedimento funcional, tales como ciegos y sordos.

El pabellón destinado para este grupo de sujetos está alejado de las otras secciones de la residencia y separado por una malla metálica. Esta división entre sanos y enfermos, normales y anormales, refleja la exclusión y segregación que la sociedad lidera al invisibilizar la existencia de los ciudadanos discapacitados. En consecuencia, Bernat Garí vincula lo anterior con los postulados de Michel Foucault, quien expone cómo las técnicas e instituciones del estado se encargan de medir, controlar y corregir a quienes son clasificados como anormales dentro de determinada cultura; a partir de mecanismos o dispositivos disciplinarios que son aplicados al cuerpo, tales como la peste o la enfermedad.

Aquí, es preciso definir someramente la noción *alienado* desde sus distintos significados, puesto que se relaciona con lo expuesto en el párrafo anterior y con la fundamentación que se desarrollará en el siguiente capítulo. En general, el término *alienado* se refiere a alguien que se siente separado, desconectado o ajeno a su entorno o a la sociedad en la que vive. También puede referirse a alguien que ha perdido la conexión con su propia identidad o sus

valores personales. En psicología y psiquiatría, el vocablo se utiliza a menudo para describir a alguien que sufre de trastornos mentales, como por ejemplo la esquizofrenia o el trastorno bipolar; perturbaciones que pueden hacer que la persona se sienta desconectada de la realidad o de su propia identidad. En el ámbito político y social, dicha palabra puede utilizarse para describir a alguien que ha perdido su sentido crítico o su capacidad para pensar por sí mismo y que sigue ciegamente las ideas o las acciones de otros, sin cuestionarlas o analizarlas por sí mismo. Todas las acepciones aplican al espacio habitado por los pacientes de la Colonia.

El Centro de Alienados Etchepare se caracteriza, además, por estar rodeado de jaurías salvajes que han dado muerte a quienes se han atrevido a invadir su territorio. Esta constante amenaza tiene como consecuencia que los habitantes de la colonia estén en un estado permanente de alerta y temor; condición que se acentúa con la defensa de ciertas organizaciones que velan por el bienestar de los canes y no de los enfermos o discapacitados. Garí sostiene al respecto que: “El centro médico se constituye, así, en un submundo, en un sueño dantesco, segregado del mundo de fuera y sustentado, desde dentro, sobre una lógica de disciplina atroz. Los delirios de los enajenados campan a sus anchas y ultiman el espacio donde se da rienda suelta a su autodiégesis” (2018: S/N).

El autor del artículo “Ver sin ver. Catarsis escéptica a través de la ceguera en una novela de Mario Bellatin” (2017) identifica que la narradora protagonista del texto sobre los ciegos de Bellatin tiene una doble función en la historia, puesto que es guía y tutora de su hermano, quien es ciego y sordo. La relatora sin nombre -elemento recurrente en las ficciones del escritor mexicano- tiene un implante coclear que le permite percibir algunos sonidos y utiliza una computadora portátil para transmitir sus percepciones a su hermano. En definitiva, ella es quien conoce y comunica a su hermano lo que sabe, a través de un sistema poco convencional; el hermano, por su parte, es receptor del mensaje, al igual que el lector del texto: “La realidad contextual se ve, por tanto, doblemente filtrada: por la singular percepción del otro, la protagonista, por un lado, y, por otro lado, por la escritura a través de la cual la narradora selecciona, interpreta y vehicula sus percepciones” (Garí Barceló, 2018: S/N).

## **CAPÍTULO VI: ESCRIBIR SIN ESCRIBIR: LA IMPORTANCIA DE LO NO DICHO, EL SILENCIO Y LA CARENCIA EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN.**

La obra de Mario Bellatin es, sin duda, un proyecto inagotable que, como el autor ha afirmado, surge desde una pulsión o un deseo irrefrenable por escribir. Aunque el objeto de deseo suele cambiar para un sujeto común, el dispositivo que impulsa la ejecución de sus acciones siempre ha estado vinculado a la escritura, a la palabra y al arte. Asimismo, los tópicos que sustentan toda su producción, los que se retoman en cada texto desde que inició su carrera como escritor. Esto se podría interpretar como una obsesión o una incapacidad para profundizar en otras temáticas, sin embargo, la propuesta crítica que se desarrollará a partir de la lectura de algunas novelas de Bellatin; sugiere que Mario ha decidido visibilizar a un sector de la sociedad que ha sido invisibilizada y/o apartada. Para esto, recurre a ciertos elementos que configuran una estética rupturista que subvierte o contraviene las pautas que definen a la narrativa tradicional. Así, el cuerpo enfermo o discapacitado y las fotografías/imágenes son, junto a la palabra, una forma de “escribir sin escribir” y archivar la historia de aquellos que han sido categorizados como existencias carentes.

Anteriormente, ya se ha planteado que de acuerdo con los postulados de Deleuze en *Kafka. Por una literatura menor* (1978), Bellatin y, por consecuencia sus textos, son considerados como representativos de la literatura menor. Aunque no profundizaré nuevamente en este aspecto porque el propósito aquí

es otro, es preciso hacer referencia a esta teoría para recordar que: “un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina” (Deleuze, 1978:17). Esta idea se condice con lo propuesto por Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009), texto en el cual el filósofo establece un vínculo entre arte, política y sociedad, aclarando que la política no se limita sólo a los espacios institucionales y/o gubernamentales, sino que, además, se despliega a través de la estética y la cultura.

Rancière expone que nuestra sociedad está clasificada según un “reparto de lo sensible” que determina quiénes pueden tomar parte en la representación política y quiénes están imposibilitados de hacerlo. Esta repartición se limita a una distribución de los sentidos que predefine qué puede ser asimilado por los individuos que integran determinados grupos, dicho de otro modo, establece qué puede ser visto, oído, percibido y dicho por estos sujetos. Aquí, los artistas e intelectuales pueden intervenir, subvirtiendo esta distribución; eso es lo que hace Mario Bellatin mediante su producción artística.

Rancière defiende la idea de que el arte y la estética tienen un papel fundamental en la construcción de lo político, al permitir que los individuos cuestionen y transformen la percepción que tienen de su entorno y de sí mismos. Para Rancière, la obra de arte es un espacio de libertad y de igualdad, en el que los espectadores pueden experimentar una sensación de extrañamiento que les

permite tomar conciencia de su posición en el mundo y de las posibilidades de cambio.

*Perros héroes. Tratado sobre el futuro de américa latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2011)<sup>20</sup> es una novela que retrata la distribución de un acotado grupo de seres que desempeñan diferentes roles en la historia. Esta clasificación de los personajes resulta atractiva, puesto que, aunque todas son existencias que carecen de algo, se movilizan de acuerdo con los designios del hombre inmóvil que, como resulta evidente, también está falto de algo: de movilidad. Aun así, el hombre inmóvil ejerce un poder por sobre el resto de los habitantes de la casa, autoridad que se sustenta en la habilidad que posee para gobernar a los canes con los que convive:

Cerca del aeropuerto de la ciudad vive un hombre que, aparte de ser un hombre inmóvil -en otras palabras, un hombre impedido de moverse-, es considerado uno de los mejores entrenadores de Pastor Belga Malinois del país. Comparte la casa con su madre, una hermana, su enfermero-entrenador y treinta Pastor Belga Malinois adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular. No se conocen las razones por las que cuando se ingresa en la habitación donde aquel hombre pasa los días recluso, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría ser América Latina. Este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental (Bellatin, 2011: 4).

La cita anterior sintetiza a la perfección la novela, desde esta se pueden identificar los elementos centrales de la narración. Aunque el hombre está

---

<sup>20</sup> El nombre de la novela se presentará de manera abreviada las próximas veces que sea referenciada, presentándose como *Perros héroes*.

incapacitado y no puede moverse está posicionado, dentro de la función que cumple, como uno de los mejores en su país. Este saber conlleva una supremacía que lo ubica en una zona de reconocimiento, por sobre otros que padecen su condición, e incluso por sobre sus convivientes, los cuales, pese a no ser discapacitados ni sufrir los dolores físicos del hombre inmóvil, viven en función de este.

La madre y la hermana, quienes tienen prohibido acceder al segundo piso condicionado y habitado por el hombre inmóvil, se dedican a una labor que superficialmente carece de sentido en la historia: clasifican y doblan bolsas de plástico en la planta baja de la casa; tarea que la voz narrativa declara explícitamente como “extraña” (Bellatin, 2011: 10). Además, ambas mujeres deben guiar a las visitas que llegan a la vivienda en búsqueda del dueño de los perros. Madre y hermana no tienen mayor participación en la diégesis, no ejercen otras acciones y tampoco tienen permitido expresar lo que sienten, ni mucho menos decir lo que piensan. Al analizar los roles, desde la lectura se desprende que ellas están en la parte más baja de la pirámide de poder, incluso por debajo del enfermero-entrenador y de los canes; para Rancière las figuras femeninas de la novela no tendrían parte en el reparto: “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común” (Rancière, 1978: 10).

El rol que ejerce el enfermero-entrenador es fundamental, ya que no sólo se preocupa de la aplicación de procedimientos paliativos y cuidados físicos que aminoran el dolor que sufre el hombre inmóvil, sino que además ha aprendido algunas técnicas de adiestramiento para controlar a los perros Belga Malinois, quienes sólo obedecen a su amo. Ambas funciones son descritas de manera explícita en el desarrollo del relato, sin embargo, esta tesis propone que es posible identificar una tercera ocupación del sujeto: es un mediador o intercesor entre los habitantes de la casa. Únicamente él puede recorrer todos los niveles de la morada, es decir, se puede movilizar por el espacio ocupado por los animales, a través de las habitaciones acondicionadas para el hombre-inmóvil y tiene acceso a la planta baja, lugar en el cual ayuda a las mujeres con la clasificación de las bolsas de plástico. La historia contada depende de la existencia del enfermero-entrenador:

Pese a las condiciones en que se debe trabajar, con el hombre inmóvil presa de un ataque de pánico y los perros aullando sin parar, la madre y la hermana saben que no están en condiciones de abandonar la tarea que están realizando. El enfermero-entrenador se enfrenta en ese momento a una disyuntiva. Sabe que el hombre-inmóvil sufre por el abandono de que es víctima, pero sabe también que hay gastos económicos que atender. Trabaja con las bolsas vacías sin pensar en el desorden desatado a su alrededor. Al final, ni las mujeres ni el enfermero-entrenador podrán soportar más la situación y alterados dejarán el trabajo. El enfermero-entrenador subirá a la habitación y, aunque el hombre inmóvil no le diga que le está doliendo, masajeará la pierna que siempre le molesta. La madre y la hermana se mantendrán escondidas. (Bellatin, 2011: 47).

La novela está narrada de tal forma que el poder que ejerce el hombre inmóvil por sobre el resto de los personajes se hace evidente de manera permanente. Sólo basta con que el sujeto se altere y emita sutiles sonidos para

que los canes se alboroten y desbaraten el curso normal de las actividades de quienes habitan la casa. Desde el primer párrafo de la novela se hace manifiesta la superioridad del hombre inmóvil, quien declara que, si bien no puede movilizarse, puede pensar. El conocimiento que posee el discapacitado respecto de los canes y la habilidad poco convencional que ha desarrollado para comunicarse con los animales, le otorga el poder, aunque el hombre inmóvil no habla, tal y como los animales, ha desarrollado un sistema de comunicación que lo posiciona como un ser competente dentro del espacio o contexto común de la novela. Aunque el enfermero-entrenador es indispensable en la historia contada, puesto que es quien facilita el desarrollo de las relaciones que se establece entre los personajes, el hombre inmóvil tiene la potestad de modificar las rutinas y alterar el orden de las cosas, sometiendo al resto de los sujetos a su voluntad.

Lo anterior se condice con lo planteado por Rancière respecto de la idea que esboza para explicar cómo funciona el poder en el reparto de lo sensible, dicho de otro modo, *Perros héroes* ejemplifica cómo incide el conocimiento en la asignación o asimilación de roles en las sociedades tradicionales. Al respecto, el filósofo afirma que:

El animal hablante, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el derecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra parte de reparto procede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él. El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque no tienen el tiempo de dedicarse a otra cosa que su trabajo (Rancière, 1978: 9).

La política está basada en una estética que se manifiesta a través del ordenamiento del tiempo y el espacio, la separación de lo visible y lo invisible, y la capacidad de decidir quién tiene el poder de hablar y tomar decisiones sobre la organización de la sociedad. Esta estética se relaciona con la forma en que se distribuyen las formas de ser y de visibilidad. Una forma de intervenir en dicha distribución es el arte o sus manifestaciones, tales como el teatro y la escritura.

Bellatin, a través de su literatura, atenta pervierte la lógica establecida que distribuye los roles de gobernantes y gobernados, puesto que asigna el poder a personajes que presentan alguna anormalidad o carencia: en *Perros héroes* quien porta el poder es el hombre inmóvil, en *Damas chinas* es el ginecólogo parricida, en *Los fantasmas del masajista* es una lora y en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* es una mujer ciega que escucha parcialmente. El proyecto del escritor peruano-mexicano confirma lo propuesto por Rancière, puesto que: “confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios [...] yéndose a la derecha y a la izquierda, sin saber a quién hay o no hay que hablar” (Rancière, 1978: 9). Si el lector quiere confirmar esta transgresión, sólo debe pensar en la posición que ocupan los enfermos, los locos, los discapacitados y los animales en la sociedad actual; en definitiva, aquellas existencias mudas están relegados a los márgenes de la ciudad, escondidos, silenciados e invisibilizados.

La literatura de Bellatin incluye al anónimo, una presencia que, aunque es ignorada y rechazada por gran parte de la sociedad, en los textos del mexicano se manifiesta libremente. Las historias que protagoniza esta entidad, no se centran en la vida y experiencias de un ciudadano admirable, sino en las vivencias de una persona común y en las relaciones que dicho sujeto establece para integrar o conformar una comunidad. En *Perros héroes*, por ejemplo, el hombre inmóvil no instituye un vínculo genuino con los humanos, sino con sus perros, especialmente con Annubis; el más feroz de todos los canes:

El hombre inmóvil podría prescindir de todos los perros menos de Annubis. Le sería más fácil deshacerse de su familia, del enfermero-entrenador o de su propia casa antes que de su animal preferido. En caso de que eligiera al perro a la casa, es algo cruel imaginárselo junto a Annubis a un lado de la vía rápida que une el aeropuerto con la ciudad. El hombre inmóvil tiene la certeza de que su perro preferido impediría, de la manera más feroz posible, que nadie se acerque a su cuerpo tendido. (Bellatin, 2011: 12).

Aunque la presencia del animal en la narrativa de Bellatin ya ha sido profundizada en capítulos previos, es necesario recordar que en muchas de las ficciones del autor sus personajes centrales establecen un vínculo excepcional con algún animal, en un espacio heterotópico que funciona de acuerdo con las normas de quién lo despliega. Esto ocurre entre el hombre inmóvil y Annubis, ambos son fenómenos de borde de sus respectivas colectividades, las cuales a su vez son comunidades que se oponen o transgreden las normas impuestas por la sociedad totalizadora. Esta relación de interdependencia, que se origina entre dos individuos portadores de poder, incita al lector a reflexionar sobre cuál es la

figura dominante en el mundo representado; el hombre inmóvil o Annubis. Conviniendo en que el hombre incapacitado de moverse es la figura humana dominante en el relato porque tiene la habilidad de controlar a los perros, es posible suponer que la existencia de las fieras y su apertura a establecer un vínculo con el hombre es el auténtico principio de poder.

Jacques Rancière menciona a Platón en su texto para referirse a otras dos formas de arte que intervienen en la distribución de las maneras de hacer. Estas dos nuevas manifestaciones se pueden identificar como imágenes que abarcan todas las formas de representación visual, tales como: el dibujo, la pintura y la fotografía; y el movimiento, que se entiende como la danza, la representación del movimiento cotidiano de las personas y la manera en que se realizan las acciones propias y comunes de un grupo social. Estas formas de arte político representan las estructuras sociales de una comunidad. Una parte de fundamentación de la lectura que se desarrolla en este capítulo se centrará en la imagen, la fotografía y el movimiento, pero aquel movimiento entendido como una performance que lleva a cabo Mario Bellatin con las prótesis que utiliza e intercambia en su brazo derecho.

En *Perros héroes*, en ciertos pasajes de la novela, se menciona a América Latina con el propósito de comparar la vivienda del hombre inmóvil con el continente. La primera vez que se hace referencia a este asunto es en la apertura de la narración, cuando se expone que algunos visitantes que ingresan a la

morada perciben un ambiente similar al que se presiente en Latinoamérica. La segunda ocasión se describe un mapa que está en la habitación del hombre inmóvil: “En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina, donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que está más desarrollada la crianza de Pastor Belga Malinois. Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente” (Bellatin, 2011: 18).

Al asociar los datos ofrecidos por la voz narrativa con los postulados que Rancière expone en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2011), es posible proponer que los roles de gobernantes/gobernados se extienden a la realidad del continente, es decir, hay ciudadanos a quienes se les ha negado el acceso a la palabra y se les ha asignado la labor del artesano o del obrero. Asimismo, es admisible suponer que los círculos rojos que señalan la presencia de los perros en distintas partes del continente simbolizan el dominio de ciertas entidades en toda América Latina. Entonces, lo que Bellatin posibilita en su proyecto artístico es un reparto en el que considera a aquellos sujetos que han sido subyugados en la realidad, otorgándoles autoridad.

Si bien es cierto, Rancière menciona la palabra imagen, concepto que aplica a la edición de *Perros héroes* con la cual se trabajó en esta tesis; desde ahora resultará imprecisa, por esto de aquí en más se utilizará el término fotografía, específicamente en tres de sus acepciones, la cuales se exponen a

continuación: “Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor; Imagen obtenida por medio de la fotografía; Representación o descripción de gran exactitud” (Real Academia Española, s.f., definición 1, 2 y 3)<sup>21</sup>. Pese a que la fotografía parece ser diferente de la imagen, ambas revelan de manera gráfica una representación visual y son manifestaciones artísticas que exhiben el quehacer de una sociedad.

Susan Sontag, en el texto *Sobre la fotografía* (2021) expone aspectos fundamentales de la fotografía, los cuales de algún modo se desprenden en el capítulo anterior. Por lo tanto, es preciso profundizar solamente en qué es la fotografía para la pensadora, en síntesis: la fotografía es una selección de un todo, algo que nos permite enfocar nuestra mirada en una parte específica que debería ser la más importante. La fotografía, como el lenguaje, también comunica. Esta premisa permite que el lector de *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* acceda al texto. En la portada, aparece la fotografía de un cuadro con círculos que remiten al sistema braille, en algunos de los casilleros están dibujados cuatro de los cinco sentidos, el faltante es el tacto.

Aquí, surgen algunas preguntas: ¿El lector debe entender el título como descriptor de la fotografía? ¿El tacto no se encuentra dibujado en los casilleros

---

<sup>21</sup> Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 10 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>.

porque es el sentido que utilizan los no videntes para leer un texto? Ambas interrogantes y otras más que pueden generarse a partir de la observación, contribuyen a generar una interpretación previa del contenido de la novela. Lo trascendental aquí es el valor que adquiere la única fotografía que se presenta para la interpretación de la novela, puesto que su intención es hacer partícipe al receptor. En términos estrictos, la fotografía no transmite ninguna información por sí misma, solo muestra una imagen y requiere que el lector se encuentre en un contexto determinado para interpretarla. Así, el receptor producirá una narración basada en su propia experiencia y conocimiento del mundo. Asimilando esto, según el funcionamiento del universo bellatiniano, lo que no se dice, pero es lo evidente; es lo que cobra sentido en el desarrollo de la historia, es decir: los sentidos y un sistema de escritura.

Y, como te he dicho más de una vez, yo percibo desde mi teclado cuando pones tu tubo en off. No lo hagas, te lo vuelvo a pedir por favor. Permite que sea todo el tiempo la transmisora del mundo que te rodea. Tu querida hermana abnegada. Se que casi siempre te comunico las cosas mal. O lo hago a medias. En ocasiones, Isaías, sé que eres consciente de que incluso invento temas, intervenciones, diálogos que nunca se han llevado a cabo. El asunto es que no te sientas fuera del mundo. Que, por medio de mis señales, sepas que estás aquí. Tanto tú como yo, Isaías, formamos parte de la realidad (Bellatin, 2017: 22).

Sontag sostiene que: “Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas, pero de lo cual dudamos” (2017: 15). El lector, al enfrentarse a la fotografía de la contratapa de la novela, confirma que la percepción será trascendental en la asimilación de la historia, la cual, al ser narrada por una voz femenina que sólo tiene la capacidad de percibir lo que la rodea a través de tacto

se complejiza. El conflicto se produce cuando la historia principal se entremezcla con aquella que tiene lugar en el barco siniestrado, asimismo cuando el lector titubea respecto de lo que la hermana está percibiendo y luego contando a Isaías: “Escucho Isaías... Ya no escucho qué más dice el maestro. Mi aparato coclear no siempre me sirve como quisiera. A veces pierde potencia y no oigo más que ruidos o, en el mejor de los casos, sólo silencio” (Bellatin, 2019: 41). El lector descubre y confirma en el curso del relato lo que la fotografía ha anticipado, para pactar con la voz narrativa y que se afiance el sentimiento de verosimilitud es necesario activar los sentidos y comprender que lo sensorial funciona de manera no convencional en los sujetos que carecen de algún sentido.

En *Los fantasmas del masajista*, la función de la fotografía resulta difícil de determinar. Antes de exponer los motivos del conflicto es imprescindible contar cuál es la historia que se desarrolla en el texto. La novela es narrada en primera persona por un sujeto que revela la ausencia de su antebrazo derecho, razón por la cual es atendido por Joao, un terapeuta que trata “a una serie de individuos con limitaciones físicas” o sujetos que sufren “la falta de un miembro o alguna desviación física” (Bellatin, 2009: 19). El especialista trabaja en el área de los consultorios individuales de la poza, espacios separados por delgadas cortinas y equipados con camillas para masajes. Joao adelgazó intempestivamente por el sufrimiento ocasionado por la muerte de su madre, una declamadora innovadora de canciones populares que en determinado tiempo fue muy destacada y lideró su propio programa radial.

En una ocasión la madre declamadora fue invitada a presentarse en un país extranjero de habla española, motivo por el cual se le sugirió recitar una canción de Chico Buarque que trataba de un obrero de la construcción que en un accidente laboral fallecía trágicamente. La canción no era del gusto de la mujer, puesto que “no tenía el hábito de declamar algo que no sintiera en toda su plenitud” (Bellatin, 2009: 23) y porque además no manejaba correctamente el idioma. Dichas incomodidades impulsaron a la madre de Joao a repetir la letra de la canción y practicar todo el día en su casa, sentada en un sillón amarillo. Por lo anterior, el terapeuta decide regalar una lora a su madre para que le hiciera compañía; animal que, al morir la dueña, parecía estar poseída por el espíritu de la declamadora y repetía sin cesar frases de canciones populares. Una vez finalizada la narración, el libro es concluido por una serie de fotografías acompañadas de subtítulos que mencionan distintos elementos y espacios descritos en la novela.

Las fotografías en la historia protagonizada por Joao, a diferencia de *Carta sobre los ciegos para uso de los que no ven*, no se presentan antes del relato, sino después, como confirmando o nutriendo la narración. Sin embargo, se produce el efecto contrario, puesto que el lector ha imaginado a personajes y escenarios constitutivos del mundo representado de una manera distinta a la cual se exhiben en las imágenes que cierran el texto. Algunas de las fotografías se presentan de manera difuminada, como por ejemplo aquella cuyo pie se lee como: “Espacio para las camillas individuales”, la cual muestra elementos

inimaginables durante la narración. En dicha imagen se observan mesas metálicas y sus respectivas sillas en lugar de camillas: el espacio bien podría ser un laboratorio, un salón de clases o un comedor. Desde ahí en adelante, todas las fotografías pierden el valor esperado incipientemente por el lector, puesto que más que confirmar la historia, la transforman, relatando sin palabras una versión diferente de los hechos.

Susan Sontag teoriza en torno al concepto “visión fotográfica”, el cual se refiere a la manera en que vemos y percibimos el mundo a través de las fotografías, y cómo esta interpretación puede ser diferente a la forma en que lo vemos con nuestros propios ojos. La autora señala que la imagen de un objeto o paisaje capturado por una fotografía puede no proporcionar la misma información que si lo viéramos en persona. La visión fotográfica implica una forma de mirar que está condicionada por las diferencias entre la forma en que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva. Es decir, la fotografía puede presentar una versión diferente y subjetiva de la realidad. En resumen, la idea es que la fotografía tiene un poder transformador, ya que puede cambiar nuestra percepción de los objetos y paisajes que retrata. La visión fotográfica es una forma subjetiva y condicionada de ver el mundo a través de las imágenes.

El principio de la visión fotográfica se cumple de alguna manera en el texto de Mario Bellatin, puesto que la voz narrativa, a través de la palabra y poder de representar realidades, va dibujando los espacios, personajes y elementos que

constituyen el mundo ficcional. En consecuencia, el lector despliega una serie de imágenes de lo que se está contando, las cuales pueden variar de un receptor a otro e, incluso, pueden ser muy diferente a las que el narrador quiere proyectar. Esto se reafirma con la aparición de una serie de imágenes al finalizar la novela, las cuales en primera instancia cumplen la función de plasmar la verdadera historia pero que, en el proyecto artístico de Bellatin, significan que las maneras de percibir el mundo y el entorno varías desde un sujeto a otro.

Reflexionar sobre el asunto de que el lenguaje descriptivo posibilita la creación de imágenes a quien imagina, incita al lector a preguntar por qué entre las fotografías no se incluye ninguna que exhiba a los pacientes que frecuentan la clínica ubicada en Vila Madalena. La capacidad del imaginario no tiene una ética para seleccionar qué figurarse, es decir, nuestro cerebro proyecta imágenes que pueden ser consideradas buenas o malas, e incluso pervertidas o degeneradas. Por ejemplo, al leer *Los fantasmas del masajista*, el receptor crea en su mente la imagen de aquella mujer que ha perdido una pierna; ve en su rostro el sufrimiento provocado por el dolor:

Me tocó, en el espacio contiguo al mío, el caso de una mujer a la que apenas unos días atrás le habían cercenado la pierna. Sin embargo, a pesar de la intervención, se quejaba de un dolor profundo en el miembro inexistente. Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que ahora era ajeno a su cuerpo, en el lugar vacío que había dejado la pierna mutilada (Bellatin, 2009: 13).

Si bien es cierto, resulta difícil determinar quién fue el fotógrafo que capturó las imágenes que aparecen en el texto, es factible suponer que el selector de

aquellas que fueron insertas en el texto es Bellatin. Sobre esta omisión se puede decir que se comprende a cabalidad cuando se retoma la idea de que para el escritor mexicano la importancia radica en lo no dicho, en el caso de las fotografías: en lo que no se ha exhibido. Mario expone dos historias en la novela; la primera es aquella que no se muestra con imágenes explícitas, me refiero a la de los enfermos que sufren y los mutilados que carecen; la segunda es la de Joao, su madre y la lora.

## CONCLUSIONES

Las lecturas realizadas de las novelas *Damas chinas* (2006), *Perros héroes* (2011), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (2017) de Mario Bellatin, fundamentadas en una revisión conceptual de propuestas filosóficas de pensadores como Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Michel Foucault, Derrida, entre otros; y apoyada en una serie de artículos críticos que esbozan y comprueban algunas tesis formuladas en torno a la escritura del mexicano, fue posible comprobar que sus textos ficcionales pueden clasificarse como representativos de una literatura de lo menor, ya que su composición fragmentaria y disruptiva despliega contraespacios que son invisibilizados en la realidad, territorios poblados por identidades que han sido silenciadas por el reparto de lo sensible. Entre dichas existencias se encuentran, por ejemplo: los enfermos, los locos y los animales.

La obra literaria de Bellatin propone una visión particular sobre la figura del animal e incita al lector a comprenderla como una existencia compleja que revela la dicotomía innegable e inevitable en la que vive el hombre: lo humano y lo no humano. Al presentar personajes y experiencias que involucran una relación con el animal, cuestiona las fronteras convencionales entre dichas categorías y nos invita a reflexionar sobre la manera en que las diversas sociedades admiten o asimilan otras formas de vida.

El valor distintivo de la escritura de Bellatin reside tanto en su técnica y estética experimentales, que se alinean con la tradición kafkiana, como en la predilección por presentar personajes principales que se constituyen como sujetos liminales. A partir de una escritura que bordea lo testimonial, que exhibe rasgos autobiográficos y que es portadora de la función de autor, pone en evidencia una comprensión profunda de la existencia de quienes han sido apartados por traspasar los límites de lo convenido por una sociedad heteronormativa. Para expresar los deseos y necesidades de los imposibilitados, quienes paralelamente instituyen sus propias comunidades transgresoras, el autor mexicano crea un lenguaje menor que sólo es compartido por dichas colectividades.

El mundo ficcional está configurado de acuerdo con contraespacios erigidos por los protagonistas de las novelas de Mario Bellatin, zonas en las cuales estos pueden concretar aquellos anhelos que no es posible cumplir en los lugares a los cuales se oponen las heterotopías.

Los textos de Mario Bellatin se familiarizan con aspectos de la vida del autor. Las novelas, debido a su brevedad y carácter inconcluso, se revelan como fragmentos de un gran libro, cuyos espacios son fundados y habitados por el escritor. Esto explica la presencia constante de sujetos enfermos que experimentan dolor y que padecen mutaciones o afecciones corporales. En este punto, resulta relevante mencionar que el dolor físico, y sus crudas

manifestaciones, es un tópico relevante en los relatos bellatinianos, puesto que los padecimientos corporales que sufren ciertos personajes, como por ejemplo el hombre inmóvil en *Perros héroes*, impulsan al lector a reflexionar respecto de la vulnerabilidad de la condición humana y la inexplicable lucidez que el hombre alcanza cuando se ve enfrentado a dicha experiencia.

La escritura rizomática del autor posee una naturaleza kafkiana. Es posible aseverar esto no sólo por su origen experimental, sino también porque su obra literaria responde a una pulsión o un deseo; una muestra de esto es el comportamiento obsesivo que impulsa al ginecólogo a visitar las salas de masajes para huir de su aparente vida familiar convencional en *Damas chinas* o el inagotable discurso de la lora en *Los fantasmas del masajista*, perorata que, de algún modo, posibilita los anhelos de trascendencia de la fallecida madre declamadora de Joao. Asimismo, tal y como sucede en los relatos de Kafka, en las novelas de Bellatin el lector no entiende qué es lo que el narrador quiere contar; los acontecimientos se dispersan provocando un tránsito permanente de los personajes a través del tiempo, quienes experimentan devenires, movilizándose entre reinos.

La literatura del autor peruano-mexicano tiene entre sus propósitos universalizar. La ausencia de nombres de personajes y lugares, la asignación de denominación de acuerdo con la función que desempeñan en el mundo representado y la neutralización del lenguaje; son elementos que conceden poder

a los sujetos ficcionales, de modo que estos puedan actuar según los principios infractores que preceden a las colectividades desplazadas. Sobre la ausencia de identidad, también se puede inferir que la despersonalización de los personajes contribuye a que el lector centre su atención en los grandes temas que se despliegan en las historias narradas en las novelas de Bellatin que siempre son problemáticas que atañen a la existencia humana, es decir a colectividades y no a individualidades.

Los personajes centrales de sus textos, que siempre son anómalos o seres monstruosos, experimentan un proceso involutivo que se reafirma en un encuentro contra-natura con algún otro u otros que pertenecen a un polo opuesto. Se produce entonces lo que Deleuze y Guattari denominan como devenir. Tanto las colectividades molares como las comunidades menores que se distribuyen en los textos literarios de Mario Bellatin son alianzas representativas de la sociedad actual. Los sujetos están clasificados de acuerdo con su comportamiento y a la función que estos desempeñan en un determinado contexto. El propósito de esta categorización y ubicación de los individuos en diversas entidades disciplinares y normalizadoras es garantizar la seguridad de la ciudadanía. En la actualidad se ejecuta una biopolítica, es decir, se utilizan diversos mecanismos de soberanía sobre el cuerpo, vida y muerte del hombre para evitar una crisis o subversión.

La presencia del animal en la literatura de Mario Bellatin tiene como finalidad exhibir su existencia como parte esencial en el establecimiento de las

relaciones humanas. El hombre y el animal, pese a que siempre se les ha otorgado una posición asimétrica en la asignación de poder y se les ha descrito como seres opuestos, han decidido establecer una alianza.

El desadaptado, el infractor, el orate, la bestia y la teratología son personajes que adoptan diversas formas en la escritura de Bellatin. Sin importar su apariencia, esta existencia evidencia la convivencia de hombre y animal en una misma entidad. Las novelas analizadas permiten deducir el fin de una era dominada por el hombre, el término de la historia y el nacimiento de un nuevo mundo en el que se aprecien y consideren todas las formas de vida existentes en la Tierra.

El arte, la estética y la política sostienen el proyecto escritural de Mario Bellatin, quien presenta personajes e historias subversivas en sus novelas. El mexicano posibilita que los individuos cuestionen y transformen la percepción que tienen de su entorno y de sí mismos. Bellatin, mediante su producción artística, subvierte la distribución de los sentidos que determina quiénes pueden tomar parte en la representación política.

En el desarrollo de esta tesis fue posible comprender de qué manera se establecen gran parte de las relaciones de poder en las novelas de Bellatin. Por ejemplo, la novela *Perros héroes* muestra cómo el poder se ejerce de manera permanente por parte del hombre inmóvil, potestad determinada por su conocimiento y habilidad para comunicarse con los perros. Esto se relaciona con

la idea de Rancière sobre el reparto de lo sensible en la política, la cual se fundamenta en la estética del ordenamiento del tiempo y el espacio; la separación de lo visible y lo invisible; y la capacidad de decidir quién tiene el poder de hablar y tomar decisiones sobre la organización de la sociedad. Asimismo, la literatura de Bellatin atenta contra toda lógica establecida para la designación del poder, puesto que se les atribuye a personajes que presentan alguna anormalidad o carencia, como el hombre inmóvil; pervirtiendo el reparto de identidades, actividades y espacios establecidos por la sociedad.

Las fotografías y las imágenes son un recurso visual trascendental al construir posibles lecturas en las obras literarias de Mario Bellatin, sin embargo, para que dichos dispositivos funcionen es imprescindible la participación del lector, quien a partir de la narración y de lo observado despliega una panorámica, construyendo los espacios y la identidad de quienes pueblan los mundos ficcionales. Dicha representación varía desde un lector a otro y no necesariamente se condice con la que el narrador quiere proyectar, puesto que las maneras de percibir el mundo y el entorno son innumerables. Finalmente, respecto de este asunto, se puede afirmar que en algunas de sus obras, Bellatin incluye fotografías confusas que desdibujan la frontera existente entre la realidad y la ficción; imágenes fotográficas que conllevan a un cuestionamiento de la autenticidad de los eventos narrados.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2002). *Lo abierto, el hombre y el animal*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Kobayashi, M. A. (2014). Los héroes disecados de Mario Bellatin. *Estudios avanzados*, (21), 69-90.

Báder, P. (2019). La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en 'Carta sobre los ciegos para uso de los que ven' de Mario Bellatin. *Diseminaciones*, 2(4), 79-92.

Bailly, J.C. (2014). *El animal como pensamiento*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

Bellatin, Mario. (2006). *Damas chinas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

\_\_\_\_\_. (10 de septiembre de 2004). "En guerra contra el cliché". En *El Revista de Libros (Suplemento)*, Diario *El Mercurio*. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-354711.html>.

\_\_\_\_\_. (2009). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial.

\_\_\_\_\_. (2011). *Perros héroes*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

\_\_\_\_\_. (2014). *Obra reunida 2*. Ciudad de México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_. (2017). *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Ciudad de México: Alfaguara.

Cioran, E. (1964). *La caída en el tiempo*. Editorial digital: Titivillus. Disponible en: [https://www.academia.edu/50817339/Emil\\_Cioran\\_La\\_ca%C3%ADda\\_en\\_el\\_tie\\_mpo](https://www.academia.edu/50817339/Emil_Cioran_La_ca%C3%ADda_en_el_tie_mpo).

Cherri, L. (2020). Mario Bellatin y la aparición de la imagen. *Cuadernos de Literatura*, 24, 1-21.

Deleuze, G. Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Deleuze, G. Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Delgado, S. (2011). Estética, política y sensación de la muerte en "Salón de belleza" de Mario Bellatin. *Revista Hispánica Moderna*, 64(1), 69-79.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta.

\_\_\_\_\_. (2008). *El animal que luego estoy si (gui) endo*. Madrid: Editorial Trotta.

Fleisner, P. (2013). Amores perros: Figuraciones artísticas y comunidades reales entre canes y humanos. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, (13), 221-238.

Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor?* Disponible en: <https://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>.

\_\_\_\_\_. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.

\_\_\_\_\_. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo veintiuno editores.

\_\_\_\_\_. (2010). *El cuerpo utópico. La heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Garí Barceló, B. (2018). Ver sin ver. Catarsis escéptica a través de la ceguera en una novela de Mario Bellatin.

Disponible en: [https://www.um.es/tonosdigital/znum34/secciones/peri-2-gari\\_ver\\_sin\\_ver.html](https://www.um.es/tonosdigital/znum34/secciones/peri-2-gari_ver_sin_ver.html)

Giorgi, G. Rodríguez, F. (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

Guattari, F. (1989). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.

Lemm, V. (2013). Nuevas direcciones en el pensamiento sobre la comunidad. En *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, (13), 207-220.

Martín, F. C. (2010). La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy. *Hispanamérica*, 39(115), 37-47.

Navarro, Á. (2010). Mario Bellatin creador de teratologías. En *Cuadernos Canela*, (22), 89-109.

Ostrov, A. (2019). Hospitalidad y biopolítica en Salón de Belleza de Mario Bellatin. *Altre Modernità*, 280-290.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Ríos, F. (2014). Una belleza incómoda: anormalidad y monstruosidad en Salón de belleza de Mario Bellatin. En *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (9), 1-12.

Robles-Valencia, R. (2019). Política, estética y cuerpos “precarios” en Los fantasmas del masajista de Mario Bellatín. A *Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 17(1), 117-135.

Saraceni, G. Banrepcultural. (2020). *Literatura hoy desde la BLAA | Entrevista al escritor Mario Bellatín (México)*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2OUG-eGhNbE>.

Schmitter, G. (2017). Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatín. *Pasavento*, 5, 19-36.

Silva, X. (2019). “Escribir sin palabras: la fotografía en Los fantasmas del masajista”. *La palabra*, (35), 29-39.

Sontag, S. (2021). *Sobre la fotografía*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Argentina: ensayos críticos.

Woolf, V. (2014). *De la enfermedad*. Barcelona: Agpograf. S.A.