

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

CAMPUS MONTERREY

ESCUELA DE HUMANIDADES Y HUMANIDADES

PROGRAMAS DE GRADUADOS



DOCTORADO EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

**EL TEXTO LITERARIO COMO PUESTA EN ESCENA: SEIS OBRAS DE
MARIO BELLATIN. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO OPERATIVO DEL
CONCEPTO DE *MISE EN SCÈNE***

RODRIGO NAVARRO HERNÁNDEZ

MAYO DE 2017

**EL TEXTO LITERARIO COMO PUESTA EN ESCENA: SEIS OBRAS DE
MARIO BELLATIN. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO OPERATIVO DEL
CONCEPTO DE *MISE EN SCÈNE***

Tesis presentada por

Rodrigo Navarro Hernández

Como uno de los requisitos para obtener el grado de

**Doctorado en Estudios Humanísticos
con especialidad en Literatura y Discurso**



Comité de tesis:

**Dr. Raúl Carlos Verduzco Garza - Tecnológico de Monterrey
Dra. Inés Sáenz Negrete - Tecnológico de Monterrey
Dr. Roberto Domínguez Cáceres - Tecnológico de Monterrey**

**Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Campus Monterrey**

Mayo de 2017

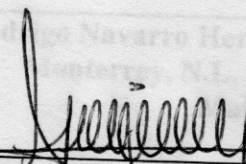
INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

CAMPUS MONTERREY

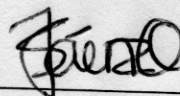
Declaro por este medio haber escrito yo mismo esta disertación y que presenta exclusivamente...

**PROGRAMA DE GRADUADOS ESCUELA DE HUMANIDADES
Y EDUCACIÓN**

Los miembros del comité, certifican que han leído la disertación que presenta **Rodrigo Navarro Hernández** como requisito parcial para obtener el grado de Doctorado en Estudios Humanísticos con especialidad en Literatura y Discurso.



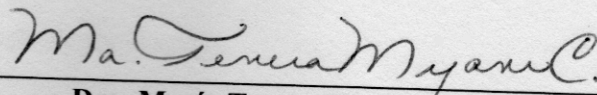
Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Sinodal



Dra. Inés Sáenz Negrete
Sinodal



Dr. Raúl Carlos Verduzco Garza
Asesor



Dra. María Teresa Mijares Cervantes
Directora del Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Humanísticos
Escuela de Humanidades y Educación

© 2017 Rodrigo Navarro Hernández

Mayo de 2017

Agradecimientos

Declaración de Derechos de Autor

Agradezco a mis profesores: Blanca López de Mariscal, Donna Kabalen, Rafael de Gasparín, Miyares, Inés Sáenz, Raúl Verduzco, Roberto Domínguez y Javier Serrano. Sin su conocimiento y enseñanzas este trabajo no hubiera sido posible.

A mi asesor, Raúl Verduzco Garza, muchas gracias por su tiempo y disposición, por su conocimiento y por sus comentarios siempre acertados que ayudaron a darle forma a este trabajo creativo.

A mis sinodales, Inés Sáenz y Roberto Domínguez. Doctora Sáenz, si no me hubiera dado sus

Conceptos viajeros este trabajo no existiría. Doctor Domínguez, su perspectiva crítica sobre la literatura fue esencial para afinar esta tesis. Muchas gracias a los dos y, ¿cómo le hacen para hacer todo lo que hacen? Cuando sea mayor quiero ser como ustedes.

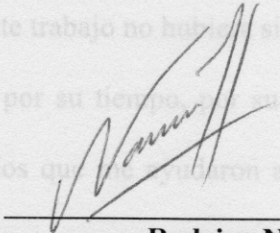
A la doctora Nora Guzmán, su brújula fue esencial para orientar este proyecto y llevarme a buen puerto.

A la doctora Laura Campuzano, sus enseñanzas fueron como las de Miyagi: primero hay que aprender a defenderse antes de querer atacar. Lo que quiere decir: primero hay que saber escribir una hipótesis antes de hacer una tesis.

A mi amigo, Felipe Montes, tu visión sobre la literatura y el arte me acompañaron y aconsejaron durante la creación de este trabajo que también es literario.

A mis padres por su incondicional apoyo.

A León y a Xitlally, gracias por estar a mi lado todo este tiempo. Esto es para ustedes.



Rodrigo Navarro Hernández
Monterrey, N.L. México
Mayo 2017

Agradecimientos

Agradezco a mis profesores: Blanca López de Mariscal, Donna Kabalen, Rafael de Gasperín, Dejan Mihailovic, Claudia Reyes, Tere Mijares, Inés Sáenz, Raúl Verduzco, Roberto Domínguez y Javier Serrano. Sin su conocimiento y enseñanzas este trabajo no hubiera sido posible.

A mi asesor, Raúl Verduzco Garza, muchas gracias por su tiempo, por su disposición, por su conocimiento y por sus comentarios siempre acertados que me ayudaron a darle forma a este trabajo creativo.

A mis sinodales, Inés Sáenz y Roberto Domínguez. Doctora Sáenz, si no me hubiera presentado *Conceptos viajeros* este trabajo no existiría. Doctor Domínguez, su perspectiva crítica sobre la literatura fue esencial para afinar esta tesis. Muchas gracias a los dos y, ¿cómo le hacen para hacer todo lo que hacen? Cuando sea mayor quiero ser como ustedes.

A la doctora Nora Guzmán, su brújula fue esencial para orientar este proyecto y llevarme a buen puerto.

A la doctora Laura Campuzano, sus enseñanzas fueron como las de Miyagi: primero hay que aprender a defenderse antes de querer atacar. Lo que quiere decir: primero hay que saber escribir una hipótesis antes de hacer una tesis.

A mi amigo, Felipe Montes, tu visión sobre la literatura y el arte me acompañaron y aconsejaron durante la creación de este trabajo que también es literario.

A mis padres por su incondicional apoyo.

A León y a Xitlally, gracias por estar a mi lado todo este tiempo. Esto es para ustedes.

Índice

Introducción	13
1. El proyecto literario de Mario Bellatin	17
1.1 Literatura y escritura en Mario Bellatin	17
1.2 Mario Bellatin y el <i>Ethos barroco</i>	24
1.3 La propuesta textual de Mario Bellatin	28
2. La <i>mise en scène</i> : del artificio escénico a la literatura	41
2.1 La <i>mise en scène</i> en las prácticas escénicas	41
2.2 La <i>mise en scène</i> como herramienta para el análisis semiótico de prácticas culturales	48
2.3 El artificio escénico en el texto literario	52
2.3.1 El simulacro	60
2.3.1.1 Metaficción	66
2.3.1.2 <i>Mise en abyme</i> (puesta en abismo)	91
2.3.1.3 Enmascaramiento	120
2.3.1.4 Distorsiones espacio-temporales	153
3. El vacío y la parodia, elementos necesarios para la <i>mise en scène</i> en la obra de Mario Bellatin	177
3.1 El vacío	177
3.1.1 Silencios narrativos	180
3.1.1.1 El silencio como lo inexpresado	184
3.1.1.2 El silencio como modulador	191
3.1.1.3 El silencio como origen	200
3.1.1.4 El silencio como transgresión	206
3.2 Parodia	211
3.2.1 Carnavalización	216
3.2.2 Intra e Intertextualidad	234
Conclusiones: la <i>mise en scène</i> en la escritura de Mario Bellatin	249
Fuentes citadas	259

Introducción

La presente disertación es un primer intento por identificar y abstraer los elementos que hacen del concepto de *mise en scène* un modelo semiótico operativo que pueda ser aplicado, como sugiere Mieke Bal, a cualquier práctica cultural de la vida cotidiana que involucre la subjetividad del espectador.

El concepto de *mise en scène* proviene del teatro, y se refiere a la disposición de actores, atrezzo y escenografía sobre el escenario de una producción teatral, o bien al entorno o escenario donde sucede algo. En su obra *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide* (2002), Mieke Bal propone interpretar la *mise en scène* no sólo como una práctica ligada a las artes escénicas, sino como un concepto teórico que pueda utilizarse como una herramienta para el análisis semiótico de prácticas culturales:

As a concept, *mise en scène* provides an internal connection between narrative, still, visual imagery, and psychoanalysis, the latter of which is seen here as the theory *par excellence* of the formation of subjectivity but in need of a cultural basis beyond the individual. I will suggest that it can be useful –indeed, revealing- to speak of an aesthetic of *mise en scène* in enabling us to understand specific effects in a great variety of semiotic practices, ranking from everyday life to high art. (Bal, 109)

El trabajo de Mieke Bal brinda ejemplos concretos provenientes de las artes visuales, la instalación e, incluso, los sueños, pero no hace una disección respecto a cuáles son los elementos, los pasos o el procedimiento que harían del concepto de *mise en scène* un modelo operativo para cualquier práctica semiótica. Esta situación es la que da pie a mi trabajo, ya que si la *mise en scène* es un concepto que puede ser aplicado a cualquier práctica cultural, entonces

éste también puede aplicarse a los textos, específicamente, al texto literario. En consecuencia, este trabajo tiene como objetivos:

- Identificar y analizar los elementos que hacen que un texto literario funcione como una *mise en scène*.
- Analizar cómo operaran dichos elementos de la *mise en scène* en los textos de Mario Bellatin.
- Analizar de qué manera los elementos que conforman la *mise en scène* condicionan el proceso de interpretación del lector.

Las propuestas teóricas en las que se enmarca este trabajo se agrupan en cuatro aspectos: el concepto de *mise en scène* –propuesto por Mieke Bal–, la noción de artificio –tomando en cuenta las posturas de Gracián, Sarduy, Shklovsky y Scarpetta–, la idea de vacío y la parodia –según lo establecido por Sarduy y Bajtín–. Con base en ellos, es posible establecer una metodología que permita analizar la configuración del texto literario como puesta en escena. Para ello me enfocaré en seis textos del escritor mexicano Mario Bellatin: *Salón de belleza* (1994), *Poeta ciego* (1998), *Jacobo el mutante* (2002), *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *El Gran Vidrio* (2007) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012). He seleccionado este autor ya que, como analizo a lo largo de esta disertación, su obra está configurada para favorecer la fusión del sujeto en el objeto artístico, rasgo fundamental de la *mise en scène*. Además, he seleccionado estas obras para abarcar diferentes momentos de la carrera literaria de este escritor y, por consiguiente, hacer un análisis más integral de su propuesta literaria.

Para conseguir la fusión del sujeto en el objeto que establece la *mise en scène* o, dicho de otra manera, que el texto ponga en escena al lector, el análisis de los textos de Bellatin muestra que el texto debe plantearle al lector una situación contradictoria, paradójica y/o irónica, a partir

de la cual también interactúen tres elementos más: el artificio, el vacío y la parodia. Para que un texto literario favorezca la *mise en scène*, éste requerirá la participación de estos cuatro elementos ya que, de no tenerlos, se estaría ante un texto que puede propiciar una participación activa del lector pero que no lograría que su subjetividad sea puesta en escena. A lo largo de los siguientes tres capítulos se presenta y analiza cada uno de estos cuatro elementos para, de esta manera, ir construyendo los cimientos del modelo de la *mise en scène*.

En el primer capítulo se aborda el proyecto literario del escritor Mario Bellatin y, con ello, se explica cómo es que dicho autor configura sus textos de tal manera que plantea situaciones que favorecen la contradicción –rasgo fundamental para la *mise en scène*–. Además, se propone que los elementos que conforman la propuesta de este escritor, así como los que constituyen los de la *mise en scène*, guardan una estrecha relación con el pensamiento barroco. Para explicar esta relación, se echará mano de la propuesta sobre el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría.

En el segundo capítulo se indaga respecto al término *mise en scène* y su respectiva evolución en el terreno de las artes escénicas. También se ahonda en la particular aproximación que hace Mieke Bal respecto de éste término. Esto nos lleva a tratar la cuestión del artificio, en cómo la puesta en escena requiere de diferentes recursos o estrategias para construir un sistema de signos que permita el funcionamiento del texto en función de una constante ruptura de horizontes para el lector. Los artificios literarios mediante los cuales el escritor Mario Bellatin configura sus textos son: la metaficción, la *mise en abyme*, el enmascaramiento y las distorsiones espacio-temporales. Cabe destacar que los artificios propician una participación activa del lector, mas no consiguen poner en escena al lector por sí solos; para ello se requiere de los otros dos elementos: vacío y parodia.

En el tercer capítulo se trabaja el concepto del vacío, el cual se manifiesta en los silencios, las ausencias y los huecos narrativos. De acuerdo con el análisis de los textos, el vacío juega como un actante más en la obra ya que su función es la de involucrar la subjetividad del receptor. En el caso de la parodia, se toma como referencia el pensamiento neobarroco de Severo Sarduy. Este autor plantea que la parodia se enlaza con el artificio y la artificiosidad, y las lleva a un punto de irreverencia para criticar las formas de representación tradicionales. La manera en cómo se aborda esta crítica en los textos de Bellatin es por medio de la carnavalización y la intertextualidad. La idea de este capítulo es conocer cómo la subjetividad del receptor es llevada a escena debido a que los modos –tradicionales o convencionales– de decodificación del texto han sido transgredidos.

1. El proyecto literario de Mario Bellatin

1.1 Literatura y escritura en Mario Bellatin

Mario Bellatin (1960) es un escritor originario de la Ciudad de México pero que vivió en Perú. Su obra ha sido publicada por Tusquets México, Alfaguara, Anagrama y Sexto Piso. Ganó el premio Xavier Villaurrutia en 2001 y en 2002 obtuvo la beca Guggenheim. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México de 1999 a 2005. En 2007, su novela *Salón de belleza* figuró en el número 19 de la lista de los mejores cien libros en lengua castellana de los últimos veinticinco años. Su obra abarca poco más de treinta títulos (entre novelas, relatos, ensayos y textos colaborativos) y ha sido traducida a más de quince idiomas. Es considerado como uno de los escritores contemporáneos latinoamericanos más experimentales de las últimas décadas.

La obra de Mario Bellatin no sólo se compone de libros en formato tradicional, sino que incluye una serie de producciones híbridas, ya que incursiona en la fotografía, la pintura, la música, el cine y el teatro. Ha realizado performances como el de *Escritores duplicados/Doubles décrivans*, exposición organizada en el Instituto de México en París en noviembre de 2003, en el cual se celebraba un encuentro de escritores al cual no asistieron los escritores sino sus representantes, quienes, durante seis meses, habían sido preparados en diez temas por los propios creadores.

Además, fue fundador y director de la *Escuela Dinámica de Escritores* (2000-2010), proyecto interdisciplinario que pretendía aproximarse, de una forma novedosa, al hecho creativo. Esta escuela tenía una sola prohibición: la de escribir. La idea era que los alumnos conocieran las diferentes formas en que las demás artes —escultura, artes plásticas, teatro, danza, cine, etc.—

estructuran sus narraciones. De acuerdo con Bellatin, la *Escuela Dinámica de Escritores* “es una escuela vacía en la que no existen programas de estudio” (Bellatin en *El arte de enseñar a escribir* 9).

Actualmente desarrolla el proyecto ‘Los cien mil libros de Mario Bellatin’, una empresa que pretende contener dentro de un mismo sello la totalidad de los trabajos del autor. Consiste en publicar cien libros con un tiraje de mil ejemplares cada uno. Los libros no pertenecen a ninguna casa editorial, Bellatin se encarga de imprimirlos y de distribuirlos. Cada libro está numerado y además tiene la huella digital del escritor. La idea de hacer estos libros es un intento por recuperar el sentido de intercambio que establece el autor con el lector, desde la adquisición del objeto hasta su lectura.

Antes de comenzar con cualquier tipo de análisis de los textos de Mario Bellatin, primero es necesario conocer, de voz propia, su postura respecto a la literatura. Esto porque al revisar la vasta bibliografía que existe sobre este escritor, llama la atención que se privilegia el análisis interpretativo de la obra sin reparar en la particular propuesta literaria que este autor ofrece, la cual, considero, contribuye a la creación del modelo semiótico de la *mise en scène*. Este primer capítulo está organizado de una manera descendente, es decir, primero se presenta una panorámica de la postura artística de Bellatin para posteriormente enfocarse en cómo concibe él el texto literario, consiguiendo con ello una perspectiva integral de la propuesta de este autor. Para ello, se analizó un compendio de entrevistas, documentales y reseñas realizadas a este escritor, las cuales abarcan un periodo de catorce años (2000-2014)¹. A partir de dicho material, fue posible identificar siete tópicos recurrentes en su discurso: la visión de la literatura, la

¹ En la sección de *Fuentes citadas* el lector encontrará las entrevistas que se revisaron para el desarrollo de este apartado.

reacción ante la tradición, la escritura, el texto, el escritor, el lector y la relación de la literatura con otras artes.

Bellatin parte de que la *literatura* está a la par de las demás artes: “Siempre había pensado que la literatura era un arte y no tenemos que ser muy eruditos, pero a veces hace falta repetir lo obvio. La literatura es un arte y, por ende, el primer requisito del arte es la libertad. No sé si eso sea mentira o verdad, pero lo pensé cuando empecé a escribir”. (Bellatin en Gómez). Y no sólo la considera como un arte, sino que puntualiza: “Considero que no hay otras artes. Parto de la idea, un tanto descabellada, de que todo es escritura, por esa razón no veo la diferencia de fondo que puede haber entre una disciplina y otra”. (Bellatin en Salinas). Esta forma de concebir no sólo a la literatura sino al arte, hace resonancia con lo que planteaba Derrida sobre la ‘escritura’:

el concepto de escritura excede e implica el de lenguaje. [...] Se tiende ahora a decir ‘escritura’ en lugar de todo esto [lenguaje]: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además es [...] todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también ‘escritura’ pictórica, musical, escultórica, etc. (Derrida, *De la gramatología*, 14)

Tal como lo plantea Derrida, el concepto de escritura no está reducido a la incisión o la grafía, sino que la escritura está en cualquier práctica cultural, de ahí que cualquier tipo de actividad artística pueda ser considerada como escritura. Así también lo menciona Bellatin: “no hay diferencias entre una película, un libro, una obra de teatro. Todo forma parte de lo mismo”.

(Bellatin en Ortega). Es decir, no importa cuál sea la disciplina, todas se conforman de escritura y, como tal, tiende a manifestarse en un lenguaje, a partir del cual se pueden identificar las marcas que la hacen legible –lo que permite su iterabilidad– y que posibilitan las nociones de comunicación y de expresión de y para cualquier potencial usuario.

Estas marcas que se pueden leer y reescribir nos llevan al siguiente tópico del discurso de Mario Bellatin: ***la relación de la literatura con otras artes***. El proceso creativo de Mario Bellatin se distingue por leer el lenguaje de las otras disciplinas artísticas para proceder a reescribirlo y reinterpretarlo a partir de la literatura. Este tipo de práctica artística interdisciplinaria constituye, como ya se mencionó en líneas antes, la base de su *Escuela Dinámica de Escritores*. Al respecto comenta: “más bien echar mano a la fotografía, a la música, para ver cómo estructuran sus propios relatos. Ya no estoy escribiendo con lápiz o con la computadora, sino que estoy escribiendo apretando un obturador, se trata de apropiarse de otros medios a partir de la literatura” (Bellatin en Tijoux). Incluso comenta en otra entrevista: “Yo me nutro mucho del cine, pero no tanto por lo que están contando ni por las propuestas cinematográficas en sí, sino por la estructura. Me interesa cómo se narra y cómo se construye una película. Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia porque lo que yo presento es un libro de literatura. Mi proceso interno tiene que ver con el cine, en la forma de construcción más que nada” (Bellatin en Hind). Esta relación de la literatura con otras artes queda plasmada en obras híbridas, como *La clase muerta* (2011), *Las dos Fridas* (2008), *Jacobo el mutante* (2004) o *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001).

En lo que respecta a ***su escritura literaria***, específicamente a cómo concibe su proceso de escritura, menciona: “De lo que soy consciente y siempre lo he sido es ‘escribir describiendo’” (Bellatin en Ortega). De acuerdo con Bellatin hay un primer momento donde él produce

escritura, simplemente escribe: “Antes que tener algo que decir, lo que me gusta es escribir y dejar sellada mi palabra. Estos procesos de escritura de pronto se acumulan” (Bellatin en Gómez). Es en este primer momento cuando “surge una serie de elementos que, curiosamente, para mí no son importantes y para el común de la gente –y por eso es que hay tantos malos libros– es lo fundamental de la literatura, como la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético. Toda esa parte la tengo que borrar, porque para mí es más importante lo no dicho que lo dicho” (Bellatin en Ortega). Es aquí donde viene el momento de la desescritura: “Ya hay mucho material, entonces es una desescritura. Con tanto material, lo que hago es ir recortando, quitando, quitando” (Bellatin en Azaretto). Esta idea de describir se relaciona más con el proceso de edición. En este proceso es donde cobra relevancia el hecho de que el escritor conozca cómo es que las otras artes configuran o estructuran sus relatos, ya que, al reescribirlas bajo el código de la literatura, se convierten en herramientas que le permiten al escritor “darle una lógica a lo que se presenta dentro de esos textos que, aparentemente, no tienen conexión unos con otros” (Bellatin en Gómez). Sin embargo, aclara el escritor: “Eso de generar historias para mí no es muy difícil. Meter la historia dentro de una sistematización y hacer que sea lógico es donde está el verdadero trabajo, no la creación de estas historias” (Bellatin en Hind). Lo anterior desemboca en los siguientes dos tópicos: el cómo configura Mario Bellatin sus *textos*² y, consecuentemente, *el lector*. Al respecto, el escritor menciona:

Lo que pretendo con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector de alguna forma ingrese a este universo y se convierta en un coautor, un cómplice, así como yo también. Ese lugar para mí es el lugar de las preguntas no de las respuestas. También me gustaría que el lector hiciera una operación similar: así como yo me convertí en lector de mi propia escritura –por la cual

² Este tema se abordará con más detalle en el apartado 1.3 *La propuesta textual de Mario Bellatin*.

borré la mayor parte de los elementos que la constituían—, pretendo que cada lector vaya reconstruyendo lo destruido y, de esa forma, conseguir una suerte de extraña complicidad con este lector para que cada quien elabore su propio libro.

(Bellatin en Ortega)

En esta cita, nuevamente encontramos un eco del pensamiento derridiano: la ausencia. Para Derrida, el significado de un signo está ausente porque es dado por la diferenciación con otros signos. Por lo tanto, para obtener su significado, el signo tiene que estar relacionado con otros signos: una palabra siempre se refiere a otras palabras. Además, este filósofo, también menciona que el lenguaje debe de funcionar en ausencia del emisor así como de ese primer contexto en el que fue enunciado. Pareciera que Bellatin comparte estos planteamientos y los aprovecha de una manera muy particular. Al construir un texto bajo esta lógica de la desescritura, de ir quitando elementos para marcar la ausencia —que como ya mencionamos debe ser legible para lograr su condición de iterabilidad—, lo que consigue es un texto que de antemano predispone la participación del lector, porque éste tendrá que construir un significado que está condicionado por la ausencia. Por lo tanto, el sentido del texto queda diseminado, dándole al lector la posibilidad de convertirse en un co-creador del texto. Tal parece que el texto de Bellatin es una escritura que busca producir marcas que constituirán una especie de máquina productora que seguirá funcionando, dándose a leer y a reescribir más allá de la desaparición del sujeto responsable del acto de emisión y/o de la intención de significación (Derrida *Márgenes* 357). Incluso así lo indica el escritor mexicano: “Tú, al momento de acabar un libro mío ya eres autora, ya estás al mismo nivel que yo (no es que me sienta superior o inferior en el sentido de que muchos autores se sienten dueños de sus textos). En ese momento, dejo de ser dueño de mi texto. [...] justamente lo que yo pretendo es que los libros sean plataformas para que los demás

puedan construir” (Bellatin en Ortega). Se puede decir que el texto de Bellatin pretende ser esta máquina productora de sentido que busca romper con cualquier presencia que haya organizado su inscripción –sea del emisor o contextual–. Esta forma de construcción literaria –y por ende artística– de configurar un texto a partir de la ausencia puede resultar desestabilizadora para el modelo regulador o dominante que impera en el circuito literario de creación-producción-recepción-consumo en que está inserto este autor: “Lo que quiero poner en tela de juicio es ¿quién es el escritor? ¿Por qué el escritor tiene el rol que tiene? ¿Por qué tiene el tiempo o espacio que tiene? ¿Quién dio las verdades en la literatura?” (Bellatin en Hind). Incluso este tipo de cuestionamientos se extienden a las maneras tradicionales de representación e interpretación, las cuales, según comenta el escritor, se ven privilegiadas dentro de ese circuito:

Creo que estamos cansados de toda la parafernalia literaria alrededor de la literatura. También está esa lectura sociológica que tanto ha jodido cuando uno es joven y empieza a escribir con el peso de ese deber ser encima. ¡Y yo que pensaba que la literatura era un arte, y como arte, un espacio de libertad! Todo lo contrario: tienes que sujetarte a esa cosa literaria, sociológica. No entiendo qué cosa es lo literario. Yo no parto de la literatura en el sentido de que quiero hacer una literatura. Parto de la palabra, y que esa palabra construya algo. (Bellatin en Rodríguez)

En el fragmento anterior se puede apreciar otro más de los tópicos del discurso de Bellatin, esa *reacción ante la tradición*, ante un deber ser que condiciona tanto la producción como la recepción del hecho literario. Lo anterior nos remite al último tópico: *el escritor*. Para Bellatin la noción de escritor es muy simple: “Como escritor yo no me siento responsable. Mi parte del trabajo termina en el momento de hacer una obra coherente con los distintos elementos

necesarios para hacer lógico ese espacio y para seducir a un lector” (Bellatin en Hind). Bellatin tiende a desligarse de la visión del escritor intelectual y comprometido socialmente, él deja en claro que “lo único que me interesa es que alguien comience y termine los textos, independientemente de las opiniones que pueda tener frente a lo que leen, establecer como un foro en el cual todos podemos participar, incluso yo como autor, no sintiéndome con mayores elementos que el resto, porque el libro trata de dejar abierta una serie de posibilidades, hacer una serie de preguntas, tanto para mí como escritor, como para el lector” (Bellatin en Tijoux). Para Bellatin la idea de lo literario radica en el juego de seducir al lector para que éste termine de leer el libro, porque para él “es un juego, sencillamente. El placer infinito para mí es que tú recorras una novela completa, y ya, eso es lo único. Es un placer morboso, que tú lo hagas y nada más” (Bellatin en Goldchluk).

Si abstraemos los elementos que conforman la propuesta de Mario Bellatin podemos encontrar los siguientes: vacío, juego, seducción, subversión. Hay otro más que es la contradicción, cualidad característica que poseen sus textos; si bien no se destacó en este apartado, es un elemento fundamental que se trabajará específicamente en el *1.3 La propuesta textual de Mario Bellatin*. Estos cinco elementos suelen asociarse como rasgos característicos del comportamiento barroco. La pregunta inmediata que surge es, ¿qué tiene que ver el barroco con Mario Bellatin?

1.2 Mario Bellatin y el *Ethos barroco*

Cuando se habla de la ‘barroco’ es inevitable remitirse a un estilo, a una tradición o a una época particular de la historia moderna, sin embargo para Bolívar Echeverría lo barroco es un *ethos* que se genera y desarrolla a partir de ciertas circunstancias y se hace presente en distintos

lugares y momentos sociales de la historia. Este *ethos* barroco es una actitud que advierte la contradicción propia de su tiempo, pero no busca borrar ni tampoco negar dicha contradicción, sino que la reconoce como algo inevitable mas se resiste de aceptarla (40). Abordar el tema del barroco en esta tesis no tiene como finalidad involucrarse en la discusión sobre si el siglo XX es considerado como un siglo barroco, o de si se considera al barroco como un movimiento cíclico que retorna bajo el término de Neobarroco, tampoco se pretende encasillar a Mario Bellatin y a su obra como un exponente de este pensamiento. Sin embargo, al analizar su propuesta literaria de este escritor, llama la atención que dicha propuesta empata con lo que Echeverría sintetiza como lo barroco, tal como se expone a continuación.

En *La modernidad del barroco*, Echeverría hace un recuento de los usos que se le han atribuido al adjetivo ‘barroco’ a partir del siglo XVIII, y llega a la conclusión de que ha sido utilizado “para calificar todo el conjunto de ‘estilos’ artísticos y literarios posrenacentistas – incluido el manierismo– y también, por extensión, todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y actuar del siglo XVII” (Echeverría 41). Lo anterior, según el autor, desemboca en una encrucijada semántica en la que coinciden tres conjuntos de adjetivación diferentes, todos ellos de intención peyorativa. El término ‘*barroco*’ ha querido decir: “a] *ornamentalista*, en el sentido de falso (‘berrueco’), histriónico, efectista, superficial, inmediatesta, sensualista, etcétera; b] *extravagante* (‘bizarro’), tanto en el sentido de: rebuscado o retorcido; artificioso, exagerado, como en el de: recargado, redundante, exuberante (‘tropical’), y c] *ritualista* o ceremonial, en el sentido de prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico (‘asfixiante’)” (41-42). Lo que resalta Echeverría es que estos tres conjuntos calificativos que ha recibido el arte posrenacentista dicen más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo propiamente barroco. En todo caso son definiciones que, mediante una vía indirecta, nos permiten apreciar en qué consiste

lo barroco. Echeverría al plantear lo barroco como un *ethos*, le da la posibilidad a lo barroco de emanciparse de una tradición o una época particulares de la historia moderna y lo propone como un comportamiento o modo de ser que se hace manifiesta en distintos lugares y momentos sociales de la historia, bajo circunstancias muy variadas, “que no dejan de ser sin embargo diferentes maneras de poner en práctica una misma estrategia” (91-92).

Siguiendo esta lógica, Bolívar Echeverría define lo ‘barroco’ de la siguiente manera:

El comportamiento artístico barroco se desdobra, en verdad, en dos pasos diferentes, de sentido contrario, y además –paradójicamente– simultáneos. Los innumerables métodos y procedimientos que se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación –los mismo que producen aquella apariencia rebuscada, ornamentalista y formalista que lo distingue– están encaminados a despertar en el canon³ grecolatino una dramaticidad originaria que supone dormida en él. Es la desesperación ante el agotamiento de este canon, que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, la que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y de funciones semióticas, tan característicamente suyo. Se trata de todo un sistema de pruebas o ‘tentaciones’, destinado a restaurar en el canon una vitalidad sin la cual la suya propia, como actividad que tiene que ver obsesivamente con lo que el mundo tiene de forma, carecería de sustento. Su exigencia introduce sin embargo una modificación significativa, aporta un sesgo propio. Su trabajo no es ya sólo con el canon y

³ Echeverría entiende el término *canon* “más como un ‘principio generador de formas’ que como un simple conjunto de reglas” (44).

mediante él, sino a través y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia. El arte barroco encuentra así lo que buscaba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente. Puede decirse, por ello, que el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que él buscaba para sacar de ella su riqueza no está llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío. (Echeverría 45-46)

Esta perspectiva y síntesis que hace Echeverría de lo barroco, basado en las cualidades, rasgos y modos de comportamiento que se consideran característicos del arte barroco –si bien él la utiliza para definir al *ethos barroco* en su teoría del *ethos histórico*⁴– nos ayudará, en esta tesis, a comprender mejor la propuesta estética y literaria del escritor Mario Bellatin.

Antes que nada es necesario comprender lo citado por Echeverría, es por ello que encontramos que lo barroco está constituido para producir un efecto en el receptor (la fibrilación). Este efecto se logra al plantear, simultáneamente, dos elementos opuestos. La forma en la que se puede conseguir esta idea de contrarios simultáneos es mediante la figura de la contradicción o la paradoja, y que se manifiesta en artificios (como las cuadraturas del círculo, la confusión de planos de representación, etc). Además, es el mismo barroco el que advierte esta contradicción y es consciente de ello (es ese segundo nivel de dramaticidad del que habla Echeverría), por lo tanto, es consciente de los propios artificios o procedimientos que provocan

⁴ Echeverría plantea que la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable del que no es posible escapar y que por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza por el *ethos* que asegura la “armonía” indispensable de la existencia cotidiana. Es por ello que plantea cuatro posibilidades para vivir el mundo dentro del capitalismo: *ethos* realista, *ethos* romántico, *ethos* clásico y el *ethos* barroco. (37)

la fibrilación. Lo irónico del barroco es que, como plantea Echeverría, cuando se quiere sacar la riqueza de dicha experiencia, se está ante los *frutos de su propio vacío*. Sin embargo, dicha intención de revelar que se está ante algo improductivo, artificial, falto de inconsistencia y hasta engañoso –cualidades que se le atribuirían desde una visión del arte clásico y realista– resulta ser el punto donde está la potencial revitalización del canon, donde lo barroco cobra su sentido de existencia. De ahí que ‘*su trabajo no es ya sólo con el canon y mediante él, sino a través y sobre él*’, lo cual implica un carácter de resistencia e, incluso, hasta subversivo.

A partir de lo anteriormente expuesto, se pueden puntualizar cinco elementos que comprenden/conforman el *ethos barroco*: lo contradictorio, el artificio, la autoconsciencia, el vacío y lo subversivo. Identificar estos elementos es de suma importancia ya que, como se expuso en la sección anterior, son elementos que también están presentes en la propuesta estética y literaria de Mario Bellatin, propuesta que se destaca por tener un enfoque artificioso, contradictorio, lúdico, subversivo y ausente, características de ese *ethos barroco*. En el siguiente apartado se analizará cómo es que Mario Bellatin articula su texto literario para, de esta manera, ir zurciendo tanto la propuesta del *ethos barroco* con el proyecto de este escritor.

1.3 La propuesta textual de Mario Bellatin

A partir del material periodístico revisado en el apartado *1.1 Literatura y escritura de Mario Bellatin*, es posible identificar tres objetivos que guían su propuesta textual.

El primero de ellos, a partir del cual el resto queda supeditado, es “inventar un sistema literario absurdo pero a la vez coherente” (Ortuño, *De Macondo a McONDO*, 124); “Mi parte del trabajo termina en el momento de hacer una obra coherente con los distintos elementos

necesarios para hacer lógico ese espacio” (Bellatin en Hind). A pesar de esta peculiar perspectiva sobre cómo configurar el texto, el escritor nunca deja de tener en cuenta al lector:

la idea no es marear y perder al lector, sino que la idea es seducirlo. Lo único que me interesa a mí cuando te presento un libro es que lo termines, y esa es la batalla. Y uno de los recursos que encontré con el tiempo es ese: hacer que el lector vea que hay elementos míos, reales, y al mismo tiempo elementos totalmente ficticios. Y bueno, sí hay misterios, pero no en el libro. Sino después de haberlo leído. Es decir, cuando lo terminas te preguntas ¿bueno... y? ¿qué quería decirme? ¿qué pasó? Pero lo leíste y yo ya gané –sonríe-. La lucha es esa. Porque lo único que yo le preguntaría al lector sería si acabó de leer el libro. Si me dice que sí, ah perfecto -mueve ahora la pluma electrónica como si fuera una batuta-. Y si me dice que le pareció pésimo, también está perfecto. Porque acabó de leerlo y yo ya no soy dueño de ese libro. (Bellatin en Ureste)

En estas palabras de Bellatin se pueden apreciar los otros dos objetivos. Por un lado, el escritor busca seducir al lector para que termine de leer un texto que, por sus características, demanda enteramente de su atención y participación. Cabe resaltar que en esta idea de seducir al lector están implicadas las nociones de artificio y de juego. Esto se debe a que, para no *marear* ni *perder* al lector, el texto debe presentar ciertos recursos, procedimientos, estrategias o artificios⁵ (sean estos retóricos, escénicos o visuales) que provoquen el interés del lector para que éste continúe leyendo. Lo que nos lleva a la idea de juego, ya que para él el reto es que el lector termine de leer el texto, he ahí la importancia de esos artificios en pos de la seducción. Esto remite al tercer objetivo, hacer que el lector se convierta en un co-creador: “La idea es que el

⁵ En el apartado 2.3 *El artificio escénico en el texto literario*, se hace un análisis de los artificios presentes los textos de Mario Bellatin.

texto genere infinidad de textos. Por eso también es mi interés de que se escape a las leyes tradicionales de lo plano de un texto. Solamente enfrentándote al texto por escrito creo que está hecho para que haya muchas lecturas. Tú te conviertes en una especie de co-creador” (Bellatin en Hind).

Una vez planteada la postura del escritor es necesario examinar las implicaciones que tiene este proyecto. El primer objetivo del proyecto de Mario Bellatin es de suma importancia ya que es el núcleo de la propuesta de este escritor. La idea de crear un *sistema absurdo pero coherente y lógico* llama la atención por su construcción semántica, ya que son conceptos o ideas que sugieren una aparente contradicción entre sí. Al revisar el término ‘*absurdo*’ en la Real Academia Española en su vigésima tercera edición encontramos las siguientes acepciones:

1. adj. Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido.
2. adj. Extravagante, irregular.
3. adj. Chocante, contradictorio.
4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado.

Una de las constantes en la idea de absurdo indica lo opuesto a la razón, aquello que no tiene sentido. Por su parte, los términos ‘*coherencia*’ y ‘*lógica*’ implican una conexión y consecuencia entre dos cosas o entre las partes o elementos de algo, de modo que no se produce contradicción ni oposición entre ellas.

Además si a estas aproximaciones semánticas contradictorias agregamos el tono irrisorio con el cual se expresa el escritor, ya que frases como: *¿bueno... y?*, *¿qué quería decirme?*, *¿qué pasó?*, *Pero lo leíste y yo ya gané*, o también las ademanos y movimientos que puntualiza el reportero en sus acotaciones tales como la risa o los movimientos de la pluma, hacen posible inferir que el proyecto literario de Mario Bellatin guarda una estrecha relación con la figura de la

ironía, porque es un tropo cuya construcción semántica favorece el choque de dos argumentos mutuamente excluyentes, la aparente incongruencia de ideas, la oposición entre lo real y lo ideal, el contraste entre apariencia y realidad, la inocencia fingida o disimulo e, incluso, la ruptura de un determinado sistema (Armendáriz 2-3). Identificar esto es importante porque empata perfectamente con los otros dos objetivos de su propuesta ya que, si el texto se construye bajo tales parámetros, la participación activa del lector queda implicada para dar solución a esta construcción semántica contradictoria planteada en el texto mismo.

Linda Hutcheon en su artículo "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" (1981) plantea la necesidad de estudiar el tropo de la ironía desde dos perspectivas: la semántica y la pragmática. Desde la perspectiva semántica, la ironía, como antífrasis o inversión semántica, es pertinente para un análisis puramente verbal y no situacional. Pero cuando se busca analizar un texto entero, se debe recurrir al sentido pragmático de este tropo, para así estudiar su contextualización. Es aquí donde entra la 'intención evaluativa' tanto del autor en su configuración, como del lector en su desciframiento.

Ambas funciones de la ironía, de inversión semántica y de evaluación pragmática, están implícitas en la palabra griega *eironeia*:

que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo. (Hutcheon *Ironía, sátira, parodia* 177)

La comprensión de la ironía presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (relacionados con el género), o sociales (ideológicos). A esta condición Kristeva la denomina consolidación de la ley. Por ejemplo, en la parodia se observa que el género no existe más que en la medida en que transgrede las mismas normas estéticas que garantizan su propia existencia bitextual (Hutcheon *Ironía, sátira, parodia* 187-188).

La ironía entonces tiene una implicación semántica y otra pragmática. La cuestión semántica tiene sentido en la propuesta literaria de Bellatin, ya que el escritor aprovecha la oposición de conceptos, o de elementos contrarios para romper su horizonte de expectativas:

Yo creo que el efecto depende de estar contando cosas muy terribles con un tratamiento totalmente opuesto, porque desde tu retórica de lector estás acostumbrado inconscientemente a enfrentar esos textos con otro tratamiento. Juntando los opuestos se produce ese choque, esa chispa donde yo creo que está lo literario. [...] Quería enrarecer las cosas para que realmente surtieran efecto. Uno está esperando una forma determinada para un tema, pero si el tema está y la forma es totalmente inesperada, se crea esa cosa que hace que leas doblemente. (Bellatin en Rodríguez)

Como menciona Hutcheon, el lector, para decodificar el sentido, debe realizar una *intención evaluativa*, y para ello hay una presuposición de cierta homología de valores, normas y usos institucionalizados. Un ejemplo paradigmático de Bellatin es la obra *El Gran Vidrio*. Este texto plantea el juego entre lo semántico y lo pragmático. Este texto se presenta al lector como tres autobiografías: de entrada ya hay una contradicción de términos que necesita ser atendida. Para ello el lector tenderá encontrar una relación entre el significado de las palabras con el contexto en el que es producido. Si semánticamente la autobiografía implica una sola, ¿bajo qué condiciones

cabe la posibilidad de que sean más de una? Esto requiere una intención evaluativa que le permita al lector hacer una decodificación. Para ello apela al contexto, mismo que remite a la competencia lingüística (presupone un conocimiento compartido) del lector para que éste pueda hacer la relación con el término ficción, el cual implica un juego con la verosimilitud y una simulación de la realidad (cabe mencionar que dicho contexto dependerá del conocimiento de cada lector, cuestión que influirá en la interpretación de todo el texto, por ejemplo habrá lectores que consideren esta obra como una autoficción, otros como una obra experimental o habrá quienes la consideren como un performance). Sin embargo, conforme el lector sigue leyendo esta obra, se enfrenta a que dicho texto está conformado por tres relatos que poco tienen que ver con el contexto de lo autobiográfico, lo cual hace que se difumine la correspondencia identitaria de quien escribe con la de quien narra (ruptura del horizonte de expectativas), ya que el escritor *Mario Bellatin* se fragmenta para manifestarse en cualquiera de las posibilidades que la ficción le permita, de ahí que el nombre *Mario Bellatin* pueda ser anclado a una sola identidad extraliteraria pero también puede estar siempre diferido y disociarse en un “niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana” (Bellatin *Gran Vidrio* 164). Este modo de operar es lo que pretende el escritor con su texto, *trato de estar alerta al choque que se establecerá entre el imaginario del lector, su educación, su sagacidad, y lo que uno propone*. Como bien menciona Hutcheon, este modo de operar implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Lo cual nos lleva a pensar cómo está construido el texto en sí.

Para Mario Bellatin el texto se construye de elementos heterogéneos a partir de los cuales trata de “darle una lógica a lo que se presenta dentro de esos textos que, aparentemente, no tienen conexión unos con otros” (Bellatin en Gómez). Lo anterior no quiere decir que su intención

como escritor sea la de lograr un texto absurdo en sí, sino un texto que sea legible para el lector, un texto cuyo lenguaje sea simple, sin recursos poéticos o retóricos que puedan confundirlo. ¿Pero entonces qué más hace el escritor con el texto para conseguir esta confrontación semántica y pragmática en el lector? La respuesta está en la selección de la información que el escritor hace tomando en cuenta a sus potenciales lectores:

De alguna manera la labor del escritor es adelantarse al imaginario del lector que no es para nada una entidad inocente, limpia o carente de contenido. Trato de estar alerta al choque que se establecerá entre el imaginario del lector, su educación, su sagacidad, y lo que uno propone. Es gracioso porque el lector, precisamente por esa sagacidad, inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho. [...] a partir de estos supuestos se pone al lector en jaque todo el tiempo, y eso es, curiosamente, lo que hace que siga leyendo. (Bellatin en Larrain)

Como dice el propio Bellatin, el lector *inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho*. Este suponer del lector está relacionado con la pragmática, con la contextualización. Los textos de Bellatin se articulan con el silencio, con lo no dicho, con los huecos narrativos e incluso con el dejar la obra abierta⁶. El recurso de nunca cerrar el texto, de minar constantemente el horizonte de expectativas del lector, de dejar deliberados cabos sueltos o de sugerir una determinada acción o secuencia narrativa que pareciera relevante pero que, al finalizar el texto, ésta se omite o ha quedado en el olvido son formas en las que el autor consigue que el lector esté en constante proceso de choque, sin la necesidad de utilizar un lenguaje figurativo o metafórico.

⁶ Estos elementos –silencios, huecos, vacíos– se analizarán con más detalle en el capítulo 3, específicamente en el *3.1 El Vacío*.

Lo anterior remite a la idea de texto elíptico, el cual se refiere a que una narración está construida, fundamentalmente, a partir de la omisión, es decir, del silencio narrativo donde algo permanece oculto o es preferible no mostrar. En el caso de Mario Bellatin, si bien sí hay un manejo de la intriga que mantiene el interés del lector, no hay en sus textos una resolución o develación de aquello que se oculta o se omite o se silencia. En *Jacobo el mutante* las fotografías, en vez de aportar alguna información a la narración, simplemente están incrustadas en el texto, dejando en claro la inconexión entre el texto y las imágenes que se presentan. En este caso no hay una conexión entre imagen y texto, esta ausencia de comunicación entre ambos formatos hace evidente la condición ficcional del relato. En *Salón de belleza* estos huecos se pueden encontrar, por ejemplo, en la nula explicación de por qué hay un cambio del salón al moridero, tampoco se nombra a la enfermedad que acecha a los pacientes, ni tampoco se menciona el porqué no se acepta a mujeres en el moridero. En *Poeta ciego* también se pueden rastrear estos agujeros narrativos ya que nunca se explica por qué cambia la profesora, tampoco se menciona cómo llegar al estado de iluminación ni se especifican los preceptos; asimismo, la secuencia inicial de la obra en la que menciona a la Banda de universales tampoco tiene una resolución. Este constante minar que propone Bellatin deja ver que la construcción del texto toma en consideración lo no dicho: “con tanto material, lo que hago es ir recortando, quitando, quitando [...] es que ya estaba todo, ya hay mucho y luego saco, saco todo. Y lo único que me queda son hilos. Queda como una estructura en silencio, es como un gran silencio. Entonces eso tiene que estar marcado” (Bellatin en Hind). De esta manera el lector tiene la posibilidad de llenar los huecos, lo no dicho con su propio bagaje cultural. Esta forma de configurar su texto hace que el lector se vuelva un participante más de la obra, pero también este silencio es un elemento necesario para ponerlo en escena, tal como se trabajará más adelante.

La figura de la ironía, dado su mecanismo de revelación-ocultación de esa negación subyacente, implica un juego semántico de las condiciones de verdad. Si recordamos, la ironía, en su significado más simple, consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Bajo este proceder hay un distanciamiento, distancia entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender, lo que nos lleva a una reflexión pragmática. Hayden White menciona en *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973) que la ironía permite superar y liberarnos de la falsa conciencia del realismo que otras figuras como la metáfora, la metonimia o la sinécdoque generan. Para este autor, “El tropo de la ironía, entonces, proporciona un paradigma lingüístico de un modo de pensamiento que es radicalmente autocrítico con respecto no sólo a determinada caracterización del mundo de la experiencia, sino también al esfuerzo mismo de captar adecuadamente la verdad de las cosas en el lenguaje” (White 46). Dicha autoconsciencia crítica que White identifica en la ironía, revela al historiador que su posición historiográfica es una de las tantas posibles y que esta posibilidad no descansa en algún fundamento real, es meramente una construcción de carácter ficcional. Este rasgo particular que White identifica en el tropo de la ironía, es lo que Linda Hutcheon llamará metaficción historiográfica. En *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988) Hutcheon considera que la metaficción historiográfica “refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity” (93).

¿Qué tienen que ver estas perspectivas del nuevo historicismo con la propuesta literaria de Mario Bellatín? Se relacionan porque dicho distanciamiento reflexivo, provocado por el

mecanismo de la ironía, genera una autoconciencia y hace evidente el carácter ficcional del texto. Estos dos preceptos se pueden encontrar en la propuesta de Bellatin. Este escritor hace evidente al lector que el texto literario es un simulacro cuya construcción ficcional se traviste de verosimilitud, además revela que el texto en sí es autorreferencial y autoconsciente de su ficción. Con ello, Bellatin le reitera al lector que el texto literario no tiene por qué estar supeditado a una concepción de tipo realista, ya que la literatura es un espacio de libertad, de arte:

Decir que no quiero que me crean es hacer evidente que la literatura es un espacio con reglas propias, que es más una suerte de arte que un registro de vida o realidad. La idea no es que no crean lo que estoy contando, sino que no crean que es verdad la forma en que aparece esa realidad paralela. Pero obviamente, para lograr eso, hay que tomar en cuenta que existe una serie de elementos con los cuales el lector se identifica –para todos los escritores es importante la presencia del lector– saber que este no es tábula rasa, que no es un lector aprendiz, sino que ya trae una serie de vicios de lectura de los que el autor tiene que estar al tanto para enfrentar todo el tiempo y para que se cree el choque entre texto y lector.

(Bellatin en Tijoux)

Para revelar al lector que el texto es autoconsciente de su propio proceso de construcción de la ficción, Bellatin recurre a la narración metaficcional. De acuerdo con Hutcheon, la metaficción socava la idea de realismo y, como consecuencia, el lector se ve obligado a reconocer el artificio de la narración⁷ –la metaficción es una característica presente en el barroco, la cual tiende a resaltar la condición cómico-irónica, si no es que paródica de la obra–. Esto produce una paradoja ya que el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por la autorreflexión del

⁷ La metaficción como artificio en el texto literario de Bellatin se trabaja a detalle en el capítulo 2, específicamente en el apartado 2.3.1.1 *Metaficción*.

texto, e incorporado al mismo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto:

[...] in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.

(Hutcheon *Narcissistic* 7)

Siguiendo esta idea de la paradoja, Lauro Zavala menciona que, en la lectura del texto metaficcional, el lector toma distancia frente al mundo ficcional que le presenta el narrador, y observa sus mecanismos de articulación, sus contradicciones y sus fisuras, “al tomar esta distancia adoptamos una posición paradójica, a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un meta-narrador que se confunde con la voz del narrador. Este último respeta las convenciones, mientras aquél [meta-narrador] las pone en evidencia” (94).

Como consecuencia de esta supresión de las fronteras que separan los diferentes niveles narrativos (diegético, extradiegético, metadiegético) se desestabilizan los métodos cómodos de lectura, los lectores dudan constantemente sobre lo que leen y no se dejan llevar por la primera impresión. Esta transgresión de las convenciones narrativas “impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido” (Gil González 46). Esto es justo lo que sucede con

la lectura de las novelas de Bellatin, ya que presenta elementos en el texto que simulan orientar al lector (el narrador, determinadas acciones de los personajes, las referencias intertextuales o incluso el título) pero suelen ser pistas falsas, o caminos minados cuya función es la de propiciar no sólo la participación del lector sino su propia puesta en escena. Es decir, el texto, al estar construido con contradicciones y omisiones, se convierte en un escenario cuyo actor principal es el lector. Desde esta perspectiva, la obra artística ya no es el texto en sí, sino que ahora la obra es la interacción entre lector y texto, son las formas, mecanismos y modos a los que el lector recurre para proponer un sentido del texto, de su texto, porque el lector, al dotar de sentido a esa secuencia minada, perforada, contradictoria y hasta paradójica, ha tenido que apropiarse de ese texto para convertirse en un co-creador.

Si bien pareciera que la figura o tropo de la ironía da una explicación a cómo Mario Bellatin construye sus textos, reducir el trabajo de Bellatin a esta figura sería limitante, ya que también podría considerarse al oxímoron o la paradoja, debido a que comparten los rasgos aquí expuestos de la ironía. Sin embargo, lo que me interesa no es prescribir una figura que describa mejor la propuestas literaria de este escritor, sino entender cómo opera dicha propuesta en la que la configuración del texto predispone de antemano una participación activa del lector, misma que lo pone en escena y, en consecuencia, lo convierte en un co-creador del texto.

Tal como se expuso en este apartado, el proyecto literario de Mario Bellatin puede plantearse como una manifestación del *ethos barroco* que propone Echeverría, además ambas propuestas hacen eco con el concepto de *mise en scène*, el cual centra su atención en la fusión del sujeto en el objeto o, dicho en los términos que propongo en esta tesis, que el texto ponga en escena al lector. Para ello es necesario hacer un análisis de los textos que conforman el corpus de esta disertación, el cual permitirá identificar y comprender cómo es que los elementos aquí

mencionados –contradicción, artificio, vacío, juego y subversión– interactúan entre sí para lograr que el texto adquiriera su condición de *mise en scène*. Para ello es necesario comprender qué es y de dónde viene el concepto de *mise en scène*, así como su relación con el pensamiento barroco, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

2. La *mise en scène*: del artificio escénico a la literatura

2.1 La *mise en scène* en las prácticas escénicas

La expresión *mise en scène*⁸ es relativamente reciente para la historia del teatro. Este término se remonta a la Francia de la primera mitad del siglo XIX⁹, cuando el regidor y el actor principal dan paso a la figura del director escénico, quien se volvería el responsable de la dirección del espectáculo teatral (Pavis en *Diccionario* 384). Durante este período, la puesta en escena ya designaba el paso del texto a la escena, de la escritura a la interpretación, se refería a la obra escénica, al espectáculo, a la representación actuada del texto o de la propuesta escrita. Cabe mencionar que la noción de puesta en escena, de acuerdo con Patrice Pavis, ya se aplicaba a obras que no necesariamente eran literarias, tal es el caso de los ballets, las pantomimas, los cuentos de hadas o los melodramas.

A fines del siglo XIX el papel del autor es determinante, es por ello que la transferencia del autor del texto al director de la puesta en escena es decisivo para dar un sentido a la obra. Este cambio permitió al antiguo *régisseur*, transformado ahora en director, dirigir todas las operaciones para tener control de la representación escénica. Ese control absoluto sólo era posible si la escena se cerraba sobre sí misma, si formaba un sistema de signos estrechamente coordinados.

Durante este período, la puesta en escena se manifiesta en dos vertientes: la naturalista y la simbolista. En 1887, André Antoine se presenta como el primer director francés con el

⁸ Para futuras referencias, el término ‘puesta en escena’ se utilizará como sinónimo de *mise en scène*.

⁹ André Veinstein en su obra *La puesta en escena. Teoría y práctica teatral* menciona que la expresión francesa *mise en scène* data del año 1820, y ésta se asimilaba a una técnica rudimentaria de ubicación de los actores. Si bien se sabe que siempre han existido las funciones de dirección en el teatro, lamentablemente no hay suficientes testimonios y registros que traten en específico sobre la puesta en escena; por lo tanto, se dice que el siglo XIX es el siglo en el que se reformula el término *mise en scène*.

Théâtre-Libre. Este director recurría a la escenografía realista y naturalista como un medio para describir la acción dramática que los actores desarrollaban en ella. Antoine aportó, además de innovaciones técnicas como el uso de la electricidad y el gas, su noción de puesta en escena como producción de sentido. Por su parte, Paul Fort, en 1891, funda el *Théâtre d'Art* como respuesta en contra el teatro naturalista de la época. Fort, influenciado por el simbolismo, acerca a la *mise en scène* hacia una idea de espacio vacío y de escena pictórica, donde lo central no era la materialidad, sino la idea que organizaba esa totalidad. Esta puesta en escena simbolista cuestionaba la pretensión de los naturalistas de agotar la significación de lo real, y más que atenuar el aspecto convencional de la comunicación teatral –que procuraba un efecto mimético de la realidad ante el espectador–, el Simbolismo pretendía destacar su teatralidad. Si bien estas son dos aproximaciones distintas de la puesta en escena, lo que sí compartían era la necesidad de mostrar la forma en que el director configuraba la escena teatral para sugerir una lectura de la obra dramática.

La necesidad de dejar una constancia teórica, por parte de los directores y teóricos teatrales respecto de las prácticas escénicas, trae consigo un giro fundamental en el modo de entender la escena a lo largo del siglo XX. La empresa moderna de *mise en scène* sometió a revisión crítica la dramaturgia clásica y su modelo comunicativo, el cual estaba orientado en lograr los principios miméticos de la verosimilitud, la causalidad y la identificación del espectador. En respuesta, la escena moderna emprendió la construcción de la ‘escena total’ wagneriana mediante procedimientos de montaje, de integración de diferentes materiales expresivos, o, incluso, recurrían a composiciones escénicas que refutaban la centralidad del texto dramático, incorporando los más diversos artefactos vanguardistas, épicos y antidramáticos (Lorente 131). Parte de estos renovadores de la puesta en escena moderna se encuentran

personalidades como: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski y a Vsevolod Meyerhold. Para ellos, la puesta en escena no debe estar supeditada al texto dramático, de ahí que aboguen por la libertad del director para alterar o modificar el texto y así convertirse en coautor del mismo. La puesta en escena deja entonces de guardar relación estricta con el drama escrito, deja de ser una proyección del texto y posibilita la idea de espectáculo, de transformación.

A partir de los años 60, la idea de incorporar al espectador a la escena, como pretendían los renovadores de la escena moderna, ya no es lo central sino que ahora se busca apelar a la cooperación del espectador para realizar la escena. Esta noción contemporánea de la puesta en escena se plantea como un “campo situacional compartido” (Lorente 132), donde el espectador puede establecer un diálogo con la propuesta escénica. Es una escena que requiere de un espectador abierto a todo tipo de resonancias y contaminaciones intertextuales, a estar atento al proceso comunicativo, donde el sentido de la experiencia se mantiene en estado de continua reconstrucción (132). En esta *mise en scène* contemporánea ya no hay una escritura que performa su propia puesta en escena, sino que ahora esta escritura escénica performa también la participación del espectador bajo la forma de una escena compartida, como una comunidad de participantes que no se funda ya en la convención, en el reconocimiento o en la apropiación de un significado dado, prefigurado por el texto, sino en el disenso y en la manifestación de ese otro-espectador con el que la interacción se desarrolla de forma imprevisible.

Para finales del siglo XX, la influencia de las formas no europeas y no literarias, la provocación y la difusión del Performance Art, favorecen la adopción de la performance como el nuevo modelo, teórico y práctico, de las artes escénicas.

De acuerdo con Patrice Pavis, el entrecruce de la *performance theory* y la renovación de la práctica teatral revela un cambio de paradigma que en otra época resultaría incompatible. Para este teórico, la causa de esta contaminación es simple: “no se podría actualmente crear una puesta en escena sin la reflexión de la *performance theory*, ni una performance sin la posibilidad de hacer un análisis semiológico y fenomenológico” (Pavis en *Puesta en escena y performance ¿cuál es la diferencia?* 16-17). Estas dos maneras de ver y de hacer teatro se han vuelto complementarias. Es así como el teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación acabada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena se ha convertido en *performance*, lo que implica que ahora está en permanente devenir. (Pavis en *La puesta en escena y la crítica dramática* 99). Es así como las escrituras performativas adquieren entonces la forma de una mirada implicada, reflexiva y participante, ya que proyecta sobre la escena la intención de un diálogo en torno al cual la competencia del espectador es movilizadora y confrontada, para tomar parte en una escena que se ha vuelto “esquiva y renuente a la imposición de un sentido previamente fabricado, apropiado, recto” (Pardo 32).

La performance rompe con la ilusión de la representación, transformándola en presentación, en juego con un espectador que, al tiempo que actúa, desbarata cualquier posibilidad de repetición. Esta escena irrepetible e irrepresentable pone en cuestión la idea de una notación escénica que pretenda anticipar y pautar su desarrollo y debido a su imprevisibilidad, confronta también cualquier anticipación y expectativa de recepción por parte del espectador. La experiencia previa del espectador, su competencia intertextual, el archivo y la memoria, junto con su propio cuerpo, son convocados por esta escena que se muestra (Lorente 136).

Ante este panorama, Pavis se pregunta: “¿Estamos todavía frente a un objeto estético estable, aprehensible y descriptible? El objeto de análisis, la puesta en escena ¿conserva todavía algo tangible o se ha convertido, como el caso de algunas obras plásticas, en obras solubles que quedan reducidas a la sola experiencia estética del espectador?” (Pavis en *La puesta en escena y la crítica dramática* 99). Él mismo responde al decir que esta experiencia estética es lo único que queda cuando se descuida el objeto escénico en beneficio de su modo de recepción. Lo que es válido para las obras de las artes plásticas es válido también para las puestas en escena: las obras “ya no se proponen representar ni significar. No remiten a un más allá de ellas mismas: ya no simbolizan. Ni siquiera cuentan ya como objetos sacralizados, sino que se proponen directamente producir experiencias intensas y particulares” (Michaud 100). Esta perspectiva conlleva una paradoja para la obra escénica, ya que la naturaleza de ésta es material, sensible y física pero, al mismo tiempo, lo importante ya no es la materialidad, sino la experiencia que la obra propone al espectador. De este modo, retomando a Pavis, “la obra se desmaterializa y se vuelve virtual, nos impide distinguir sus propiedades y significaciones” (Pavis en *La puesta en escena y la crítica dramática* 100).

Haciendo un recuento, el término de *mise en scène* se ha ido reformulando pero también ha acumulado varias concepciones que la distinguen, involucra la noción de texto dramático, la concreción estética del espacio, tiempo, actores, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, iluminación, proxémica, cinésica, la contextualización de las situaciones de enunciación, así como la implicación del espectador en la escena como un elemento más de la puesta en escena (De Toro 68-69).

Como se puede apreciar, la *mise en scène* es un concepto que engloba varios aspectos, sin embargo para los fines de esta tesis, se optará por el concepto propuesto por Patrice Pavis ya que éste teórico hace una importante distinción entre texto dramático, performance y *mise en scène*¹⁰.

Para Pavis, pasar del texto al performance no algo simple, el texto es sólo uno de tantos componentes, como los actores, el espacio, el tiempo, entre otros más; en cambio, en el otro extremo, si sólo se privilegia el performance de la obra no sería posible dilucidar todo el trabajo previo que conlleva su ejecución. Es por ello que para Pavis:

mise en scène, as we understand it, is the synchronic confrontation of signifying systems, and it is their interaction, not their history, that is offered to the spectator and that produces meaning. [...] *Mise en scène* is not an empirical object, the haphazard assembling of materials, the ill-defined activity of the director and stage team prior to performance. It is an object of knowledge, a network of associations or relationships uniting the different stage materials into signifying systems, created both by production (the actors, the director, the stage in general) and reception (the spectators). (Pavis en *Theatre at the crossroads of Culture* 24-25)

La puesta en escena, como un sistema estructural, se da cuando el espectador recibe e interpreta el sistema de signos creado por un equipo artístico. Descifrar la *mise en scène* no es reconstruir las intenciones del director, sino comprender, como espectador, el sistema de signos elaborado por los responsables de la producción. Este concepto de puesta en escena que describe Pavis se

¹⁰ Pavis en *Theatre at the crossroads of Culture*, se refiere con texto dramático a: “the verbal script which is read or heard in performance [...]; we are concerned here solely with texts written prior to performance, not those written or rewritten after rehearsals, improvisations or performances. (24) En cambio, considera al performance como: “all that is made visible or audible on stage, but not yet perceived or described as a system of meaning or as a pertinent relationship of signifying stage systems” (24).

puede aplicar a la idea de texto literario, concretamente a los textos propuestos por el escritor Mario Bellatin.

Los textos de Bellatin provocan que el lector se proyecte en esa puesta en escena –que es el texto literario–, para así confrontar sus expectativas y juicios previos, logrando con ello que el lector deje de ser un receptor pasivo para convertirse en agente activo, en un cocreador del texto. Es importante remarcar que en esta tesis no me centraré en la recepción del lector, sino en los mecanismos o recursos literarios –ese sistema de signos al que se refiere Pavis– con los que el escritor configura su texto para que, al momento de realizar el proceso de lectura, el lector se convierta necesariamente en agente activo, para que quede implicado en la escena.

La puesta en escena requiere de diferentes recursos, los cuales interactúan de manera intencionada, para construir un sistema de signos que permita el funcionamiento de la práctica teatral. Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* plantea que toda puesta en escena requiere de tres tipos de rasgos: retóricos, temáticos y enunciativos. Los rasgos retóricos no son un ornamento del discurso, sino una dimensión esencial a todo acto de significación, son todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros. Lo retórico tiene que ver con lo que tradicionalmente se llamaba lo formal –las técnicas de montaje, decorado, escenografía, vestuario, actuación–. Los rasgos temáticos tienen que ver con el contenido, de lo que habla o trata el discurso –se refiere al contenido del texto, a su rasgo ideológico–. Finalmente los rasgos enunciativos se refieren al efecto de sentido que un texto construye a partir de una situación comunicacional –este rasgo hace referencia al espacio de la representación, el tiempo, el ritmo de ejecución, la iluminación, entre otros– (44). Estos rasgos que menciona Steimberg también se encuentran en los textos literarios, y es mediante ellos que se construye un sistema de signos que permite el

funcionamiento del texto. En esta disertación, estos rasgos –retóricos, temáticos y enunciativos– se abordaran desde la noción de artificio, la cual se explicará en la sección 2.3 *El artificio escénico en el texto literario*.

A continuación se abordará el concepto de *mise en scène* desde la perspectiva propuesta por Mieke Bal, quien extiende este término, propio de la práctica teatral, para plantearlo como una herramienta de análisis de las práctica cultural.

2.2 La *mise en scène* como herramienta para el análisis semiótico de prácticas culturales.

En su obra *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide* (2002), Mieke Bal propone interpretar la *mise en scène* no sólo como una práctica ligada a las artes escénicas, sino como un concepto teórico que pueda utilizarse como una herramienta para el análisis semiótico de prácticas culturales:

As a concept, *mise en scène* provides an internal connection between narrative, still, visual imagery, and psychoanalysis, the latter of which is seen here as the theory par excellence of the formation of subjectivity but in need of a cultural basis beyond the individual. I will suggest that it can be useful –indeed, revealing– to speak of an aesthetic of *mise en scène* in enabling us to understand specific effects in a great variety of semiotic practices, ranking from everyday life to high art. (Bal 109)

Mieke Bal interpreta la *mise en scène* como una práctica cultural. Esta práctica sucede cuando el individuo se enfrenta a situaciones que, de algún modo, congelan la imagen de la propia *mise en scène*, como un momento cultural en el que la rutina se ralentiza, la conciencia de uno mismo aumenta y resulta satisfactorio salirse de uno mismo (131). Como concepto, la *mise en scène*

proporciona una conexión interna entre la narrativa, la imagen visual detenida y el psicoanálisis, éste último entendido como la teoría de la formación de la subjetividad, pero que aun así requiere una base social que vaya más allá del individuo (109). Por ello, la *mise en scène* se interesa por la dinámica entre la subjetividad colectiva y la individual. Además, puede transgredir el contexto, el lugar y la situación para la cual fue creada.

Mieke Bal propone considerar a la teatralidad como una ‘forma’, ‘medio’ o ‘actividad’ en la que el objeto de análisis cultural manifiesta la intersección entre el art(ificio) (estético) y la realidad (social) (97). *Mise en scène*, en este sentido, indica la actividad artística global cuyos resultados alojarán y promoverán la performance¹¹. De esta manera, la *mise en scène* es la total fusión del sujeto en el objeto, y del objeto –la utilería, las cosas– en sujetos actuantes y sujetos que actúan (112). Para lograr eso, el espectador tiene que ser llevado a escena inconscientemente, tal como ocurre en los *happenings* o performances callejeros “where staging is, by definition, staging the viewer as a subject immersed in culture” (118). Si bien esta autora ofrece aplicaciones concretas tales como las artes visuales, la instalación e, inclusive, los sueños, pone las pautas para su aplicación en otras disciplinas artísticas o en prácticas de la vida cotidiana cuando son vistas como momentos culturales que involucran la subjetividad del espectador. Esto quiere decir que, como concepto, la *mise en scène* permite analizar una práctica semiótica como el proceso de lectura de un texto literario, en este caso, las novelas de Mario Bellatin. Este concepto de Bal aplicado a la literatura involucra el momento en el que se ejecuta la lectura, la decodificación del texto literario, porque es ahí cuando el lector se vuelve parte de la puesta en escena, como se explicará más adelante.

¹¹ El término *performance* se utilizará en este trabajo como sinónimo de ejecución y actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con *hacer* y con *puesta en acto*; y con actuación ya que evoca significados tales como *presentación delante de una audiencia* o *puesta en escena* que son inherentes al concepto de performance según lo establece Richard Bauman. Cfr. Taylor, Diana. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2011. p. 8.

Para Bal, la *mise en scène* puede producir subjetividad en el sentido interactivo. Aunque requiere alguna forma de materialidad espacial, esta función de la *mise en scène*, puede darle cuerpo a ese otro con relación al cual se hace posible la subjetividad, y a su vez puede tomar una forma activa:

A twosome is a closed world. Two people constitute an environment; one person alone is an object. An object doesn't relate to anything unless you make it relate, it has a solitary, poor and pathetic quality. As soon as you get concerned with the other person it becomes an environment, which involves not only you, who are contained, but also the container. (Bourgeois 209-210)

Como menciona Bal:

Being not alone, in other words, is a requirement for subjectivity. [...] Here lies the social significance of *mise en scène*, and hence its importance as a revised conception of image and as a conceptual tool in cultural analysis. (Bal 119)

Es decir que, lo que anteriormente era un objeto –en este caso, un libro, o más específicamente el texto literario– deviene en sujeto al momento en que interactúa con otro sujeto –el lector. De esta manera, en el acto de lectura se le da vida al libro, se subjetiviza y a partir de su conexión con el lector, crea un espacio de interacción entre ambos, el *twosome* del que habla Bourgeois, donde los dos sujetos se contienen pero a la vez son contenidos.

Es en este espacio de interacción donde se da la mediación de lo colectivo y lo privado pues, para que el sujeto se vea afectado en su exposición a la *mise en scène*, se requiere lo que Bal llama la identificación ‘fuera de sí misma’. Es decir, cuando uno se da cuenta de que está en una determinada situación, la propia subjetividad cobra consciencia de sí misma. La *mise en scène* se aprovecha de dicha identificación ya que se sitúa en el límite entre lo ficticio y lo real,

precisamente donde convergen lo colectivo y lo privado. Esta identificación heteropática puede ser, y a menudo es, socialmente productiva al arrojar al sujeto fuera de sí mismo, atrayéndolo para que salga y se encuentre con el otro en su terreno. La interacción genera una experiencia estética, la incorporación sensorial de lo que sucede en el escenario, que puede enriquecer y transformar. De acuerdo con Bal, la representación da paso, así, a la presentación porque lo que se presenta ya no es la representación teatral sino la subjetividad del receptor ya implicado y puesto en escena: “The full cultural importance of *mise en scène* as a staging of subjectivity is itself the object being staged” (Bal, 131).

Siguiendo lo planteado por Mieke Bal, en esta disertación se propone que las obras de Mario Bellatin funcionan como una puesta en escena (*mise en scène*), puesto que su configuración provoca que la subjetividad del lector participe como un actante. Los textos de Mario Bellatin se configuran de tal manera que se aprovechan de los vicios de lectura que pueda tener cada lector. De acuerdo con Bellatin: “para lograr eso, hay que tomar en cuenta que existe una serie de elementos con los cuales el lector se identifica” (Bellatin en Tijoux). El hecho de tener en mente a más de un lector al momento de construir el texto literario es uno de los rasgos que caracteriza la literatura de este escritor y que permite que las posibilidades de interpretación aumenten, al grado de que pueden ser contradictorias, y sin embargo ser válidas porque el texto así lo permite. Es decir, las interpretaciones posibles en los textos de Bellatin no están condicionadas o focalizadas a un determinado aspecto de lo que trata la obra, o de un contexto espacio-temporal específico; sino que son textos que se construyen a partir de diversos artificios estéticos –tanto escénicos como literarios– que involucran una inconsciente participación activa del lector, así como de su imaginación, durante el proceso de lectura. Esto provoca que el lector se proyecte en esa puesta en escena que es el texto literario, lo cual hace que el lector se vuelva

el lugar de encuentro entre la semiótica del contar y la del mostrar. Al crear un texto con estas características, se genera un espacio de interacción donde se da la mediación de lo colectivo y lo privado (el texto y el lector), un espacio que posibilita la *mise en scène* de la que habla Mieke Bal. De este modo, la representación subyacente en los textos de Mario Bellatin da paso a la presentación, porque lo que se presenta ya no es la representación textual, sino, parafraseado a Bal, la subjetividad del receptor ya implicado y puesto en escena (131).

Hasta el momento se ha presentado la relación obra-receptor, en este caso texto-lector, como dos entidades subjetivas que interactúan. Si bien se ha enfatizado en la importancia que tiene la participación del lector para que suceda la *mise en scène*, es necesario considerar su contraparte, el texto. De ahí que se deba indagar en su naturaleza, en cómo es que está configurado para que suscite la interacción entre estas dos entidades. Para ello se tienen que identificar cuáles son sus mecanismos, los artificios de los que se vale para posibilitar que el lector proyecte su subjetividad, para que se ponga en escena. En el siguiente apartado se abordará el tema del artificio como recurso estético.

2.3 El artificio escénico en el texto literario

El concepto de artificio, en su acepción histórica, se ha presentado como un concepto de valor estético que se encuentra en todas las ramas de la producción artística de los siglos XVII y comienzos del XVIII hasta el siglo XX. Guy Scarpetta, en su obra *L'Artifice*, destaca que el artificio presenta, sobre todo, un uso lúdico del material constitutivo del discurso. Propone la recarga decorativa y la estilización sobre la comunicación para producir el goce (*jouissance*), un goce que no remite a la naturaleza ni a la autenticidad de la comunicación sino al juego deliberado, autoconsciente y concebido como tal juego: un desencadenamiento de formas

conscientemente convencionales y ostentosas (Scarpetta 310). Para los propósitos de este trabajo, es necesario considerar tres nociones del artificio: el artificio propuesto por Gracián durante el periodo Barroco, la relación entre artificio y la noción de extrañamiento que destaca Shklovski y el artificio de lo que Severo Sarduy propone en el Neobarroco. Recorro a estas tres posturas porque estas conceptualizaciones toman en consideración la potencial participación del receptor –sea para descifrar, advertir y/o motivar una reflexión a partir del artificio–. Como ya se mencionó, la implicación del receptor es una característica que es necesaria para la *mise en scène*.

Durante la época del Barroco, el arte trata de superar a la naturaleza, se impone sobre ella, se construye ya no como mera imagen sino como creación en cierto modo autónoma frente a sus referentes reales: el arte enmascara a la realidad. Esta concepción del arte y la cosmovisión del mundo durante el Barroco hacen que las disciplinas artísticas del momento planteen sistemáticamente la confusión entre realidad y ficción. De esta manera el adorno, el ornamento, el decorado, la tramoya (con su transformación sofisticada y artificiosa) se convierten en mecanismos de la puesta en escena distintivos del artificio barroco, cuya finalidad es asombrar al espectador, conmoviéndolo y emocionándolo con el fin de que la realidad sea sustituida por apariencias de realidad, donde lo simulado alcanza la categoría de realidad misma, única y sin alternativas. Bajo estas condiciones de simulacro es donde “el ser barroco se la juega en la puesta en escena, [donde] será lo que pretende en la medida en que acierte en el parecer que pretende, de ahí el artificio del gesto barroco, jugándose siempre el ser o el no ser en un golpe de apariencia” (Sánchez 75).

Un exponente de la literatura barroca que aborda el tema del artificio es Baltasar Gracián, en su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1669). Para Gracián, la agudeza de la obra se alcanza

cuando el literato o artista logra una armonía entre el o los conceptos y el ingenio, y esto se debe al uso y diestro manejo del artificio. Así lo manifiesta en el Discurso II:

El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima de artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas [...]. Atiende la Dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras para comprender una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura.

De aquí se saca con evidencia que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos...

No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. (6)

Gracián busca vincular los conceptos con el artificio, evidenciar que el ingenio no es solamente una cualidad ajena al arte, sino que tanto los conceptos como el ingenio descansan sobre el entramado del artificio para ser articulados y todos, en su conjunto, lograr la agudeza¹². De esta manera, Gracián evidencia la importancia que cobra el artificio ya que, así como la Dialéctica

¹² Para Gracián, la agudeza no tiene residencia fija. Lo bello es el resultado de una conquista llena de dificultades, pero también de victorias del discurso y trofeos del ingenio. Eso conlleva, a cambio, numerosas argucias que no siempre tienen que ver con la agresividad, sino con la cautela y el silencio. Gracián pretendió dar reglas y teorizar sobre lo bello y sobre el ingenio. Para él, las facultades del ingenio son amplísimas y van desde la extracción de analogías entre opuestos a la invención de lo contrario a lo que se aparenta, en operaciones infinitas y transformadoras. El traslado ingenioso no es, sin embargo, una búsqueda caótica, sino un intento de alcanzar el momento, la ocasión oportuna y propia para la palabra. El concepto dista de ser una representación de lo universal, esencia de lo real. Se trata más bien de un acto del entendimiento que expresa la correspondencia entre los objetos. Amplitud con la que se abre el campo a las relaciones entre la literatura y la filosofía. Cfr. Egido, Aurora. "Sobre una traducción de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián". En *Criticón*. No. 39, 1987, pp. 127-136.

requiere de una selección y orden de argumentos para persuadir, el escritor recurre a artificios, principalmente retóricos, para construir una figura y transmitirla.

Si bien Gracián concluye que la agudeza y el ingenio pretenden ser un arte superlativo a todos ya que, para él, este arte dispone y está a la par de la Dialéctica (que atiende a la conexión de los términos) y de la Retórica (que atiende al *ornatus*) (Pozuelo), para fines de esta tesis lo que nos interesa es su noción de artificio como un elemento que media entre el concepto y el ingenio, lugar donde se manifiestan los juegos (sean estos retóricos, escénicos o visuales) que inciden en el sujeto, en este caso, el lector.

La idea de provocar un efecto en el receptor coincide con lo postulado por Viktor Shklovski. En su artículo “El arte como artificio”, publicado en 1917, la palabra ‘artificio’ es clave ya que es un sinónimo de procedimiento y se refiere a que la obra no constituye un misterio inefable sino una construcción creada a partir de una serie de procedimientos; éstos pueden presentarse como fenómenos que destaquen la desviación lingüística, o que proponen la obstaculización formal o, incluso, aquellos que pretenden la apertura de vías perceptivas nuevas y/o no automatizadas. Esta perspectiva de Shklovski del artificio empatiza mucho con la postura de Gracián, sin embargo el aragonés sólo se enfoca en los recursos retóricos mientras que el ruso lo aplica a otras disciplinas artísticas.

Para Shklovski, el proceso de percepción humano es un proceso automatizado mediante el cual el hombre tiende a percibir los objetos de la manera más sencilla posible y modela las realidades a través del lenguaje, sustituyendo la cosa nombrada por un nombre; esto significa que no vemos lo habitual, lo rutinario y lo normal, sino que lo reconocemos. Bajo esta perspectiva, la noción de artificio se vincula con el extrañamiento o desautomatización, ya que es mediante el uso de diversos procedimientos –o artificios– como se crea en los destinatarios un sentimiento de

alienación. Es decir, buscan dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción.

Por otro lado, el neobarroco, de acuerdo con Severo Sarduy, se puede entender como el resurgimiento contemporáneo del barroco histórico, por medio del cual el concepto de barroco sirve como un código que permite analizar la producción artística actual. El neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto. De acuerdo con Sarduy, para el neobarroco, la artificialización equivale a enmascaramientos, a envolvimientos sucesivos de una escritura por otra. La extrema artificialización del neobarroco alcanza toda la realidad, pues lo poco de ésta que quedaba por ocultar, también se revela como artificioso. En el neobarroco, el artificio gobierna la producción textual:

Ante la imposibilidad de nombrar, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, renombrando o desnombrando el tiempo, el espacio o los personajes: se recurre entonces al no tiempo (mito o construcciones antilógicas), al no-espacio (multiplicidad) y a las transformaciones de los actantes (dobles o travestismos de todo tipo). El artificio neobarroco está totalmente privado de ingenuidad, se razona y se demuestra que se conoce, pero al mismo tiempo se desconfía de dicho conocimiento. Además, al no ser necesario esconder la deformación, se opta por el juego, la burla o el simulacro; ante la poca posibilidad de comunicación se derrochan los significantes hasta advertir la pérdida total de la centralidad. El neobarroco, al igual que el manierismo histórico, legaliza el artificio y, siguiendo a Lyotard, al hacerlo sólo rescata lo artificioso de la realidad que estuvo oculto por los grandes relatos. (Figuroa 100)

En este sentido, el artificio tiene como fin la disimulación de una apariencia natural y la simulación de una diferencia equívoca –convencional. Es decir, el artificio simula la conexión entre fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos (Sarduy *Obra* 1264), acción que hace evidente el proceso de la artificialización, de enmascaramiento, de hacerse pasar por otro. Además, estos elementos que evidencia el artificio neobarroco guardan un estrecho vínculo con las características que Gilles Deleuze destaca sobre el simulacro al mencionar que éstos “atentan en contra del modelo, ya que lo que pretenden está a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión” (*Lógica* 182). Estas ideas están en línea con lo que plantea Sarduy ya que, para él, el neobarroco debe “amenazar eso que es el soporte esencial de la sociedad que es la economía, [...] el neobarroco amenaza este mundo, el neobarroco pone en tela de juicio, pone en parodia, en discusión esta sociedad en que vivimos totalmente basada en la economía. El neobarroco despilfarra” (Sarduy *Obra* 1976).

En síntesis, el concepto de artificio neobarroco no busca imitar, duplicar o copiar, no es la reproducción de un modelo y sus proporciones, sino que pretende producir un efecto por medio de la simulación así como una subversión a las convenciones preestablecidas. De acuerdo con Sarduy, para lograr este efecto de denuncia por medio de la simulación, el escritor debe apelar a mecanismos o recursos estilísticos que incidan sobre el receptor¹³. Es necesario mencionar que el concepto de simulacro se abordará en el siguiente apartado como una característica constitutiva del artificio tanto barroco como neobarroco.

En síntesis, durante el periodo barroco, el artificio se destaca por su relación con la puesta en escena, es decir, con cómo el artista selecciona determinados recursos (escénicos o retóricos)

¹³ Sarduy en *El barroco y el neobarroco* identifica tres mecanismos del artificio que resaltan la artificialización del texto, estos son: la sustitución, la proliferación y la condensación. Si bien estos mecanismo me han dado mucha luz para comprender el artificio y la artificialidad, no responden del todo al concepto principal de este trabajo que es la *mise en scène*.

para lograr un asombro ante el receptor. Desde la perspectiva de Shklovski, el artificio está vinculado con la idea de extrañamiento y desautomatización pues sirve para lograr un efecto en el espectador-lector. En la segunda mitad del siglo XX, el neobarroco toma la idea de que el artificio se hace evidente a sí mismo para resaltar su condición artificial, lo cual revela su condición de juego y de simulacro.

La forma en que Mario Bellatin configura sus textos hace que estas tres aproximaciones del artificio (barroca, neobarroca y formalista) resuenen entre ellas, conectándose de una particular manera. Para este escritor lo primordial en la obra no es lo que ocurre, la trama, sino el cómo se presenta y manipula la materia que narra. Bellatin rechaza las pautas de las obras realistas, presenta mundos cuya lógica interna desafía al lector, y favorece obras de carácter autorreferencial; por consiguiente, los textos tienden a escapar de toda referencialidad. Sin embargo, deja puntos en común con lo extraliterario de tal manera que resulta inevitable para el lector hacer intuitiva y racionalmente estas relaciones para así tratar de encontrar un sentido al texto. Si recordamos la propuesta literaria de Bellatin, se enfoca en “inventar un sistema literario absurdo pero a la vez coherente” (Ortuño 124).

Además, Bellatin se vale de referencias falsas e intertextualidades irónicas para dar un aspecto juguetón y burlesco al texto, aspectos equiparables a la noción de juego y artificio del neobarroco. Es así que en sus obras menciona como referencias a autores que existen en el mundo extraliterario pero que, dentro del texto, son personajes ficticios que no pretenden diferenciarse de los reales; es decir, una simulación que parte de la realidad, una puesta en escena que aparenta la realidad, como el artificio del barroco. Como consecuencia, comprobar la veracidad o falsedad de todas las referencias proporcionadas es una faena inútil que da pie al extrañamiento, puesto que el autor usa estas interpolaciones para minar la autenticidad de las

obras, y para señalar que tanto las citas auténticas como las falsas, los personajes verdaderos o ficticios, existen en el mismo nivel ontológico.

Si bien las tres aproximaciones aquí presentadas sobre el artificio se distinguen principalmente por el empleo experimental de la lengua, ya sea en su nivel fonético, morfológico, léxico o sintáctico –es decir, por el uso de las figuras retóricas–, en el caso de Bellatin el artificio verbal no se presenta como un rasgo distintivo, sino que en su literatura él recurre más a los artificios escénicos, visuales o espacio-temporales para producir el efecto de extrañamiento. Además, en vez de producir una desautomatización de los signos convencionales a partir del artificio del sistema lingüístico, lo que hace Bellatin es lograr dicha desautomatización al confrontar los comportamientos sociales de la realidad –o signos convencionales del comportamiento social– con los que la ficción plantea en el texto. De esta manera, el lector-espectador puede reflexionar sobre lo que lee. O bien, desde otra perspectiva, lo que hace Bellatin no es desautomatizar sino artificialmente crear una automatización artificial la cual llevará al extrañamiento. En otras palabras, lograr que el lector caiga en un aparente proceso de automatización para que el extrañamiento, en un determinado momento del texto, se manifieste mediante la exageración, lo grotesco, la parodia y/o el absurdo.

Al respecto, Guy Scarpetta ha identificado múltiples modalidades del artificio, no sólo de índole verbal, sino que también reconoce aquellos que tienen un vínculo con las artes visuales o escénicas. Este ensayista francés considera como barrocos la inconstancia, el cambio, el movimiento, la metamorfosis, el juego de reflejos y de ilusiones (*mise en abyme*), el juego de la representación dentro de la representación (metaficción), el espectáculo, la simulación, la expansión metafórica y sorpresiva, la insistencia en la elipsis y el oxímoron (Scarpetta 24). Sin embargo, también incluye aquellos elementos que están relacionados con la producción

cinematográfica, entre ellos Scarpetta destaca: la sobrecodificación (*surcodage*), la hiperteatralización, la sumisión voluntaria de la obra a un código establecido, el resalto del decorado, el descuido de la verosimilitud, las distorsiones espacio-temporales relacionadas con la superposición o deformación no-natural mediante desplazamientos inverosímiles, el juego de apariencias y el despilfarro improductivo (Scarpetta 192-95).

De los artificios antes mencionados por Scarpetta, los que más se aprecian en Bellatin y que se trabajarán en esta tesis son: la metaficción, la *mise en abyme*, el enmascaramiento, las contradicciones y las distorsiones espacio-temporales. Todos ellos implican una participación activa del espectador-lector, tal como lo menciona Mieke Bal para el concepto de *mise en scène* y se desarrollan con mayor profundidad en los siguientes apartados de este capítulo. Cabe destacar que estos artificios guardan una estrecha relación con el simulacro; por ello, a continuación se introduce con mayor profundidad este concepto.

2.3.1 El simulacro

Para abordar el concepto de simulacro se tomarán en cuenta los postulados que el filósofo francés Jean Baudrillard expone en *Simulacra and simulation*. Baudrillard comienza analizando la diferencia que hay entre disimular y simular. De acuerdo con este autor, la acción de disimular es pretender no tener lo que uno tiene. En cambio, simular es fingir tener lo que uno no tiene. Baudrillard deja en claro que simular no es pretender: “pretending, or dissimulating, leaves the principles of reality intact: the difference is always clear, it is simply masked, whereas simulation threatens the difference between the “true” and the “false”, the “real” and the “imaginary” (3).

Para Baudrillard, la simulación se opone a la representación. La representación deriva del principio de equivalencia entre el signo y lo real. La simulación, por el contrario, ya no

constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino la negación radical del signo como valor, lo que conlleva el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia. Mientras que la representación intenta absorber a la simulación al interpretarla como una representación falsa, la simulación envuelve toda la estructura de la representación como un simulacro. (Baudrillard 6)

Para aclarar este punto es indispensable articular el concepto de simulacro con el problema de la representación, más exactamente, con la crisis de la representación que es uno de los grandes temas de la posmodernidad. Como la establece el proyecto moderno, la representación implica una dialéctica reconciliadora entre sujeto y objeto, donde el sujeto, poseedor de la razón y del lenguaje –los cuales disponen el conocimiento y posibilitan la verdad–, construye la representación a su imagen y semejanza, la somete y la domina por medio de este *logos* hasta tal punto que sólo aquello que es representado es tomado como existente y verdadero. Sin embargo, para Baudrillard, esta noción de representación es subvertida por la simulación, al destruir toda su lógica referencial y significativa, haciendo desaparecer la realidad y enmascarando, al mismo tiempo, su desaparición. Por lo tanto, lo real, el referente, el sujeto y el objeto ya no existen como tales: “Then the whole system becomes weightless, it is no longer itself anything but a gigantic simulacrum –not unreal, but a simulacrum, that is to say never exchanged for the real, but exchanged for itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference” (Baudrillard 5-6). La simulación destruye la causa y el efecto, los orígenes, la continuidad y la dialéctica.

Para el teórico francés, el simulacro abarca todas las esferas de la cultura –eso incluye la estético-artística–, e identifica cuatro formas en las que la simulación de la imagen se presenta:

1. Imagen como reflejo de una realidad profunda.

2. Imagen que enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
3. Imagen que enmascara la ausencia de realidad profunda.
4. Imagen que no tiene que ver con ningún tipo de realidad. (6)

A partir de lo anterior, surge un cuestionamiento: si no hay una relación con la realidad, entonces ¿cómo es que termina relacionándose simulacro con realidad? Para responder a esta cuestión, Baudrillard examina el proceso de la simulación y menciona:

Simulation is characterized by a precession of the model, of all the models based on the merest fact –the models come first. . . This anticipation, this precession, this short circuit, this confusion of the fact with its model is what allows each time for all possible interpretations, even the most contradictory –all true, in the sense that their truth is to be exchanged, in the image of the models from which they derive, in a generalized cycle. (Baudrillard 16-17)

Para complementar la idea de Baudrillard, Sarduy en su ensayo *La simulación* menciona que la simulación debe producir un efecto de verosimilitud del modelo y, para ello, el sujeto debe estar implicado en la impostura que se le presenta (Sarduy *Obra* 1271). De lo contrario, no se podría llevar a cabo el simulacro.

El simulacro, al crearse a partir de la realidad, contiene ciertos referentes que lo transforman en algo creíble, algo posible de suceder, por eso la importancia de la verosimilitud. Esta idea de posibilidad es un punto importante que Gilles Deleuze en *La lógica del sentido* deja ver del simulacro ya que, al plantear otras posibilidades de la realidad, se puede subvertir lo establecido. Para Deleuze, la simulación designa la potencia de producir un efecto, “produce un efecto de semejanza; pero es un efecto de conjunto, completamente exterior, y producido por medios totalmente diferentes de aquellos que operan en el modelo” (*Lógica* 183); en este caso, el

modelo de lo real. Al hacer cualquier referencia o representación de lo real se produce un efecto de semejanza con la realidad que incide sobre el receptor. Este efecto es el que Baudrillard condena porque, cuando el simulacro atenta contra el principio de realidad, “it always leaves open to supposition that, above and beyond its object, law and order themselves might be nothing but simulation” (Baudrillard 20). Lo anterior nos lleva a considerar a la simulación no sólo como un proceso que incide en la significación de la realidad sino también como un proceso que afecta la experiencia del sujeto.

En el caso de la literatura, la idea del simulacro se manifiesta desde el concepto mismo de literatura pues, de acuerdo con Reyes:

El texto literario es, en sí mismo, un simulacro. En cuanto estructura verbal representativa de discurso (y conjuntamente de la realidad que el discurso articula) la literatura es simulacro lingüístico por excelencia, imagen de discurso desarraigada de un yo-tú, de un aquí y de un ahora determinables e históricos, es enunciación imaginaria sujeta a infinitas actualizaciones. (9)

El simulacro se encuentra presente en las ficciones literarias, “es un modo de leer la realidad de otro modo, un intento de imponer a lo real otra forma de coherencia, fundada a veces en el caos o el azar” (Medina 47). Para que el texto literario tenga eficacia ante su receptor éste debe ser creíble y, por lo tanto, debe aludir a un mundo que otros comparten, en el que otros se reconocen o cuyas leyes pueden aceptar. Para Tomás Eloy Martínez: “La escritura literaria tiende a crear verdades que coexisten con otros objetos reales, pero que no son la realidad, sino, en el mejor de los casos, una representación que tiene la misma fuerza de la realidad y engendra una ilusión igualmente verdadera”. Es decir, la idea de lo verdadero no es lo primordial del texto literario, sino que en la creación de esa realidad simulada haya verosimilitud, y ese hecho es el que le

permite simular la realidad referencial. Además, algo que puede acentuar el efecto de simulacro es la insistencia, por parte del texto mismo hacia el lector, de que la ilusión que se abre ante él es fiel a su origen, a esa realidad extraliteraria.

Las novelas de Bellatin fingen, aparentan ser textos de índole realista, textos que tienen un sentido definido, una resolución. Es decir, Bellatin no busca representar la realidad sino que simula una representación de la realidad. Así lo menciona Bellatin en entrevista con Julia Azzaró:

Entonces lo que hago, en general, con toda esa estructura, es tratar de buscar lo verosímil por esa verdad mentira, es decir, de designar la verdad obvia para introducir la mentira más terrible, más extrema, haciendo que lo que quede sellado sea la mentira y no la verdad. (Bellatin en Azzaró)

Tal como lo dice el mismo Bellatin en “10 preguntas a Mario Bellatin”, él introduce la mentira para que se confunda con lo verdadero y, de este modo, lo imaginario se traviste de lo real, se camufla:

En la estructura que se va creando durante la escritura, en el sistema que de alguna manera la sostiene llega un punto en que los hechos que se narran no tienen puntos en común con lo real sino con el propio universo que el texto ha ido creando. A partir de esa fidelidad es que comienza la aparente confusión [entre la ficción y la realidad]. (Bellatin en *Revista Credencial*)

Es aquí donde el juego de Bellatin se presenta. Por un lado, el texto se configura como un simulacro que resalta y revela su condición artificial, artificiosa y, además, autorreferencial. Por el otro, el escritor está consciente de la posición que juega el receptor pues, según se lee en la entrevista realizada por Ramiro Larrain, para Bellatin:

la labor del escritor es adelantarse al imaginario del lector que no es para nada una entidad inocente, limpia o carente de contenido. Trato de estar alerta al choque que se establecerá entre el imaginario del lector, su educación, su sagacidad, y lo que uno propone. Es gracioso porque el lector, precisamente por esa sagacidad, inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho. Lo que quería con textos como estos era poner en evidencia eso. [...] a partir de estos supuestos se pone al lector en jaque todo el tiempo, y eso es, curiosamente, lo que hace que siga leyendo. (Bellatin en Larrain)

En todo caso, la representación siempre es portadora de un significado asociado que le es inherente. Al ser formulada por sujetos sociales, no se trata de una simple reproducción sino de una complicada construcción en la cual tiene un peso importante, además del propio objeto, el carácter activo y creador de cada individuo, el grupo al que pertenece y las constricciones y habilitaciones que lo rodean. Bellatin aprovecha esta carga inherente a la representación que el lector trae consigo ya que la vuelve parte de su juego literario.

Si el simulacro literario se traviste de la misma realidad de la que parte, ¿cuáles y cómo son los medios por los cuales se reproduce este efecto de semejanza? Es aquí donde el simulacro se vale del artificio para lograr ese efecto de semejanza para implicar al lector. El simulacro literario se manifiesta en el artificio, es una característica constitutiva; es decir, tal como lo mencionamos anteriormente, el artificio simula la conexión entre fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos (Sarduy *Obra* 1264), y esta acción se hace evidente en el proceso mismo de la artificialización, en recursos tales como el enmascaramiento, la anamorfosis, el hacerse pasar por otro y la distorsión del tiempo y del espacio. Estos artificios del simulacro, por lo tanto, inciden en el personaje, en el manejo del

tiempo y del espacio, en la narración, en el género y en la escritura. Todos estos elementos se analizarán en los siguientes apartados.

2.3.1.1 Metaficción

El término de metaficción se refiere a la narrativa en la que se evidencian las convenciones que hacen posible la existencia misma de la narrativa. Este ‘poner en evidencia’ del cual parte la metaficción se relaciona con lo presentado en la sección anterior *2.3 El artificio escénico en el texto literario* ya que ésta no esconde los mecanismos mediante los cuales se crea la ficción y, en vez de que el texto apele a una representación de la realidad, se opta por el juego, la burla y/o la crítica de las convenciones en torno al hecho literario, a la literatura y a su tradición.

La metaficción se puede comparar con el modelo del metalenguaje, el cual es un lenguaje que se posiciona en un nivel superior para analizar a un lenguaje objeto. En ocasiones, el metalenguaje puede ser el mismo al del lenguaje objeto, y se destaca así su carácter autorreflexivo y autorreferencial (Fludernik 15). De manera análoga, la metaficción hace referencia al texto literario que explicita, hace evidente y/o devela su carácter de artificio, es aquel que instaura una ficción dentro de la ficción, es la tendencia de la literatura a reflexionar sobre sí misma. En otras palabras, es toda narración cuyo objeto es la narrativa misma.

La preocupación sobre las obras metaficcionesales se manifiesta de una manera un tanto simultánea a partir de los años setenta en distintas partes del mundo. Y aunque el tema ha sido abordado desde diferentes contextos sociales, críticos y culturales¹⁴, Lauro Zavala considera que

¹⁴ Entre los estudios que se han hecho al tema de metaficción destacan los de: Robert Scholes (“Metafiction”. 1970), Philippe Hamon (“Texte littéraire et metalanguage”. 1977), Patricia Waugh (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984), Werner Wolf (*Aesthetic Illusion and Breaking Illusion in Narrative Fiction*. 1993), Antonio J. Gil González (*Teoría y crítica de la*

es posible identificar a cinco autores que han aportado las bases teóricas sobre los estudios metaficcionales. Entre ellos están los trabajos de índole formalista de Lucien Dällenbach (1977), los estudios estructurales de Gérard Genette (1971), los estudios pragmáticos de Linda Hutcheon (1980), las aproximaciones de Patricia Waugh (1984) y los trabajos de Robert Stam (1985) (Zavala 91).

Para fines de este apartado, el análisis de las obras tendrá como base las perspectivas de Linda Hutcheon y Lauro Zavala ya que, por un lado, aplicaré las propuestas tipológicas que ambos autores utilizan para identificar cuándo y cómo un texto literario es metafictional y, por el otro, se debe al hecho de que ambos autores consideran que la participación del lector es una característica necesaria para considerar a un texto como metafictional, y esta participación del lector es un elemento indispensable para la aplicación del concepto de *mise en scene* que se trabaja en esta tesis.

En su obra *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox*, Hutcheon plantea que la metafiction es “fiction about fiction –that is, fiction that includes itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1). En este mismo trabajo, Hutcheon identifica que, para que un texto sea metafictional, primeramente éste debe resaltar su cualidad de ser autoconsciente y/o autorreflexivo. Una vez establecido esto, ella hace una distinción y la divide en: metafiction diegética (consciente de sus procesos narrativos) y metafiction lingüística (que incluye juegos de palabras, juegos tipográficos y otros juegos con la materialidad de las palabras). Además, estos dos modos se presentan en dos formas: una abierta (tematizada) y otra encubierta (actualizada). En la forma abierta, la autorreflexividad del texto se presenta de manera explícita ya que se vuelve un tema dentro de la ficción. La historia altera los modos convencionales del contar, lo

metafiction en la novela española contemporánea. 2001), Ansgar Nünning (“Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary”. 2004).

que provoca que se rompa la cuarta pared y se haga referencia a una audiencia implícita. Mientras que en la forma encubierta el proceso de autorreflexividad es más difícil de reconocer ya que presupone la posesión de múltiples referencias literarias y el dominio de diversas habilidades de lectura por parte del lector (*Narcissistic* 28-29).

En la metaficción diegética abierta se refiere a la parodia, a la puesta en abismo, la alegoría, y su función es hacerle ver al lector que su papel en el texto es más activo. En la metaficción lingüística abierta el lector comparte códigos con el escritor mediante el acto de la lectura. Hutcheon demuestra que las principales formas de esta metaficción son la parodia de un determinado estilo de escritura, “which call the reader’s attention to the fact that this text is made up of words, words which are delightfully fertile in creative suggestiveness” (*Narcissistic* 101). La metaficción diegética encubierta no ofrece más pistas al lector sobre cómo leer e interpretar el texto y, en cambio, se da por sentado que el lector “already knows the story-making rules” (*Narcissistic* 71). Finalmente, en la metaficción lingüística encubierta “the narrative structural models are formed by the use of riddles, jokes, puns or anagrams, which directs the reader’s attention to language itself, to its potential for semantic duplicity” (*Narcissistic* 34).

Por su parte, Lauro Zavala, en su tesis *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*, complementa la propuesta tipológica de Hutcheon. Zavala enfoca su trabajo únicamente en aquellas formas de metaficción tematizada (explícita) y propone dos tipos de estrategias para analizar los textos metaficcionalizados a partir de su reflexividad y autoreferencialidad: estrategias metonímicas y estrategias metafóricas. Un tercer tipo de metaficción que distingue este autor es la puesta en abismo (*mise en abyme*) ya que ésta superpone simultáneamente elementos metonímicos y metafóricos, y por lo tanto constituye un caso especial de metaficción.

La metaficción metonímica se basa en la retórica del fragmento y la combinación. Esta lógica se apoya en los mecanismos de autotextualidad, es decir, de la repetición de fragmentos en el interior de la narración. Esto produce un mecanismo de encuadre (*framing*), donde un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato. A partir de las estrategias metonímicas, el espectador reconstruye la posible articulación entre totalidad y fragmento. Y de ahí deriva la lógica misma del análisis, propiciada por la estructura de la narración (Zavala *La ficción* 146).

Los principales mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica son:

- Iteración circular (Final como inicio).
- Iteración diferida (Reciclaje de nudos)
- Iteración con variantes (Re-encuadre)
- Iteración narrativa (Narrador explícito)

La metaficción metafórica se refiere a una retórica de la selección y la sustitución que es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esta razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual. En lugar de encuadre, los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las epifanías, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa (*La ficción* 147).

Los principales mecanismos metaficcionales de naturaleza metafórica son:

- Condiciones detrás de la cámara (Distanciamiento Brechtiano)
- Historia detrás del personaje (Epifanía del rol)
- Autor detrás del narrador (Narrador último)
- Ficción detrás de la realidad (Metalepsis)

La puesta en abismo es un mecanismo de reflexividad que permite yuxtaponer las estrategias metafóricas y metonímicas, y consiste en la narración que tiene como objeto último su propia existencia (*La ficción* 149). Este mecanismo se trabajará en el siguiente apartado 2.3.1.2 *Mise en abyme*.

En cuanto al papel que desempeña el lector, ambos autores concuerdan en que los textos metaficcionales obligan al lector a tener una participación más activa para proponer una interpretación. Para Hutcheon, la narración metaficcional revela, ante el lector, su propio proceso de construcción de la ficción, y socava, así, la idea de realismo. Como consecuencia, el lector se ve obligado a reconocer el artificio de la narración, esto produce la paradoja que plantea Hutcheon ya que el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por la autorreflexión del texto, e incorporado al mismo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto:

[...] in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (*Narcissistic* 7)

Siguiendo esta idea de la paradoja, Zavala menciona que, en la lectura del texto metaficcional, el lector toma distancia frente al mundo ficcional que le presenta el narrador, y observa sus

mecanismos de articulación, sus contradicciones y sus fisuras, “al tomar esta distancia adoptamos una posición paradójica, a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un meta-narrador que se confunde con la voz del narrador. Este último respeta las convenciones, mientras aquél las pone en evidencia” (*La ficción* 94).

Como consecuencia de esta supresión de las fronteras que separan los diferentes niveles narrativos (diegético, extradiegético, metadieético) se desestabilizan los métodos cómodos de lectura, los lectores dudan constantemente sobre lo que leen y no se dejan llevar por la primera impresión. Esta transgresión de las convenciones narrativas “impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido” (Gil González 46). Esto es justo lo que sucede con la lectura de las novelas de Bellatin, ya que presentan elementos en el texto que simulan orientar al lector (el narrador, determinadas acciones de los personajes, las referencias intertextuales o incluso el título) pero que suelen ser pistas falsas, o caminos minados cuya función es la de propiciar la participación del lector para así dotar de sentido a un texto que, por sí solo, carece de coherencia y cohesión.

Es importante remarcar que en esta tesis no me centraré en la recepción del lector, sino en los mecanismos o recursos literarios con los que el escritor configura su texto para que, al momento de realizar el proceso de lectura, el lector se convierta necesariamente en agente activo. En el caso de la metaficción, su mecanismo consiste en poner en evidencia los recursos que hacen posible la ficción. De acuerdo con Zavala, cada uno de estos recursos pertenece a alguno de los planos que constituyen el entramado narrativo. Estos planos son:

- las convenciones de la lógica y del sentido común determinado culturalmente,

- las convenciones del acto de narrar (con sus respectivas reglas de enunciación y construcción de personajes),
- los mecanismos de verosimilitud y
- las convenciones que hacen posible el acto de leer (*Instrucciones* 34).

A continuación procedo a identificar y a analizar cómo es que se presenta el concepto de metaficción en las seis obras de Mario Bellatin.

La obra *Salón de belleza* de Mario Bellatin puede considerarse como una metaficción. De acuerdo con los planteamientos de Linda Hutcheon, la metaficción en un texto debe resaltar su cualidad de ser autoconsciente y/o autorreflexivo. En el caso de esta obra se pueden apreciar ambas características. Por un lado, es un texto autorreflexivo ya que la enunciación del relato se transforma en el relato de la enunciación. Es decir, el acto de contar cómo se transformó el salón de belleza en moridero deviene en la historia de quien cuenta esa historia. Por otro lado, es también un texto autoconsciente debido a que este narrador protagonista advierte que está al tanto de su propio discurso.

Siguiendo la tipología de Hutcheon, esta obra entra dentro de la metaficción lingüística encubierta y se destaca porque la misma narración encubre el juego metaficcional de modo que percatarse de dicho juego terminará siendo trabajo del lector. Para lograr esto, el texto debe dirigir la atención del lector hacia el lenguaje. En *Salón de belleza* el relato es en sí enunciación, de tal manera que lo que se cuenta sucede “through the act of reading” (Hutcheon *Narcissistic* 29), de ahí que se le considere a la metaficción encubierta como actualizada, es decir, que se realiza en el acto (de lectura). Lo anterior es de suma importancia ya que el texto se aprovecha del contrato mimético implícito con el lector y, por medio de la enunciación en tiempo presente, crea un mundo que socava la idea de realismo dentro del texto mismo. En consecuencia, queda

expuesta la condición autorreferencial del texto, deviene en un simulacro que problematiza la relación entre ficción y realidad.

Los elementos para configurar este simulacro radican en los modos del contar. Para ello hay que identificar los mecanismos de verosimilitud que hay en el discurso del narrador. Estos son: el uso de la primera persona, el tiempo verbal en presente, el uso de la anécdota, la autoconsciencia del discurso y, finalmente, el dirigirse a una audiencia.

Bellatin se vale de un narrador protagonista (o narrador homodiegético según lo planteado por Genette) en primera persona quien enuncia la historia desde un tiempo presente. Además hace uso de la retrospectión (analepsis) para contar sobre su pasado, y de la suposición para hablar de lo que hará con el Moridero. Esto implica que los acontecimientos no se dan de manera lineal sino que el lector irá construyendo tanto a la historia como al personaje según la anécdota que disponga el narrador. Así se aprecia en el siguiente ejemplo que, además, es el comienzo de la obra:

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo [...]

Comencé criando Gupis Reales. Los de la tienda me aseguraron que se trataba de los peces más resistentes y, por eso mismo, los de más fácil crianza. (Bellatin *Obra 27*)

De acuerdo con Joel Fineman en *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, la anécdota es un generador de conocimiento resbaladizo. Este "*I was there*" implica un doble sentido. Por un lado, se apoya en la autoridad de la primera persona, lo cual implica una presencia, para así dotar

de credibilidad aquello que se cuenta. Por el otro, se anula esa autoridad debido a la imposibilidad de verificar lo que se cuenta, es decir, debido a la singularidad de ese testigo. La anécdota es fundamentalmente no verificable; si se verifica dejaría de ser una anécdota (Fineman 49-76). Este uso de la anécdota favorece a la metaficción lingüística encubierta ya que este narrador en primera persona la utiliza como una garantía de verdad autobiográfica mediante la cual posibilita el acceso al relato (la obra *Salón de belleza*) y, por ende, encubre el mundo ficcional que el mismo narrador está creando con su enunciación (la historia de *Salón de belleza*). Este encubrimiento se da, en parte, porque no se puede verificar lo dicho, no hay testigos, de ahí el uso del tiempo en pasado que caracteriza a la anécdota: *Hace algunos años; Comencé criando Gupis Reales*. Además, el encubrimiento se refuerza con el uso del tiempo en presente mediante el cual se crea la ilusión de ser una narración simultánea, la cual implica la producción del discurso: *Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero; me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo*.

La voz de este narrador, quien es la única autoridad, organiza su discurso en relación con su aquí (está en el moridero) y su ahora (acechado por la enfermedad que padece). Por lo tanto, los referentes que conforman su enunciación sirven para construirse a sí mismo y a su relato. Así lo menciona Hutcheon: “some linguistic referents in the text will be functional in building up plot and character; others may seem gratuitous but will actually operate towards the creation of what Barthes has called an *effet de réel*” (Hutcheon *Narcissistic* 29). En la cita de la obra se pueden identificar los referentes nodales como ‘salón de belleza’, ‘moridero’ y ‘peces’, mediante los cuales se organiza la narración y, a su vez, se va construyendo al personaje del estilista, quien es el narrador.

Otro aspecto que se puede identificar en *Salón de belleza* es la autoconsciencia del narrador. Para Hutcheon este tipo de textos metaficcionales revelan “their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves” (*Narcissistic* 7). En el caso de este narrador protagonista, él está consciente de su propio discurso, de lo que ha contado: “Pero, como dije antes, mis gustos cambian con frecuencia. De un momento a otro dejo de interesarme por completo” (Bellatin *Obra* 34), “No he contado algunas cosas” (*Obra* 40) o “Hay otra regla, que no he mencionado” (*Obra* 47). En los ejemplos anteriores se puede identificar cómo el narrador está al tanto de lo que ha dicho y de lo que no, es decir, advierte que está consciente de la selección, organización y disposición de la información o de los acontecimientos de la historia que presenta al lector. Estas intervenciones de autoconsciencia apoyan la idea de credibilidad y verosimilitud de lo que se cuenta al simular que se produce una interlocución con el receptor. Sin embargo, estos rasgos de autoconsciencia también revelan el artificio lingüístico mediante el cual se construye la obra.

Finalmente está el recurso de dirigirse a una audiencia, lo cual provoca que se rompa la cuarta pared. Así menciona el narrador: “Tampoco vayan a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente” (Bellatin *Obra* 34) o “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes” (*Obra* 33). Este detalle de dirigirse al espectador es una de las características que Hutcheon plantea para la metaficción abierta, sin embargo, en *Salón de belleza* es una estrategia que se aplica en dos modos. Por un lado, su uso forma parte de los mecanismos de verosimilitud que se distinguen en el discurso del narrador para crear ese efecto de realidad del que habla Barthes y que se manifiesta “through the act of reading” (Hutcheon *Narcissistic* 29). Por el otro, evidencia el carácter ficcional de lo que se está contando.

En contraparte a estos mecanismos que hacen verosímil el discurso del narrador están las omisiones o huecos narrativos que se encuentran a lo largo del texto. Si bien este tema lo abordaré en el capítulo tres de esta tesis, es importante mencionarlo porque estas omisiones, en conjunto con el recurso metaficcional, propician que el lector se involucre y, en consecuencia, se vuelva más activo. Entre estos huecos está la nula explicación de por qué hay un cambio del salón al moridero, tampoco se nombra a la enfermedad que acecha a los pacientes, ni tampoco se menciona el porqué no acepta a mujeres en el moridero. Aunado a esto el final es abierto, ya que el lector se queda con la interrogante de lo que pasará con el narrador y con su historia: “Ahora, lo único que puedo pedir es que respeten la soledad que se aproxima” (Bellatin *Obra* 53). Para comprender la ficción, el lector debe trabajar para dotar de sentido a aquellos referentes contradictorios y a las elipsis narrativas. Lo anterior entra dentro de las estrategias metonímicas propuestas por Zavala, específicamente en la iteración narrativa (narrador explícito). En el caso de *Salón de belleza*, si bien el narrador presenta su historia y la del salón, nunca se pueden asir estas historias ya que están incompletas en su gestión. Como consecuencia, el lector debe reconstruir la posible articulación entre la totalidad (la historia del salón de belleza) y el fragmento (las anécdotas que conforman la historia), ya que el texto en sí no plantea ninguna resolución.

En *Poeta ciego* se percibe una metaficción diegética encubierta porque el texto se presenta al lector como una especie de novela negra en la que habrá una resolución a las intrigas y conflictos planteados; sin embargo, nunca hay respuesta a dichas maquinaciones. En este caso, la metaficción juega en contra de las convenciones que el lector pueda tener para acercarse al texto. En el primer pasaje de la obra parece que la Banda de los Universales y la Ciudadela Final

serán elementos clave a lo largo de la historia, pero en los siguientes pasajes ya ni siquiera son mencionados.

Al inicio, el texto plantea una atmósfera decadente, “una sociedad en la que los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío. Algunos ciudadanos incluso piden ser confinados. Lo hacen porque las condiciones de vida dentro son menos difíciles que en el exterior” (Bellatin *Poeta* 11). Aunado a este escenario, se habla de tráfico de sangre infectada a cambio de anfetaminas:

Aparecen tres jóvenes [...] Como todos los reclusos, están vestidos con un overol azul oscuro en el que está cosida la insignia de la Ciudadela Final. Le preguntan si ha llevado las pastillas [...] Uno de los reclusos saca del bolsillo una jeringa con una sustancia oscura. A través de los rombos, el Universal recibe la sangre infectada sin hacer ningún gesto. (*Poeta* 13)

Tan sólo en estos ejemplos, el texto ya plantea varias intrigas al lector: ¿por qué los ciudadanos prefieren ser reclusos en una institución que aloja enfermos adictos? ¿por qué se trafica con sangre? ¿por qué el nombre de ‘Banda de los Universales’? ¿cuál es el motivo para que uno de los miembros de esa banda quiera ingresar a esta institución? Estas preguntas que surgen del primer pasaje de la obra, nunca tienen respuesta sino que, por el contrario, son reemplazadas por nuevos cuestionamientos que, a su vez, tampoco tendrán respuestas, y este patrón se mantiene a lo largo de la historia.

La estrategia de Bellatin es, evidentemente, predisponer al lector para que asocie estas interrogantes al modelo de lectura de una novela negra o de detectives pero, al no haber respuesta y, sobre todo, al enfrentarse continuamente a nuevas preguntas, lo que consigue es

romper constantemente el horizonte de expectativas del lector. Como consecuencia, el lector tiene que volverse activo para poder dotar de sentido al texto.

Este artificio que presenta Bellatin en *Poeta Ciego* entraría dentro de las estrategias metonímicas que plantea Zavala, específicamente en la iteración diferida, ya que la narración orquesta diferentes conflictos e intrigas a lo largo de la historia que no tienen respuesta. Por lo tanto, el lector tendrá que reconstruir la posible articulación que hay entre totalidad (la diégesis) y fragmento (cada conflicto). Cabe destacar que esta estrategia metaficcional está estrechamente ligada con los huecos narrativos que distinguen a la obra de Mario Bellatin, pero ese tema lo abordaré en el capítulo tres de esta tesis; en esta sección me interesa revelar cómo opera el mecanismo metaficcional para involucrar al lector.

La autorreflexividad metaficcional en *Poeta Ciego*, que puede pasar desapercibida si no se le pone atención, entra dentro de lo que Hutcheon denomina metaficción diegética encubierta. En las primeras líneas de esta obra, el narrador abre la historia haciendo referencia a uno de los escritos que conforman el Cuadernillo: “En uno de los escritos del Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, el Poeta Ciego habla de cierto asunto nocturno ocurrido en una institución conocida como la Ciudadela Final” (Bellatin *Poeta* 11). De esta manera, el lector es introducido al contenido del Cuadernillo pero también a la obra *Poeta Ciego*, misma que trata sobre la vida de dicho personaje. Esta observación es importante ya que, más adelante, el narrador menciona cuál era la composición de dicho Cuadernillo:

Estaba compuesto principalmente por noticias de los periódicos. Desde el tiempo en que vivía en el puerto de pescadores, pedía que le leyeran los diarios y le recortaran luego las partes que le interesaban. También estaba integrado por textos de su propia inspiración. Se trataba de relatos entre la realidad y el sueño.

Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego (*Poeta* 20).

En la cita anterior se insinúa al lector un guiño sobre el contenido del texto que está leyendo ya que, por un lado, todo lo que hace referencia al personaje del Poeta Ciego sugiere que es una mentira creada por él mismo, y, por el otro, todas aquellas historias que no hablan del Poeta son también relatos inventados o mediados por él. Incluso las acciones que ocurren después de la muerte del Poeta resultan ser parte del último texto que contiene el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Pero percatarse de esta autorreflexividad en la narración es difícil para el lector debido a que esta obra juega con las convenciones respecto al modo de contar la historia y para ello el narrador es clave. El narrador de esta obra es heterodiegético en tercera persona y además suprasciente. Por lo general, este tipo de narrador se encuentra en la literatura épica, epopeya, cuentos y fábulas, y se distingue por contar una historia de principio a fin y por no ocultar ni manipular la información, es decir, simplemente se enfoca en contar los eventos ocurridos. Sin embargo, Bellatin se las arregla para que este tipo de narrador termine encubriendo la autorreflexividad de *Poeta Ciego* con el contenido del Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar y, de esta manera, el lector pase por alto este juego metaficcional que plantea la obra.

Justo cuando se va a revelar el juego, el relato plantea un nuevo conflicto: la división de la Hermandad. Este giro en la historia tiene como función traer la atención del lector a un nuevo nudo narrativo y, como consecuencia, el contenido del Cuadernillo pasa a segundo plano: “Se generó una discusión. Todos los Hermanos, excepto el Pedagogo Boris, decidieron que podían también modificar la última voluntad del Poeta Ciego y no leer en voz alta el dictado final”

(*Poeta* 51). Para cuando se llega a conocer el último texto, la atención está puesta en el personaje del Pedagogo:

El Pedagogo Boris estaba hablando por el micrófono cuando de improviso se interrumpió la emisión [...] el Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos tomó valor y fue hasta el punto de emisión para adueñarse del micrófono. Lo pidió de buen modo y el Pedagogo lo entregó de igual forma [...] La entrega del micrófono se entendería después como el intento del Pedagogo Boris por no despertar sospechas sobre su conducta [...] entre los Hermanos se comentaba en voz baja que el escrito final era un dictado apócrifo. Al menos eso era lo que había propalado el Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos. (*Poeta* 58-59)

La narración centra su atención en el qué pasará con el personaje del Pedagogo, quien al parecer desafía lo acordado por la Hermandad; esto genera un nuevo horizonte de expectativas para el lector y relega a un segundo plano la muerte del Poeta y el contenido del último texto en el Cuadernillo. El texto mismo sugiere una conspiración y una inminente lucha de poderes: “el Pedagogo Boris acercó la boca a su oído para decirle que el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar no tenía nada de apócrifo y que era la mejor prueba para evidenciar la torcida naturaleza del Poeta Ciego. Era un arma para desenmascararlo” (*Poeta* 63). Mediante el uso de esta estrategia, la narración encubre el juego metaficcional y, para percatarse de dicho juego, se requiere una lectura atenta y activa por parte del lector, lo que incide en su interpretación del texto. Es decir, en el nivel superficial del relato favorece una lectura que se concentra en el conflicto entre el Pedagogo y la Hermandad, mientras que el nivel profundo del texto requiere de una lectura con mayor participación por parte del lector para revelar el juego metaficcional que encierra la obra. Es importante mencionar que en ambos dos escenarios, las ambigüedades del

texto dificultan la tarea de dotar de sentido al texto, por lo que es necesario que el lector intervenga y participe con sus propios referentes para responder a los huecos dejados por el texto.

Jacobo el mutante es una metaficción diegética abierta porque hace evidente cómo la ficción se crea a sí misma; además, recurre a la parodia de aquello que se tematiza. El juego en esta obra se presenta principalmente a través de la voz narrativa que enuncia y va construyendo la historia de Jacobo y Rosa, personajes protagónicos de esta incompleta y supuesta novela inédita *La frontera* del escritor austriaco Joseph Roth. Como comentaba Hutcheon, la parodia forma parte de este tipo de metaficción y, en este caso, se presenta en la figura del narrador quien se hace pasar por un biógrafo y crítico literario de la obra de Roth. La burla se hace evidente cuando el narrador hace lo imposible para justificar las incongruencias y deficiencias del texto para dotarlo de sentido.

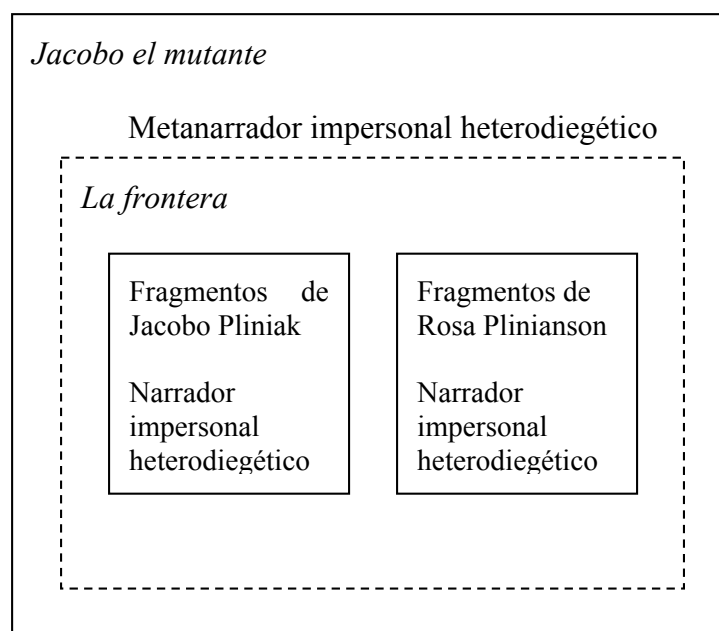
A nivel de la diégesis está la historia de la novela *La frontera*, cuyos personajes principales parecen ser Jacobo Pliniak y Rosa Plinianson. Sin embargo, únicamente se presentan fragmentos aislados de esta novela, los cuales no tienen una conexión entre sí y sólo ofrecen un mínimo de información sobre ambos personajes. Además de esto, un aspecto clave es el tipo de narrador que cuenta la historia de *La frontera*, que en este caso es un narrador impersonal heterodiegético. Este narrador de *La frontera* a su vez está contenido en la obra *Jacobo el mutante*, cuyo narrador también resulta ser impersonal heterodiegético (para fines de este análisis al narrador de *Jacobo el mutante* lo llamaremos metanarrador). Es este metanarrador quien conecta los fragmentos de *La frontera* en una historia en la que Jacobo Pliniak se transforma inexplicablemente en Rosa Plinianson. Un aspecto importante que hay que señalar es que, al haber dos narradores con las mismas características, llega un punto en el que la narración del

metanarrador se apropia de la narración del narrador de la obra de Roth, a veces suplantándolo y otras interviniendo con comentarios sobre la narración misma.

Para ello es necesario conocer las características del narrador impersonal. Juan Herrero en *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, que este tipo de narrador se caracteriza por contar la historia adoptando la perspectiva subjetiva del personaje principal o de un personaje testigo (o varios). En esta modalidad narrativa, el narrador no participa en la historia (heterodiegético) y marca su distancia contándola en tercera persona para representar con su palabra aquellos acontecimientos que se consideran objetivos. Además, introduce de vez en cuando sus propios comentarios (emotivos, evaluativos, interpretativos) sobre la acción o sobre el personaje para atraer la atención del lector y orientar su interpretación de lo narrado en una determinada dirección (175). Así se aprecia en la obra:

En esos momentos, Jacobo Pliniak abandona su cuarto de oración, situado a pocos metros de la taberna, y sale a desearles a esos infelices suerte en el viaje. Uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de cómo un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita (Bellatin *Obra* 282).

En la cita anterior se puede apreciar cómo en las primeras dos líneas el metanarrador cuenta parte de la historia de Jacobo, lo cual plantea la apropiación de la narración que inicialmente le corresponde al narrador de *La frontera*. Pero en seguida, en un acto de autoconciencia metaficcional, el metanarrador se repliega sobre sí mismo y transgrede aún más los niveles narrativos. Esto se aprecia cuando toma distancia de lo narrado e interviene, de acuerdo con su mirada de crítico literario, para advertir sobre el cambio que habrá en el personaje de Jacobo. Este metanarrador, al momento de enunciar cómo cambia el rol asignado de un personaje, pone en evidencia lo que él mismo está haciendo con los fragmentos de *La frontera* ya que está armando una historia en la que un personaje (Jacobo) se transforma en otro (Rosa) sin una explicación textual. Pero además, al hacer este comentario, está revelando al lector el artificio mediante el cual se está contando la historia de *Jacobo el mutante*. En el siguiente esquema se puede visualizar cómo el metanarrador de *Jacobo el mutante* configura la historia de *La frontera*, aprovechando los fragmentos de Jacobo Pliniak y Rosa Plinianson:



Esquema 1. Niveles diegéticos en *Jacobo el mutante*

En este esquema, el metanarrador está ubicado dentro el recuadro externo –que representa la historia de *Jacobo el mutante*–. Dentro del recuadro de *Jacobo el mutante* está la historia de *La frontera*, representada por la línea punteada que permite la intromisión del metanarrador y, con ello, la manipulación de los fragmentos de Jacobo Pliniak y Rosa Plinianson. Dichos fragmentos están representados cada uno por un recuadro negro, ya que estos pasajes (que se presentan sin ninguna alteración) son la supuesta evidencia de la existencia del texto *La frontera* de Joseph Roth.

La autorreflexividad en esta obra de Bellatin recae en el metanarrador ya que con sus intervenciones y comentarios rompe con cualquier ilusión de verosimilitud en el texto y, al hacerlo, atrae la atención del lector a la presencia del narrador mostrando, con ello, la artificialidad del mundo narrado. Al romper esta ilusión, la función de este metanarrador, biógrafo y crítico literario, resulta absurda, ya que echa mano de cualquier elemento biográfico de Joseph Roth, de otras fuentes literarias e incluso de los conceptos de la teoría literaria para así justificar las deficiencias y huecos narrativos de *La frontera*, que él mismo está creando. Así, se parodia el trabajo del biógrafo y del crítico literario, lo cual analizaré con mayor profundidad en el capítulo tres de esta tesis.

La autorreflexividad, otra característica de la metaficción, puede observarse en los siguientes fragmentos de *Jacobo el mutante*:

Joseph Roth, en su calidad de creador, va señalando diversas realidades a medida que avanza con su escritura. Tal vez¹⁵, en *La frontera* se encuentre de una manera más clara este cometido. Posiblemente, aquella sea la razón por la que se trata de una de las obras más crípticas y de estructura más compleja del autor. Quizá por

¹⁵ El subrayado es mío.

eso también el personaje de Jacobo Pliniak, que a mitad del relato se transforma en una mujer a la manera de *Orlando* de la escritora inglesa Virginia Woolf, sea uno de los más curiosos de la historia de la literatura. No cabe duda que se trata, al menos, del más extraño creado por nuestro autor. Algunos piensan que es un personaje no acabado del todo [...] y otros que es, en definitiva, una innovación de lo que tradicionalmente suele conocerse como personaje. (Bellatin *Obra* 280)

En la cita anterior, además de parodiar el estilo discursivo de un crítico literario que fundamenta su discurso por medio de suposiciones en vez de recurrir a evidencias textuales, se puede apreciar cómo este metanarrador revela a guiños el detrás de cámaras de lo que está ocurriendo, tanto con el personaje de Jacobo, como con la obra misma de *Jacobo el mutante*. Esta cuestión del personaje inacabado que plantea el metanarrador, además de aplicarse al personaje de Jacobo Pliniak, también se replica en la obra *La frontera*, pues es en sí misma una obra inacabada de la cual solo se poseen fragmentos. Pero este comentario del metanarrador también se extiende al nivel narrativo del cual es parte, ya que la obra *Jacobo el mutante* termina siendo una obra cuyo narrador se las arregla para construir una deficiente historia a partir de una falsa novela incompleta de Joseph Roth, cuyos personajes (Jacobo y Rosa) son inacabados.

Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth. Nunca se sabrá en qué momento concibió tal o cual capítulo. Realizar una pesquisa semejante hubiera podido, de alguna manera, aclarar ciertas aristas del relato que, ni desde una perspectiva literaria ni desde una óptica mística quedan claras del todo. Se sabe únicamente que Roth escribió este texto de manera constante, mientras iba dando forma a otros libros, y que muchos de los cambios abruptos en la narración se

debieron a situaciones de carácter personal, que incluso hicieron que se perdieran algunas de las páginas más importantes (Bellatin *Obra* 285).

En el ejemplo se aprecia nuevamente la parodia al crítico literario, en la búsqueda, por parte del metanarrador, de una respuesta extratextual que esclarezca las inconsistencias del texto de Roth. El poner esto en evidencia implica, por extensión, que la obra de la cual este metanarrador es parte sigue la misma construcción diegética. Esto quiere decir que la narración de *Jacobo el mutante* está construida a partir de la exégesis que el metanarrador hace sobre los fragmentos de la obra *La frontera* y que trata de justificar recurriendo a aspectos biográficos del autor Joseph Roth.

Conviene detenerse en este punto de la narración, para considerar los elementos puestos en juego durante estas líneas por el autor. Habría que tomar en cuenta, para entender el sentido de lo que Joseph Roth supuestamente quiere explicar, la estrecha relación entre misticismo y magia en la historia de las religiones. Pareciera que la figura de Rosa Plinianson hubiese sido creada sólo para confundir a ciertos teóricos, que jamás esperarían encontrar en un personaje con las características de esta anciana a un *personaje-maestro*. (*Obra* 295)

Aquí, la parodia se presenta al mencionar que se tiene que recurrir al misticismo y a la magia para entender el texto de Roth. En cuanto al personaje de Rosa Plinianson, no hay nada en la historia que indique que pueda ser considerada como un personaje-maestro. Sin embargo el personaje de Rosa, si bien no está para confundir a los teóricos, sí busca provocar aún más un distanciamiento del lector con respecto a lo narrado, en esto se aprecia la parodia de cierto tipo de críticos literarios que tratan de reducir la obra a una forma prescriptiva de lo que quiso decir el autor.

Bellatin, en *Jacobo el mutante*, recurre a la estrategia metafórica del ‘detrás de cámaras (distanciamiento brechtiano)’ que menciona Zavala porque, al hacer evidente la intervención y la autorreflexividad del metanarrador, rompe abiertamente con las convenciones del narrar, con las reglas de verosimilitud, así como con las convenciones lógicas que propone la crítica literaria. Como consecuencia el lector, al reconocer el artificio de la narración, se distancia del relato pero, al mismo tiempo, si busca una explicación de lo que plantea el texto, debe incorporarse como una instancia creadora para poder construir una significación del mismo.

En *Underwood portátil. Modelo 1915* la metaficción que se presenta es diegética encubierta. En esta obra el narrador protagonista se asume como el escritor Mario Bellatin ya que relata, por medio de anécdotas, el por qué de su oficio como escritor y cómo fue que surgieron varias de sus obras, entre ellas *Salón de belleza*, *Perros héroes*, *Mujeres de Sal*, *Efecto invernadero* y *El jardín de la señora Murakami*. Es importante mencionar que la presencia de un narrador-protagonista quien además asume ser el escritor no hace automáticamente que una novela sea metaficcional, sin embargo, cuando sus comentarios sobre el proceso creativo hacen referencia directa o indirectamente a la obra que lo contiene, entonces sí se puede considerar como metaficcional ya que queda expuesta su condición autorreflexiva. Lo anterior es justo lo que ocurre con esta obra de Bellatin ya que el narrador protagonista, al ser considerado como el escritor, reflexiona sobre cómo es su proceso de escritura, explica cuáles son los lineamientos que él se plantea al momento de escribir un texto y, también, cuál es el lugar que ocupa el escritor con respecto a sus textos. Al hacer estos comentarios, el narrador está haciendo alusión a la obra misma que lo contiene ya que *Underwood portátil. Modelo 1915* es una obra que trata justamente sobre el quehacer literario del escritor.

En el siguiente ejemplo se aprecia cómo se manifiesta el carácter autorreflexivo a través del narrador:

Decidí, por eso, utilizar el tiempo no en crear nada nuevo, sino en darle forma a algunos intentos de escritura que había ensayado durante un periodo más o menos extenso. Al leerlos, constaté que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos [...] Nunca los había leído, ni había tenido la intención de ensamblarlos. Sin embargo, fue mayor mi entusiasmo al advertir que una suerte de homogeneidad hacía posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo. (*Obra* 506-507)

En esta anécdota que relata el narrador sobre cómo organizó una serie de textos que en apariencia no tenían una relación aparente, hace alusión a la forma en que la obra *Underwood portátil* está configurada. La disposición de este texto se presenta fragmentado en párrafos, los cuales no necesariamente guardan una relación de continuidad uno con otro. Conforme se va leyendo el texto se pueden identificar cuatro temas que son: 1) el ejercicio de escritura, 2) anécdotas sobre la creación de algunas obras, 3) su familia y su primer libro, y 4) anécdotas sobre temas de interés. Si bien cada una tiene el potencial de funcionar como una línea narrativa independiente, el eje sobre el cual giran es el quehacer literario del escritor Mario Bellatin. Esta es una forma como el narrador protagonista manifiesta de manera indirecta su autorreflexividad en el texto. Además, esta autorreflexividad se asocia más a la metaficción encubierta que menciona Hutcheon, ya que la narración hace referencia a sí misma de manera implícita.

Otro ejemplo en el que se presenta la metaficción encubierta en el texto *Underwood portátil* es el siguiente:

Lo importante, como ya dije, no eran los contenidos de las historias ni los personajes. Tampoco los libros que fueran creándose a partir de esta manera de trabajar. Lo único que podía tener algún valor, era la coherencia que pudiera alcanzar el sistema de mi invención. Eso me sirvió para escribir por encima de lo que estaba escribiendo, como me gusta de vez en cuando afirmar. Es decir, para no involucrarme realmente con las cosas que se contaban ni con los universos que se iban representado. (*Obra 509*)

Estas palabras que enuncia el narrador bien se aplican a la obra que lo contiene. En el caso de *Underwood portátil*, la narración no da prioridad al contenido de la historia o al desarrollo de un personaje y, al estar compuesta por fragmentos que versan sobre diferentes tópicos, lo que sale a relucir es la manera en la que el escritor se las arregla para dotar de un mínimo de coherencia al texto. En este caso, la unidad, la verosimilitud y la coherencia del texto se logran al agenciar la voz del narrador en primera persona al escritor Mario Bellatin. De esta manera se puede apreciar cómo la construcción de la obra *Underwood portátil* se refleja en los comentarios del narrador.

Los acontecimientos que se narran en la obra tienen como referencia al escritor Mario Bellatin, de tal manera que la imagen que se crea el lector del narrador es la del mismo escritor. Sin embargo hay un momento en la narración que provoca una ruptura con el horizonte de expectativas que va construyendo el lector. En el siguiente ejemplo se aprecia el juego metaficcional diegético encubierto:

Como he señalado, siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito [...] Pienso que mi tarea se trata solamente de un ejercicio de creación de espacios, que generalmente no tienen nada que ver conmigo. Desde el principio trato de mantener distancias muy

grandes con respecto a los textos que esté desarrollando. Precisamente para hacerlo evidente, para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente. (Obra 518)

En la cita anterior, el narrador protagonista revela sigilosamente la artificialidad de esta obra y plantea el juego entre lo real y lo ficcional. Hasta antes de este punto, el lector asumía que el narrador protagonista era el escritor Mario Bellatin: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *salón de belleza*” (Obra 501), “En un libro anterior, *efecto invernadero*, había trabajado, basándome en la vida y la muerte de un poeta” (Obra 505); pero, al plantear este deliberado distanciamiento entre el escritor y su texto, queda en evidencia el juego metaficcional entre narrador-escritor-obra. Como se puede apreciar, el narrador de *Underwood portátil* deja entrever que él no es Mario Bellatin ya que el escritor siempre está distanciado y se vale de elementos falsamente autobiográficos para minar esta relación. Como consecuencia, todo lo que dice el texto sobre el ejercicio de escritura de Mario Bellatin deviene en un mero simulacro. De esta manera, el narrador se repliega sobre sí mismo, revela el artificio que enmascara al narrador y, al hacerlo, juega con la relación entre ficción y realidad. El juego que plantea esta obra entre lo real y lo ficticio respecto a la figura de Mario Bellatin se analizará en la sección 2.3.1.3 *Enmascaramiento*.

Sin embargo el juego en esta obra no es tan simple, no se trata sólo de advertir este recurso del narrador como en las obras anteriores. En este caso en particular, Bellatin, al recurrir a la metaficción encubierta, provoca que la contradicción se ponga en escena. En el plano superficial, hay todo un manejo del discurso narrativo (basado en anécdotas sobre la creación de

ciertas obras, sobre su familia, así como historias diversas) que apuntala que el narrador es el escritor Mario Bellatin, con lo cual el texto cobra un estilo autobiográfico y confesional. En cambio, en el plano de lo profundo hay todo un trabajo con el narrador quien, por medio de sus intervenciones respecto al ejercicio de su escritura, le dice al lector, de una manera encubierta y matizada, que la obra *Underwood portátil* se crea como mera enunciación del narrador en primera persona y que poco o nada tiene que ver con la persona de Mario Bellatin.

Ante esta contradicción, el lector queda ante una disyuntiva; sin embargo, no importa qué camino tome, ambos terminan por escapar a cualquier categorización. Si se toma el camino de lo superficial resulta que hay anécdotas que son meras invenciones como la obra de teatro *perros héroes* o la presentación del libro *la escuela del dolor humano de sechuán* que invitará a quince ciegos, lo cual le resta credibilidad al discurso de lo autobiográfico, y, por el lado de lo profundo, tampoco hay evidencia textual directa que identifique al narrador como el escritor al que hace referencia. Ante esta ambigüedad que desestabiliza los mecanismos de lo verosímil y además desafía los convencionalismos de lectura, los lectores dudan constantemente sobre lo que leen. Esta transgresión de las convenciones narrativas impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido, ya que *el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente* y, si éste quiere encontrar un sentido al texto, tendrá que justificar las contradicciones, las ambigüedades, y los huecos que proponga el texto mismo.

2.3.1.2 *Mise en abyme* (puesta en abismo)

En *El relato especular* (1977), Lucien Dällenbach define a la *mise en abyme* como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o paradójica” (49). Esta definición, que propone Dällenbach, es considerada como pluralista ya que no se reduce a la ‘obra dentro de la obra’ o a la ‘duplicación interna’, sino que: “viene a

designar la <novela dentro de la novela>, pero también la <novela de la novela> –que lleva implícita la <novela del novelista>- y la <novela de la novela de la novela>” (48). De la definición anterior, se puede extraer que la *mise en abyme* se destaca por su carácter reflexivo, característica que también comparten los textos metaficcionales. Es por ello que, tanto Linda Hutcheon como Lauro Zavala, consideran a la puesta en abismo como una forma de metaficción.

Linda Hutcheon considera a la *mise en abyme* como un recurso literario que forma parte de lo que ella denomina como metaficción diegética abierta. Como se mencionó en la primera parte de la sección 2.3.1.1 *Metaficción*, este tipo de metaficción se caracteriza porque el texto mismo hace evidente cómo la ficción se crea a sí misma, es consciente de sus procesos narrativos e, incluso, se presenta de manera explícita la autorreflexividad del texto ya que se vuelve un tema dentro de la ficción.

Para Lauro Zavala la puesta en abismo es un mecanismo de reflexividad. Consiste en la narración que tiene como último objeto su propia existencia, donde la autorreflexividad es convertida precisamente en el tema de la narración, de tal manera que la creación de la obra es tomada como el tema central del relato. De acuerdo con Zavala, la *mise en abyme* permite la yuxtaposición de las estrategias metafóricas y metonímicas (ya mencionadas en la primera parte de esta sección 2.3.1.1 *Metaficción*) para analizar a los textos metaficcionales a partir de su reflexividad y autorreferencialidad. Ambos autores reconocen a la *mise en abyme* como parte de la metaficción y por ello dan por sentado su funcionamiento. A continuación se explicará más a detalle qué es la puesta en abismo y cómo opera.

Dällenbach examina las formas en que un elemento de la obra puede reflejar la totalidad de la misma y establece una tipología tanto de las modalidades de duplicación como de los niveles estructurales de reflexión. Las modalidades de duplicación de la estructura abismada que

distingue Dällenbach son: reduplicación simple, reduplicación repetida hasta el infinito y reduplicación paradójica o aporística. En cuanto a los tipos de reflexión este autor identifica también tres: lo enunciado, la enunciación y la del código. (Dällenbach 73)

La reduplicación simple se produce cuando una secuencia mantiene una relación de semejanza con la obra que la incluye –por ejemplo, *Hamlet*. La reduplicación infinita se da cuando la secuencia mantiene una relación de similitud con la obra que la incluye y que, a su vez, incluye otra secuencia en la que se establece la misma relación, y así sucesivamente –por ejemplo, aquellas imágenes que muestran dentro de ellas una imagen reducida de sí mismas. La reduplicación paradójica consiste en una secuencia que, como en una espiral infinita, parece incluir la obra que la incluye. Un ejemplo de reduplicación paradójica está en *Don Quijote*, en cuya segunda parte se habla sobre la recepción de la primera parte de la novela. Lo anterior no sólo implica que la obra esté contenida dentro de sí misma, sino que también incluye la filosofía que preside a la novela y la crítica de la misma. Cabe mencionar que este planteamiento de los tipos de reduplicaciones que hace Dällenbach se relaciona con lo que Hutcheon denomina como metaficción diegética, categoría que remite a la construcción de la trama.

Los niveles estructurales de reflexión, como ya se mencionó, también son tres y éstos deben tener un carácter reflectante (de lo enunciado, la enunciación y el código) y poseer una cualidad intra- o metadiegética. Estos niveles que plantea Dällenbach también se relacionan con la metaficción lingüística que menciona Hutcheon, debido a que se basa en el discurso enunciado.

La estructura abismada de lo enunciado es lo que comúnmente se le conoce como relato dentro del relato. En este modo, el enunciador personaje funge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera. La estructura

abismada de lo enunciado puede valerse de las retrospectivas (analepsis), de las anticipaciones (prolepsis), o de ambos movimientos (anapropsis). El uso de estos recursos contribuyen a expandir el relato a partir de su punto de anclaje, ya que arrastran arrastrando al lector o al espectador, ubicado en los espacios vecinos, a entrar en el relato. La estructura abismada de lo enunciado puede aparecer como el espacio de la digresión propia del narrador, o también puede ser de la realizada por otro narrador que lo sustituya. Esta digresión quizá complementa el relato y restaure en él fragmentos que se adviertan como perdidos o como faltantes, haya o no haya nivel metadieético y aunque esté todo a cargo de un mismo narrador (77-90 Dällenbach).

La estructura abismada de la enunciación se da cuando el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo. Es decir, pone en escena tanto al agente como al propio proceso de producción (lo enunciado). Esto se puede apreciar cuando se escribe la historia del escritor en trance de escribir que escribe; con lo que el acto de relatar una aventura se transforma en la aventura misma. En este caso se trata de la *mise en abyme* de la enunciación, de su propia textura, su trama, su composición, la interrelación de sus componentes (de las partes entre sí y con el todo) –por ejemplo, *El libro vacío*, que trata sobre el intento de escribir la novela que el lector está leyendo. Un rasgo en común de las puesta en abismo de la enunciación es que hacen visible lo invisible, revelan el artificio que las constituye. (Dällenbach 95-112)

La estructura abismada del código es de naturaleza metatextual. Descubre al lector el principio de funcionamiento del código literario que es indisoluble del mensaje. Es decir, funciona como sistema de señales que posibilita la comunicación entre emisor y receptor. Este código puede presentarse en forma de un arte poética, un manifiesto, una idea de texto, y permite captar los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento. Muestra en acción al enunciatador tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha

por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, se apega a su idea, durante el forcejeo de la invención. (Dällenbach 117-128)

Tras establecer esta tipología, Dällenbach advierte que existen numerosos cruces entre estos diferentes tipos o niveles de reflexión y que ninguna de ellas aparece necesariamente en forma pura y simple. Al establecer estos modos de la *mise en abyme*, se plantean a su vez las pautas para realizar un análisis de cómo opera esta estrategia narrativa. Como concluye él mismo, no hay *mise en abyme* de la enunciación que no sea *mise en abyme* del enunciado. Además la *mise en abyme* del código es, frecuentemente, una variante de la *mise en abyme* de la enunciación puesto que ponen en primer plano, a menudo, al agente o al receptor de la obra literaria.

Helena Beristáin en *Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)* (1994), toma como base la propuesta de Dällenbach, sin embargo ella identifica las particularidades de la estructura abismada:

El rasgo común a las variantes de la estructura abismada que hallamos en literatura, (pero también en otras artes como pintura, escultura, arquitectura) consiste, pues, en que todas crean la ilusión de generar otro espacio (el todo o las partes de una obra dentro de la misma o dentro de otra obra), espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva; la actualización de contextos extrasistémicos que se introducen en pos de una expresión alusiva, o de una figurada; un personaje que es otro enunciador capaz de crear otro espacio con otro narrador, capaz, a su vez, de crear uno más, mayormente alejado; conformando así series escalonadas de expresiones acunadas unas en otras (con o sin enclave, encastré, traslape o dilatación). Su significado, o

su ocurrencia como acciones, se distancia siempre, paso a paso, respecto del receptor ubicado en la realidad autoral. Esta es el punto de partida de una serie de acciones que pasan en cascada, de un nivel a otro, tomando como tema ciertas partes o el todo del relato mismo. (Beristáin *Enclaves* 241)

Es importante mencionar que este espacio ilusorio que crea la *mise en abyme* mantiene una relación con su reflejo ya sea por similitud, semejanza o contraste. Además, permite captar simultáneamente los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento.

De acuerdo con Beristáin la estructura abismada puede ser un aspecto principal o secundario en una obra, y puede incidir tanto en la estructura formal como temática. También se recurre a esta estrategia para crear tensión y suspenso en el relato, ya que en un primer estadio del texto se puede satisfacer la curiosidad del lector, para luego negar o contradecir lo dicho, de modo que vuelva a haber un lugar para la sorpresa. De igual manera puede recurrir al desdoblamiento sin reflejo (remembranza o sueños) o a los juegos de perspectiva, incluso a la creación de personajes sosias¹⁶ que existen en los textos y que entran o salen en otras obras o en el mismo relato. Por ello, las estructuras abismadas busca capturar la atención de quien las percibe, pues atrae y mantiene el interés del receptor (Beristáin *Enclaves* 250). Es importante mencionar que no se considera como rasgos de la *mise en abyme* ni a los relevos de narración ni tampoco a la interrupción diegética, ya que estos por sí solos no presentan la característica principal de la puesta en abismo que es la reflexividad.

Por medio de recursos narrativos como la puesta en abismo y la metaficción, el texto se muestra autoconsciente de su función narrativa, al mismo tiempo que crea el relato. Estas estrategias intentan involucrar al lector como un participante activo, a la par que el texto

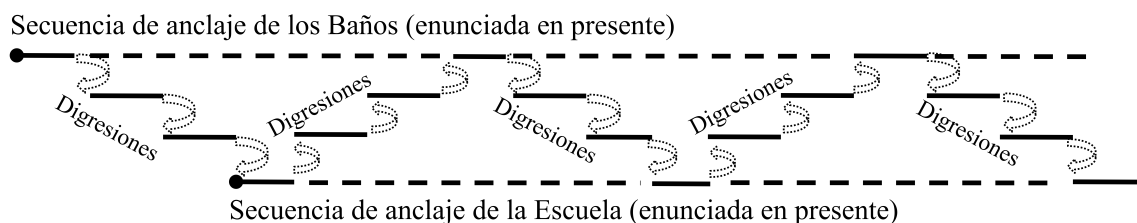
¹⁶ Persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella.

cuestiona su propia conceptualización de la realidad, el mundo diegético. Con ello, la ficción pone de manifiesto lo que es: mera ficción. La transgresión de las convenciones narrativas impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido, y si el lector quiere encontrar un sentido al texto, tendrá que justificar los artificios que el texto mismo proponga. Los textos de Mario Bellatin que conforman el corpus de esta tesis y que considero que funcionan como una mise en abyme son: *El Gran Vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*.

La obra *El Gran Vidrio* del escritor Mario Bellatin se presenta al lector como tres autobiografías representadas en tres relatos: *Mi piel, luminosa*; *La verdadera enfermedad de la sheika*; y *Un personaje en apariencia moderno*. Cada uno de estos relatos presenta una estructura abismada. En el último relato, se hace referencia a los dos primeros, de tal manera que los tres relatos autobiográficos quedan unificados.

En *Mi piel, luminosa* se puede identificar una estructura abismada de lo enunciado. De acuerdo con Dällenbach a este tipo de abismo se le conoce comúnmente como relato dentro del relato. El personaje enunciador funge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera. Para ello, toda estructura abismada debe tener un punto de anclaje que sirva como punto de partida del relato, en este caso sería la secuencia inicial donde el narrador se encuentra ubicado en los baños que están al lado de la tumba del santo sufí: “21. Quedaría expuesto entonces nuevamente a las miradas que hacen posible que me encuentre ahora en estos baños” (Bellatin *Gran Vidrio* 11). Si bien el narrador comienza el relato contando que va a los baños para mostrar sus testículos, es en esta cita donde se puede identificar que el lugar donde está emitiendo su enunciación son los baños mismos en los cuales se encuentra. A partir de este espacio el narrador da pie a una serie de digresiones que llevan al lector a otro presente y a otro espacio, un tiempo donde el narrador está recluido en una

Escuela Especial. A continuación presento un esquema de cómo las digresiones se subordinan secuencialmente una tras otra para que la enunciación del narrador pase a otro espacio y a otro presente:



Esquema 2: Estructura escalonada de las digresiones en *Mi piel, luminosa*.

El relato *Mi piel, luminosa*, comienza con un narrador que se encuentra en unos baños: “21. Quedaría expuesto entonces nuevamente a las miradas que hacen posible que me encuentre ahora en estos baños” (Bellatin *Gran Vidrio* 11). El demostrativo *ahora* marca que el narrador que se encuentra en un lugar y tiempo determinado –los baños–. Esta referencia con la que inicia el relato nos sirve para establecerla como la secuencia de anclaje. A partir de este anclaje sucederán las digresiones en cascada que desembocan en el otro espacio-tiempo –la Escuela Especial–. Dentro de las digresiones que tiene el narrador se encuentran las siguientes¹⁷:

-Recuerda cuando su madre lo despierta por las noches para mostrarle sus labios pintados: “46. En más de una ocasión me despertó en plena madrugada para mostrarme su boca coloreada de morado o fucsia fosforescente” (Bellatin *Gran Vidrio* 14).

-Juega con sus genitales: “49. En madrugadas como aquéllas es difícil que vuelva a conciliar un sueño profundo. 50. Permanezco entre despierto y dormido. 51.

¹⁷ Para visualizar mejor el cambio de tema en las digresiones, se ha optado por poner cada digresión en un margen diferente.

Pongo entonces en práctica un viejo juego –que me entretiene desde siempre- que consiste en sacar mis genitales, sin necesidad de las manos [...]” (Bellatin *Gran Vidrio* 15).

-Habla de la prenda que le diseñó su madre para portar sus testículos: “53. Para diseñarla ha seguido una serie de patrones de antigua data” (Bellatin *Gran Vidrio* 15).

-Explica que el oficio de madre que se dedica a mostrar los genitales de sus hijos es una práctica milenaria: “55. Se trata de una práctica milenaria para la cual no todas las mujeres con hijos están capacitadas” (Bellatin *Gran Vidrio* 15).

-Métodos que se aplican para dar muerte a este tipo de sujetos se los contó la directora de la escuela a la que asiste: “73. Antiguamente la ley marcaba la forma de muerte para esos hijos. 74. Una de las maneras más frecuentes era dejar sin cuidado la herida del escroto caído.” (Bellatin *Gran Vidrio* 19).

-El narrador está en la Escuela Especial: “77. «¿Por qué me encuentro matriculado en una Escuela Especial?», es una pregunta que no dejo nunca de hacerme. 78. No creo que alguien tenga una respuesta segura, ni siquiera mis compañeros de reclusión. 79. Se conforman, como yo, con saber que duermo en uno de los pabellones centrales” (Bellatin *Gran Vidrio* 20).

Este tipo de estructuración del relato va acorde con lo que plantea Beristáin respecto a la *mise en abyme* ya que se conforman “series escalonadas de expresiones acunadas unas en otras (con o sin enclave, encastre, traslape o dilatación) [...]una serie de acciones que pasan en

cascada, de un nivel a otro” (Beristáin *Enclaves* 241). Sin embargo, en el caso de *Mi piel, luminosa*, en esta secuencia de la Escuela Especial el narrador enuncia otras digresiones las cuales vuelven a conectarse con la secuencia inicial de los baños, y esta secuencia nuevamente tiene digresiones que llevan al tiempo de la Escuela Especial. En consecuencia, tanto la secuencia de los baños como la de la Escuela quedan contenidas entre sí una dentro de la otra, característica propia de la *mise en abyme*.

Estos dos espacios, los baños y la escuela, desde los cuales se produce la enunciación y, por lo tanto, se cuenta la historia de este narrador protagonista, mantienen una relación de reflejo por similitud y contraste. Son similares porque ambos tienen como elemento digresional a la madre, o sea que sus digresiones son retrospectivas sobre cómo se comportaba su madre, ya sea que siempre estuviese pintándose los labios, recolectando objetos o entrando en silencio a la habitación. En cuanto al contraste, se puede identificar que, cuando el narrador está enunciando desde los baños, sus digresiones versan sobre sus testículos y su piel. En cambio, cuando está en la Escuela las digresiones giran en torno a su familia y las actividades que hace en dicha escuela. Es importante apuntar que el desplazamiento de un espacio a otro se da mediante digresiones que recurren al recuerdo.

En relación con lo anterior, para esta misma historia, Bellatin recurre al microrrelato para crear una estructura abismada de lo enunciado, de ahí que las digresiones son recuerdos breves y principalmente de carácter anecdótico. El microrrelato se caracteriza por la brevedad, la elipsis (la omisión, los vacíos o el silencio) y la condensación de la información. En el caso de *Mi piel, luminosa*, el uso del microrrelato como digresión provoca que la *mise en abyme* sea más vertiginosa ya que el narrador relata en pocas palabras una gran cantidad de sucesos sin la necesidad de explicarlos o describirlos a detalle. Ejemplo de estos microrelatos se encuentran

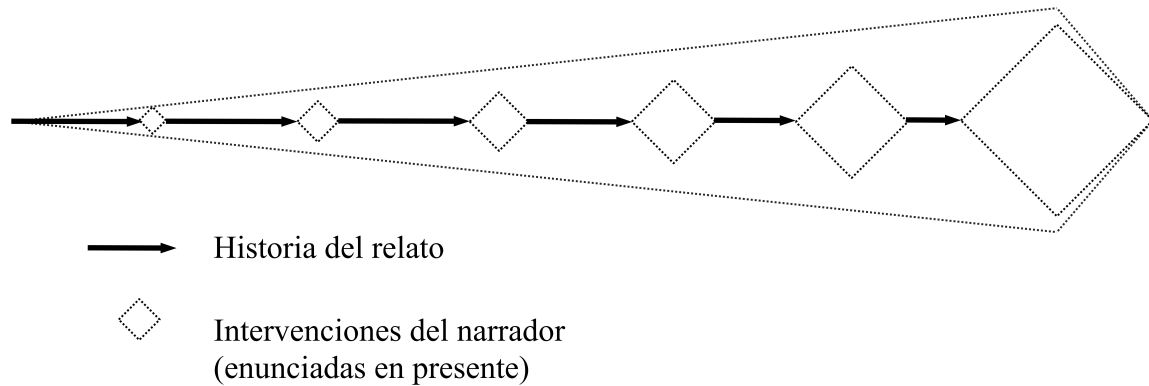
cuando recuerda su vida en familia, cuando se mudaron a la trastienda del abuelo, su primera visita a los baños, la breve historia de la secretaria, el día de trabajo de su padre, el desalojo de la familia, la práctica milenaria de mostrar los testículos, los experimentos que le hace su madre, la pátina de la piel, las manualidades que hace en la escuela y cuando su madre se queda sentada en la cocina.

Un rasgo en común de las puesta en abismo de la enunciación es que hacen visible lo invisible, revelan el artificio que las constituye (Dällenbach 95-112). Tal es el caso del narrador de *Mi piel, luminosa* quien hace evidente la incongruencia respecto a dónde se encuentra: “138. Por eso no entiendo; si soy alguien impedido para salir a la calle, cómo tengo el tiempo, o, mejor dicho, el permiso necesario para pasar jornadas enteras en unos baños donde mi madre se dedica sin descanso a mostrarme a las demás mujeres de la región” (Bellatin *Gran Vidrio* 31). En la cita anterior, este narrador protagonista revela su autoconsciencia porque advierte que está al tanto de su propio discurso. Si bien la autoconsciencia es también un rasgo de la metaficción ya que revela el carácter ficcional del texto, dicho rasgo metaficcional se trabajará en el último relato *Un personaje en apariencia moderno* que conforma *El Gran Vidrio*.

En *La verdadera enfermedad de la sheika* también se puede identificar una estructura abismada de lo enunciado. Como ya se mencionó, para Dällenbach a este tipo de abismo se refiere al relato dentro del relato. En este relato, el narrador cuenta el sueño místico que tuvo y que publicó en la revista *Playboy*. Sin embargo, esta narración del sueño termina siendo una estructura abismada de reduplicación paradójica, ya que los acontecimientos que suceden en el sueño terminan incluyendo a la secuencia inicial de anclaje (el narrador, después de visitar la casa de una pareja, procede a contar el sueño místico que vendió a la revista); por consiguiente, el relato *La verdadera enfermedad de la sheika* queda paradójicamente contenido dentro del

texto *La enfermedad de la sheika*. Al igual que en *Mi piel, luminosa*, Bellatin también hace uso del microrrelato para conseguir que la estructura abismada de lo enunciado provoque un efecto de cascada. Para ello las digresiones y enclaves (principalmente sueños, recuerdos y, en algunos casos, premoniciones y trances) tienen la función de desplazar al lector por los diferentes niveles del relato y, de esta manera, armar una estructura paradójica. El análisis y la explicación de esta estructura paradójica se presenta en el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*.

En *Un personaje en apariencia moderno* se puede apreciar una estructura abismada de la enunciación. Para Dällenbach ésta se da cuando se pone en escena tanto al agente como al propio proceso de producción (lo enunciado). En este sentido, este relato va revelando, poco a poco, a un narrador que se encubre contando anécdotas ficticias: “Creo que soy algo mentirosa. Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto. Ni siquiera un Karmanghia, como el que posee el desagradable señor Dufó. Tampoco es cierto que todas las veces nos echaran de las casas por medio de órdenes judiciales.” (Bellatin *Gran Vidrio* 135), o “Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo” (Bellatin *Gran Vidrio* 146); incluso comenta: “Es falso, por lo tanto, que acostumbrara escaparme con una pequeña amiga a contestar los avisos colocados en los diarios sobre la venta de animales. No es verdad que cierta amiga quedara encerrada con un anciano que se dedicaba a la crianza de hámsters” (Bellatin *Gran Vidrio* 147). Todas estas intervenciones, aparentemente aisladas por parte del narrador, desmienten el relato que ha ido contando y están enunciadas en presente. A continuación se presenta un diagrama de cómo se representa la estructura abismada de este relato.



Esquema 3. Estructura abismada de *Un personaje en apariencia moderno*.

En el esquema las flechas representan las anécdotas, recuerdos, viajes, es decir, la historia a contar por parte del narrador, la cual se ve interrumpida por las intervenciones que él mismo hace –representadas en los rombos punteados– para ir desmintiendo aquello que ha contado. Estas intervenciones se incrementan conforme avanza el relato y cobran sentido hasta las últimas páginas del relato, donde se revela que el relato está siendo enunciado en presente, sólo que las historias y anécdotas referidas en pasado encubrían el tiempo de enunciación de este narrador. Además, este mismo narrador termina replegándose en la ficción que él mismo niega haya sucedido, esta acción se representa en el romboide punteado que abarca todo el esquema, consiguiendo así una estructura abismada. En consecuencia, este relato revela su condición autorreferencial y hace visible el artificio que lo constituye. Ejemplo de ello es la siguiente cita:

He olvidado, por ejemplo, los bailes de marioneta. Ya casi ni me acuerdo de la rata que llevaba, ni de aquel viejo que vendía hámsters y que encerró a mi pequeña amiga en un cuarto mientras yo danzaba afuera. No tengo ninguna seguridad tampoco de haber tenido cita en el hospital donde ingresaron a la sheika, ni de haberme interesado jamás por autos de ninguna marca. Ignoro lo que sucedió con mi persona cuando mis testículos dejaron de atraer a las mujeres de

los baños. Quizá me sentí como un conejo muerto, como la vez que fui descubierto por un periodista de la sección de cultura, haciéndome pasar por un tullido [...] Me arrepiento, en cambio, de haber dejado a mi novia alemana a merced de un grupo de hombres dueños de autos Renault. Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía. (Bellatin *Gran Vidrio* 164-165)

Si bien hay acciones que el narrador ya no recuerda o que había mencionado que no ocurrieron, como el hecho de que *no es cierto que haya tenido una novia alemana*, son estas mismas acciones, ficcionales o no, las que le permiten seguir con su tarea: “la de escribir sólo por escribir” (Bellatin *Gran Vidrio* 161) y de esa manera *reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte*. Lo anterior se relaciona con la estructura abismada del código, ya que le permite al lector captar los elementos del código literario que entran en juego a lo largo de la obra. Este código se presenta a continuación y es abordado desde la metaficción.

En el último relato, *Un personaje en apariencia moderno*, el texto *El Gran Vidrio* revela su carácter metaficcional ya que el narrador protagonista, al asumirse como el escritor Mario Bellatin, interviene haciendo comentarios autoconscientes sobre el contenido y el proceso de escritura de la obra misma. Lo anterior revela la condición artificial del texto y, de acuerdo con lo planteado por Linda Hutcheon, entra dentro de la metaficción diegética abierta porque hace evidente cómo la ficción se crea a sí misma.

¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia [...] La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y del espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes [...] Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades. Sobre todo, esto se hace evidente en *La verdadera enfermedad de la sheika*, relato en el cual una serie de embelesos místicos experimentados a lo largo de muchos años son el elemento constitutivo de la ficción [...] Un verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real, lo comienzo a experimentar cuando empiezo a escribir a partir de mis sueños. Es el tema no únicamente de un capítulo de estas autobiografías, el segundo, sino de algunos libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. (Bellatin *Gran Vidrio* 159-164)

La cita anterior deja en claro las estrategias literarias mediante las cuales el escritor construye los tres relatos (autobiografías) que conforman *El Gran Vidrio*. Entre ellos encontramos el género de la autobiografía, la identidad determinada y la negación del tiempo y del espacio.

En cuanto al género de la autobiografía, como el mismo narrador lo plantea: *¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia*. En estas palabras del narrador se puede apreciar la crítica que el escritor Mario

Bellatin dirige al género literario que privilegia la novela de tipo realista y de sentido unívoco. En este sentido, *El Gran Vidrio* resulta una parodia del convencionalismo que implica el pacto autobiográfico. En este texto, conformado por tres relatos que nada tienen que ver con lo autobiográfico, se difumina la correspondencia identitaria de quien escribe con la de quien narra, ya que el escritor *Mario Bellatin* se fragmenta para manifestarse en cualquiera de las posibilidades que la ficción le permita, de ahí que el nombre *Mario Bellatin* no pueda ser anclado a una sola identidad extraliteraria, sino que se disocia en un *niño desnudo de grandes genitales*, *el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar* o *el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana*, por mencionar algunos. Al hacer este juego paródico¹⁸, el escritor reconfigura el pacto autobiográfico ya que el compromiso de verdad respecto a aquello que se cuenta queda trastocado/nulificado, como consecuencia, la artificialidad del texto se explicita, incidiendo en el sentido que el lector pueda generar respecto al relato.

En cuanto al tiempo y al espacio, tampoco hay una correspondencia, no solo por la relación escritor y su vida, sino en la construcción misma de cada relato. Como ya se mencionó, la temporalidad y espacialidad de cada historia se distorsionan permitiendo la simultaneidad de presentes como ocurre en *Mi piel, luminosa*, o el tiempo paradójico de *La verdadera enfermedad de la sheika*, o la presentación de un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, en *Un personaje en apariencia moderno*. Cabe aclarar que estos juegos con el tiempo y el espacio se abordarán en el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*.

Estos aspectos, como identidad del personaje, género, tiempo y espacio –que además son fundamentales en la tradición literaria–, se ponen de relieve para cuestionar los límites de lo que se considera como texto literario. Esta transgresión de las convenciones narrativas impide el

¹⁸ El tema de la parodia se abordará con más detalle en el capítulo tres en el apartado 3.2 *Parodia*

funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido. Por consiguiente, el lector tendrá que, como menciona Lauro Zavala, yuxtaponer las estrategias metonímicas y metafóricas. Partiendo de la metonimia, puede establecer una relación que le permita articular la parte por el todo, donde un fragmento de la narración (o un relato de los tres) le permite explicar la totalidad (la obra *El Gran Vidrio*) en función de su relación con otros fragmentos del relato mismo, logrando así una relación de causalidad. Pero también puede hallar una relación metafórica, de semejanza o mimetismo entre las tres autobiografías a partir de las cuales entablará una relación dialógica que le permita generar un sentido.

En *El libro uruguayo de los muertos* se puede identificar una metaficción diegética abierta porque hace evidente cómo la ficción se crea a sí misma; es decir, como ya se mencionó, “fiction about fiction –that is, fiction that includes itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon *Narcissistic* 1). Hutcheon plantea que para que un texto sea metaficcional éste debe resaltar su cualidad de ser autoconsciente y autorreflexivo.

En esta obra, la autorreferencia del texto se hace evidente mediante la voz narrativa. Esta voz, que vuelve a asumirse como el escritor Mario Bellatin, cuenta fragmentos de anécdotas; habla de sus constantes viajes; intercambia correspondencia; recuerda supuestos sueños, enfermedades y operaciones médicas; reflexiona sobre su trabajo como escritor, y comenta sobre literatura, cámaras fotográficas y arte. La autorreflexividad de esta voz aparece cuando hace comentarios sobre el proceso creativo de la obra que lo contiene, así lo menciona: “Los libros que estoy escribiendo tal vez se titulen: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*; *Las dos Fridas*; *La historia de Mishima* –una biografía ilustrada-; y *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*” (Bellatin *El libro uruguayo* 10) o bien cuando indica: “Estoy trabajando ahora con el libro largo, que tiene como título opcional *Un vicio*, que no me gusta. Ni

el título ni el libro” (Bellatin *El libro uruguayo* 11). En estos ejemplos, los comentarios del narrador aluden a que está creando el texto mismo que lo contiene ya que, al mencionar que está escribiendo el libro *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, está haciendo referencia al subtítulo de *El libro uruguayo de los muertos*. Al hacer esto, el escritor está resaltando el juego metaficcional al hacer evidente que la ficción se repliega sobre sí misma ya que advierte que está creando la obra.

Otro rasgo metaficcional autorreflexivo se aprecia cuando el narrador cuenta cómo es que surgió dicha obra:

A diferencia de mis demás obras, al momento de escribirlo conté todo el tiempo con un público presente. Esta situación se creó porque esta experiencia de escritura comenzó cuando se me acercó una pareja de directores de escena, un vietnamita y una holandesa, para pedirme trabajar con mis textos.

Fue de esa forma, teniendo todas las noches la presencia de aquellos directores –y después de actores que quisieron participar tanto en el taller como en el montaje– que mi estudio estuvo poblado por seres reales mientras ejecutaban aquellos textos. Es decir, los ensayos se convirtieron para mí en sesiones de corrección, donde mi escritura se iba orientando según lo que fuera viendo o escuchando de los actores mientras el director trataba de darle alguna coherencia escénica a lo escrito.

Precisamente de lo único que tengo conciencia –vaga por cierto– al momento de escribir es de la existencia de unas supuestas reglas que, de cierta forma, parecen guiar los libros. Todo lo que aparece después –historias, personajes, situaciones– es resultado del seguimiento fiel que puedo tener hacia

esas leyes, las cuales casi siempre desconozco pero intuyo están presentes todo el tiempo. (Bellatin *El libro uruguayo* 231-232)

Lo anterior reafirma lo planteado por Linda Hutcheon respecto a la metaficción diegética abierta porque hace evidente cómo la ficción se vuelve un tema de sí misma. Al comentar cómo fue el proceso de creación de la obra misma, el narrador está dando pistas al lector sobre cómo es la naturaleza de esta obra, es decir, que está conformada por elementos heterogéneos a los cuales se les está tratando de unificar de algún modo. Sin embargo, es el mismo narrador quien nuevamente vuelve a minar esta expectativa ya que, al mencionar que no tiene conciencia de cómo fue que la hizo, resalta su intención paródica¹⁹ del texto en sí, como si fuera una burla de las novelas metaficcionales.

Este aspecto burlesco del texto está presente a lo largo del relato, otro ejemplo es cuando menciona: “Diles a los que te escuchan en los debates que organizas sobre mis libros que no den la menor importancia a lo que yo digo. Los textos y las imágenes están planteadas para que cada quien haga lo que le parezca con ellos” (Bellatin *El libro uruguayo* 152). Al incorporar la técnica de la correspondencia sin un destinatario identificable, el narrador involucra al lector. La marca discursiva ‘diles’ hace referencia a los potenciales receptores de un interlocutor que se encarga de estudiar los textos de Mario Bellatin, es decir, la marca ‘diles’ se refiere indirectamente a los lectores que leen los textos de Mario Bellatin. Esto incluye al lector de *El libro uruguayo de los muertos*, a quien el narrador se dirige y le revela que *Los textos y las imágenes están planteadas para que cada quien haga lo que le parezca con ellos*. Este tipo de comentarios resaltan la construcción artificiosa del texto, ya que muestran que el texto en sí se configura, en parte, de mensajes contradictorios, los cuales llevan al lector a una posición en la que tiene que decidir cómo resolver, justificar o explicar dicho escenario.

¹⁹ El tema de la parodia se abordará con más detalle en el capítulo tres en el apartado 3.2 *Parodia*.

Otro aspecto que convierte a esta obra en metaficcional es la autoconciencia. En este texto el narrador, quien se asume como el escritor Mario Bellatin, interviene haciendo comentarios autoconscientes sobre el contenido y el proceso de escritura de la obra misma. Al hacer estos comentarios críticos el texto resalta su artificialidad porque enfatiza no sólo que se está escribiendo la obra en sí, sino que además, el narrador –quien enuncia, protagoniza, escribe y corrige la obra-, interviene haciendo observaciones sobre cuál es la intención del texto. A continuación podemos observar dos ejemplos de dichas intervenciones:

Tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra.

No se trata de un lugar de tránsito, de espacio para formar algo, más bien su existencia es la obra. Quizá la más importante que haya hecho, la que ha involucrado a mayor número de personas y de líneas de discusión. Tampoco sé si todo lo anterior sea cierto. Puede ser sólo una construcción que otorgue forma a lo informe de mi empeño por llevar adelante, teniendo todo en contra, un proyecto semejante (Bellatin *El libro uruguayo* 218).

O también cuando menciona:

Nunca tuve definidos los temas de mis textos. Sólo ahora, después de que ha habido una edición anterior, un largo taller con actores, una puesta en escena teatral así como esta nueva versión, me doy cuenta de que existe en este texto, *El libro uruguayo de los muertos*, una suerte de pueblo fantasma, congelado dentro las características particulares de sus propios habitantes. Unos seres

desconcertados que no son otros que las palabras. (Bellatin *El libro uruguayo* 231)

En ambos ejemplos el narrador advierte al lector cuál es su intención con esta obra. Estos comentarios críticos sobre la obra puntualizan que ésta no busca dar una explicación a las relaciones entre los actantes –sean *personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades*–, ni tampoco busca justificar si las acciones de los personajes responden a una lógica de causalidad o consecutividad –características que distinguen a la noción de narrativa tradicional–, sino que para este narrador-escritor la obra es sólo el escenario que permite mostrar los elementos que contiene, y que en última instancia lo que acontece en la obra sería la escritura, las palabras. Esta observación es interesante porque el juego metaficcional ya no es sólo ficción que se advierte a sí misma como ficción –tal como lo menciona Hutcheon–, sino que da un paso más; en este caso, dicha ficción, que ya es autoconsciente, se pone en un segundo nivel metaconsciente en el que explica ella misma su intención: que no hay otra cosa que las palabras.

Este juego metaficcional está relacionado con el artificio y la artificialidad que se planteó en el apartado 2.3 *El artificio escénico en el texto literario*. Esta obra de Bellatin, al replegarse sobre sí misma, al plantear un no tiempo y un no espacio que ancle las acciones que enuncia la voz narrativa a una linealidad, hace evidente que la naturaleza del texto es explicitar el proceso de artificialización mediante el uso de enmascaramientos, de distorsiones espacio-temporales, cuya intención es la de simular la conexión entre fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos (Sarduy *Obra* 1264). *El libro uruguayo de los muertos*, siguiendo los planteamientos propuestos por Sarduy, se constituye a partir de heterogeneidades porque lo que cuenta se conforma de anécdotas, correspondencias, sueños, viajes, otros textos del autor, es decir, son elementos que no guardan una relación temática entre sí; además, el

espacio desde donde se enuncia es distinto (casa, avión, aeropuerto, algún pueblo) o incluso se omite, lo mismo ocurre con el tiempo de la narración el cual no reconstruye una linealidad –estos aspectos de temporalidad y espacialidad se analizarán en el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*. Es por ello que el recurso metaficcional sirve como medio para simular la conexión de estos elementos tan disímiles y de esa manera se constituyen como un relato.

El juego metaficcional que presenta *El libro uruguayo de los muertos* se relaciona con lo planteado por Dällenbach respecto de la *mise en abyme* del código. Para este teórico, la estructura abismada del código es de naturaleza metatextual, ya que descubre al lector el principio de funcionamiento del código literario que es indisociable del mensaje, posibilitando así la comunicación entre emisor y receptor. De acuerdo con Dällenbach, este código puede presentarse en forma de un arte poética, un manifiesto, una idea de texto, y permite captar los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento. Lo anterior se puede apreciar en el análisis metaficcional sobre la autoconciencia y la autorreflexividad ya que, como se mencionó, el narrador le revela al lector el cómo fue la creación de la obra, cuál es la intención de la misma e incluso cómo es que debe de aproximarse. A continuación se presenta un ejemplo de la estructura abismada del código:

Sin llegar a hacer demasiadas conjeturas, sé que la mayor parte de lo que sucede en los libros puede ser cotejado con la realidad. Tanto porque son cosas que han sucedido –es una estupidez cotejar la ficción con lo real, pero es interesante ver qué ocurre cuando se busca alterar esa relación– como porque están enmarcadas dentro de una lógica de lo cotidiano. (Bellatin *El libro uruguayo* 231)

En la acotación se puede apreciar cómo el narrador advierte al lector que esta obra subvierte las convenciones preestablecidas respecto a una lectura de tipo realista en donde hay una

correspondencia entre ficción y realidad. Además, está apelando a la participación del lector ya que, si se altera deliberadamente la relación realidad-ficción como un modo de decodificación del texto, entonces lo que sugiere es que el lector tendrá que involucrarse de una manera más activa para aproximarse e interpretarlo. Incluso así lo menciona el narrador:

Encuentro que las lecturas cambian en forma constante. Lo que en un momento se considera el mayor de los errores, pasado un tiempo se convierte en una gran virtud. Por eso me parece que ese dinamismo de lectura, donde de algún modo el lector siente que colabora con la ejecución y apreciación del libro, podría ser tomado como una manera un tanto personal de presentar las cosas. (Bellatin *El libro uruguayo* 231)

En este ejemplo el narrador hace explícito que el lector es considerado por la obra como un participante activo de la misma, ya que *colabora con la ejecución* de ésta. Las obras de Mario Bellatin, tal como se ha planteado a lo largo de esta disertación, involucran al lector como un agente activo que tiene que llenar los intencionales huecos narrativos, resolver las contradicciones y ambigüedades y develar tanto los enmascaramientos como los juegos espacio-temporales:

Esta necesidad de creer en semejante quimera quizá tenga relación con la culpa que me causa escribir. Me gustaría señalar en este momento que hay mucho de vergonzoso en este ejercicio.

Yo creo que mis libros son bastante realistas. Creo que es por eso que todo el tiempo trato de poner la verdad como algo ficticio y viceversa.

Creo que los textos se construyen al ritmo de mi respiración. Pero no sólo a eso, puesto que el asma no es el único elemento que me caracteriza. También

puede deberse a que carezco de un brazo, a que soy altamente miope, y a que soy víctima de una enfermedad incurable que me hace –a los ojos de la comunidad de derviches musulmanes a la que pertenezco- ser considerado como un mártir del sufismo. (Bellatin *El libro uruguayo* 232-233)

Al considerar esta obra como una estructura abismada del código la figura del enunciador del relato queda expuesta. Es por ello que los mecanismos para crear la ficción no se ocultan, sino que se revelan y forman parte de lo enunciado, de ahí que el lector pueda ver cómo el narrador – que en este caso es el escritor Mario Bellatin– elige, ordena, distribuye, problematiza y forcejea con la invención de la obra en sí.

Otro aspecto de la *mise en abyme* se refiere al modo en el que se presenta; como ya se mencionó, esta puede ser por reduplicación simple, infinita o paradójica. En el caso de *El libro uruguayo de los muertos* la modalidad con la que se le puede asociar es la reduplicación paradójica. De acuerdo con Dällenbach, la reduplicación paradójica consiste en una secuencia que crea la ilusión de que la obra en sí está dentro de la misma o dentro de otra obra. Este tipo de reduplicación por lo general se vale de la técnica narrativa conocida como ‘narración enmarcada’, la cual permite, a partir de una historia inicial, exponer diversos acontecimientos que surgen como historias alternativas o subordinadas a la secuencia principal, las cuales se ramifican a lo largo del relato para, al final, regresar al origen y continuarlo o concluirlo. Este aspecto se relaciona con lo que Hutcheon denomina como metaficción diegética, categoría que remite a la construcción de la trama. Por lo general se pueden distinguir dos usos de la narración enmarcada. En el primero, la secuencia principal es la preponderante y las narraciones enmarcadas son breves. En el segundo caso, la narración principal funciona como un contenedor para incluir varias narraciones enmarcadas, las cuales ocupan el grueso del espacio de la obra. *El*

libro uruguayo de los muertos se asemejaría más al segundo caso, sin embargo cabe distinguir que esta obra se escapa de estas formas.

En esta obra en particular, no hay una historia principal a partir de la cual se desprendan las historias subsecuentes, que guíe o enmarque al relato en su totalidad, sino que es un relato conformado por microrrelatos, pequeñas historias que no necesariamente tienen vínculos argumentales, ni de personajes, ni de tono o de atmósfera, lo único que las amalgama es la voz narrativa que las enuncia y que se asume como Mario Bellatin. Asociar la voz del escritor con la del narrador permite que la disonancia entre los microrrelatos puedan unificarse bajo temas sobre los cuales versan las historias, en este caso serían: sueños, viajes, enfermedades, escritura, fotografía, perros y familia. Es por ello que esta obra de Bellatin no es una historia sino un compendio de anécdotas, de respuestas a su correspondencia, de reflexiones sobre su trabajo como escritor o de comentarios sobre literatura, cámaras fotográficas y arte. *El libro uruguayo de los muertos* es un contenedor de historias de Mario Bellatin.

En esta obra los microrrelatos, en ocasiones, forman una puesta en abismo, a manera de cascada, donde pequeñas historias se van incluyendo una dentro de la otra. Como ya se mencionó, el microrrelato se caracterizan por la brevedad, la elipsis (la omisión, los vacíos o el silencio) y la condensación de la información, lo cual permite al narrador relatar en pocas palabras una gran cantidad de sucesos sin la necesidad de explicarlos o describirlos a detalle. En consecuencia, si no hay una secuencia principal que organice al relato y, además, hay una deliberada omisión y entrecruzamiento de información, el lector queda a merced de un texto que requiere de una participación activa, el lector es puesto en escena junto a un compendio de historias las cuales él mismo tendrá que zurcir. Ya desde el inicio, la voz narrativa va advirtiendo su intención:

Desde hace cerca de treinta y dos horas te tengo presente. Tanto, que cuando veo que me escribes me impresiono. Es que estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido. No sé si llegue a resultar como lo tengo pensado. Te contaré su mecanismo cuando ya esté puesto en funcionamiento. (Bellatin *El libro uruguayo* 9)

Como puede apreciarse, es mediante el juego metaficcional autoconsciente que se posibilita esta interacción entre lector y texto al plantearse una estructura abismada del código, tal como ya se comentó antes. Sin embargo, también se está haciendo referencia a la construcción misma de la obra cuando menciona: *estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido*. Este *sin sentido* se debe, en parte, a la forma en la que se dispone la información, ya que las conexiones entre los microrrelatos no necesariamente responden a una narración convencional de tipo causa-efecto o de linealidad espacio-temporal que tenga como finalidad la resolución de un conflicto o que exponga el cambio subsecuente de un estado inicial a otro. Además, al hacer enclaves, el narrador cuenta lo que le sucede a otro personaje, lo que conlleva un intercambio de lugares y sucesos en el tiempo, aunado a esto están los constantes saltos en lo enunciado y en la enunciación, lo que da esa noción de intrincamiento. Este entrecruzamiento crea una red de historias que se implican unas con otras, donde una historia puede contener a otra o ramificarse en más.

Un ejemplo de este tipo de *mise en abyme* se encuentra cuando el narrador cuenta que presencié, en la mezquita a la que asiste, el sueño místico de su hijo. Así comienza esta *mise en abyme*: “Cierta noche de lluvia en la tekkia [...] fue conmovedor para mí oír el sueño que un niño, recién bautizado en la orden, trataba de transmitir a la líder espiritual. El bello adolescente [...] pronunciaba, con una voz que era apenas perceptible [...], que en el Parque México existía

una casa que contaba con jardines en el techo” (Bellatin *El libro uruguayo* 70). Como se puede apreciar el narrador está recontando la historia que el niño de la mezquita había relatado, esto es posible ya que él fue testigo de la enunciación de dicha historia: ‘*Cierta noche de lluvia en la tekkia*’ y ‘*fue conmovedor para mí oír el sueño*’. Estas referencias sirven para enmarcar, en un espacio y tiempo determinado, el enclave del sueño místico. La narración del sueño que ‘*pronunciaba*’ el niño nos llega por voz del narrador, ya que para éste es una anécdota más que forma parte de las historias que conforman *El libro uruguayo de los muertos*, cuyo narrador se hace pasar por el escritor Mario Bellatin, a quien no se le puede identificar en un espacio y tiempo definido sino que sólo es una voz que enuncia y dispone los microrrelatos de la obra.

En el sueño, el niño se encuentra en una casa estilo árabe cercana al Parque México, esta casa cuenta con jardines en el techo donde además hay unos juegos. El niño se introduce a una casa de muñecas donde se dispone a dormir: “Sueña, acostado en esa cama, que semejante juguete –la casa de muñecas- le pertenece a una familia de toreros enanos. Es más, sabe en ese momento también que él mismo forma parte de tal familia” (Bellatin *El libro uruguayo* 70-71). Este sueño dentro del sueño ya implica un nuevo enclave. Hasta aquí tenemos cuatro digresiones: la del narrador del *El libro uruguayo de los muertos*, la del personaje narrador que presencié en la tekkia el relato del niño, la del niño que enuncia su sueño y el sueño dentro del sueño donde sueña con una familia de toreros enanos. Esta puesta en abismo del sueño implica cinco digresiones o enclaves más, que resumo a continuación: El niño se levanta del sueño dentro del sueño y se traslada a un aeropuerto pequeño donde un amigo de su padre, El coleccionista, está detenido y además intoxicado (quinta digresión). En el aeropuerto pequeño se da un enclave más, aquí una mujer que dice conocer al padre del niño procede a contar el viaje que realizó el padre del niño junto con El coleccionista a una isla donde había unos muñecos

desplegados a lo largo del malecón (sexta digresión). Posteriormente, la narración vuelve a la secuencia del Coleccionista quien ahora es trasladado a un hospital y es atendido por una enfermera que es parte de la familia de los toreros enanos. Durante el traslado el niño cuenta otra historia, la de cómo su padre, un escritor, había publicado en un periódico un aviso para cuidar a una rata que no tenía (séptimo enlace). Después, vuelve a la secuencia del Coleccionista quien está siendo atendido y el niño cuenta una historia más: en ella, el padre está corrigiendo un libro y dos muchachas que están a su lado le sugieren que ese texto debería llamarse *El libro uruguayo de los muertos* (octavo enlace). En este punto se da el último enlace: “Ver de pie al personaje creado por su padre, frente a una lavadora o a una licuadora doméstica, hizo que el niño asociara el episodio con un frasco de mayonesa” (Bellatin *El libro uruguayo* 87). La historia de Hellmann’s, novena y última secuencia de esta *mise en abyme*, trata de cómo el padre del niño obtuvo un frasco para germinar una semilla cuando era un niño. Finalmente, la voz narrativa de *El libro uruguayo de los muertos* regresa a su presente enunciativo y termina con la anécdota: “No sé por qué te he contado esto. Empecé refiriéndome a mi hijo Tadeo, a su bautizo en la tekkia con el nombre de Azir Munir y acabé contándote uno de sus sueños místicos” (Bellatin *El libro uruguayo* 91).

Resulta interesante de esta obra que las historias enclavadas de la puesta en abismo sugieren ser historias que el narrador ha contado en otro momento de la narración, tal es el caso de la historia del viaje a la isla donde había unos muñecos. Esta historia es casi idéntica a una de las historias que el narrador de *El libro uruguayo de los muertos* comentó al inicio: “Como te mencioné, hice el viaje porque Sergio Pitol me lo pidió [...]. No llamó tanto mi atención que deseara realizar semejante travesía, sino que me hablara de la presencia de unos curiosos muñecos instalados en el malecón” (Bellatin 15). Lo único discordante entre la historia del

narrador y la historia de la mujer del aeropuerto son los nombres. No hay evidencia textual que indique que El Coleccionista sea Sergio Pitol, sin embargo sí se puede decir que el padre del niño es un escritor y además es el narrador de la obra. Resolver estas pequeñas inconsistencias implican una participación activa por parte del lector ya que, decidir si es o no la misma historia, tiene como consecuencia una incidencia directa en la construcción del sentido de la obra. Estos deliberados huecos o silencios característicos de las obras de Bellatin se trabajarán en el capítulo tres de la tesis.

Otra característica de esta *mise en abyme* que hace Bellatin es que la aprovecha para romper con la noción de una acción lineal y jerárquica. El narrador dice que dicho sueño del niño era una historia que le contada su padre antes de dormir.

Más de una vez mis padres hablaron de grupos de personas que habitaban dentro de un grupo de edificios derruidos, por ejemplo. Que a pesar de estar tapiados por una serie de avisos de publicidad continuaban llevando a cabo sus existencias en medio de los escombros. Nos hablaban también de los ciegos que pululaban por las líneas de transporte subterráneo, y siempre antes de dormir nos contaban la historia de un niño santo musulmán que soñó una vez con una casa de estilo árabe situada en el Parque México. (Bellatin *El libro uruguayo* 133)

Al hacer esto, la linealidad de los acontecimientos queda sustituida por una de tipo rizomática, en la que diferentes líneas de acción se entrecruzan en un evento, rompiendo así con una estructura de tipo causa-efecto que lleva al lector del punto A al B, de ahí que el sueño místico funcione como un nodo temporal del cual se ramifican otras historias como la de los muñecos, la del autor que corrige su texto, o esta última en la que el sueño místico es una historia de su infancia. De igual manera pasa con la historia de los ciegos en el subterráneo, que resulta ser otra puesta en

abismo enunciada por el narrador de *El libro uruguayo de los muertos* y que también sirve de nodo temporal ramificador. Esto se trabajará a detalle en el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*.

2.3.1.3 Enmascaramiento

El enmascaramiento es el proceso por el cual se encubre, con una máscara, la identidad de cierto personaje o entidad. Puede realizarse por medio de la acumulación de detalles (que favorece la idea del ocultamiento) y por el comportamiento del personaje o del narrador (quien intenta esconder su identidad mediante la ambigüedad). Como se mencionó, este proceso de enmascarar remite a la noción de máscara. Si bien ésta ha estado presente desde la antigüedad con fines rituales, ceremoniales y ornamentales, el aspecto que se aborda en esta tesis es el que se relaciona con la práctica teatral. Desde esta perspectiva, en la cultura occidental, el significado de *máscara*²⁰ se vincula con el vocablo griego “*prósopon*”, término que se traduce como “delante de la cara”. Este término era asociado al teatro, específicamente a las máscaras que utilizaban los actores durante alguna representación.

La máscara ha cumplido dos funciones fundamentales: una en el ámbito ritual y otra en el teatral. En el ritual, al no haber una separación entre realidad y representación, lo que se representa es concebido como real. Es posible manejar la ambigüedad entre actor o danzante y personaje, y entre representación y realidad. En el ritual, no hay una separación entre el actor o danzante y el personaje –deidad– que representa, por lo tanto no se recrea un suceso sino que se

²⁰ Si bien el término se gesta en el griego y latín, la palabra ‘máscara’ es adoptada por el español de la palabra francesa *masque* y de italiano *maschera*. Etimológicamente este término proviene de árabe *masharah* (objeto de risa), con lo cual la palabra ‘máscara’ hace referencia a una impostura, una ficción, un ardid para burlar la realidad. Gisela Cánepa comenta que la sociedad moderna asocia el enmascaramiento con los conceptos de mentira y engaño debido a que se esconde la identidad del personaje.

encarna, se trae a la vida, la máscara se vuelve el intermediario y es la que hace “posible moverse entre dos mundos” (Cánepa 54). De esta manera, el enmascarado en acción, por medio de su dualidad, transforma la realidad de su comunidad y del grupo social al que pertenece.

En cambio en el teatro, la máscara se ubica en el plano de la representación, es decir, en el plano de la ficción, por lo tanto no es un intermediario entre dos mundos como en el ritual. En el teatro, el actor busca despojarse de su persona para representar a un personaje que sólo existe en la obra y que, a pesar de las coincidencias, ésta es distinta de la realidad y es una entidad cerrada en sí misma. De este modo, la máscara es un instrumento, un elemento visual que encuentra su sentido dentro de los límites de la obra. En tanto instrumento discursivo, responde también a una técnica teatral.

La máscara posee una doble función ya que cubre a la vez muestra, es decir, oculta un rostro para sustituirlo por otro y, de esta manera, re-crear o disimular una impostura. Además, de acuerdo con Gisela Cánepa, “la máscara permite establecer tipos o estereotipos que son reconocidos como personajes fijos. [...] La máscara condensa una serie de significados inherentes a una personalidad estereotipada” (Cánepa 32). De esta manera, la máscara adquiere un carácter simbólico, el cuerpo que la porta se vuelve un recipiente que contiene, no sólo a uno sino a dos o más entidades que se expresan y complementan. Además, cuando se hace uso de la máscara, ésta influye en la configuración de la obra, su doble función –mostrar y encubrir– se ve reflejada en la estructura de la obra. Cabe aclarar que la máscara, como concepto, no necesariamente tiene que encubrir un rostro, sino que puede aplicarse a cualquier entidad sea ésta concreta o abstracta.

La máscara, en el contexto literario, puede ser interpretada como una metáfora del conjunto de rasgos superpuestos que tienen como finalidad desviar la atención del lector hacia una pista falsa, camuflada. La máscara en literatura, al igual que en el teatro, oculta la identidad

de los personajes y muestra, al mismo tiempo, otra identidad. En algunos casos, la máscara puede funcionar como una sinécdoque de la identidad del personaje, condensando así una serie de significados inherentes a una personalidad estereotipada, tal como menciona Cánepa. Estas cualidades de la máscara se pueden observar en los personajes de Bellatin, un ejemplo sería 'el estilista' de *Salón de belleza*, un personaje que no tiene nombre y cuya identidad se va construyendo a partir de la interacción entre sus acciones y su apelativo. Como ya se mencionó, la máscara no necesariamente debe asociarse con el personaje, sino que, como concepto, puede aplicarse a todo un género o estilo literario, esto se aprecia cuando Bellatin enmascara sus textos bajo las formas de un estilo autobiográfico como en *Underwood portátil. Modelo 1915*, o incluso cuando aparenta un estilo de novela negra en *Poeta ciego*. Lo anterior sugiere al lector un proceso subsecuente al enmascaramiento, el de desenmascarar aquello que encubre el personaje o la obra en sí.

El desenmascaramiento es un proceso que implica la participación del lector conforme se lee el texto. Para ello debe haber un reconocimiento, entre el texto –o alguno de sus participantes como el narrador o los personajes– y el lector, de la intención de estructurar el texto bajo la noción del enmascaramiento. Dicha intención se puede localizar en las marcas textuales, las cuales revelarán las máscaras fabricadas por las palabras. Comúnmente el proceso de desenmascarar busca descubrir el estrato más auténtico que hay bajo la máscara, revelar aquello que se oculta tras de ella, al hacerlo se reinterpreta el sentido de la información dada. Por lo general, la revelación de aquello que se ocultaba da paso a la resolución de la intriga o del conflicto planteado por la trama. El desenmascaramiento hace que la tensión entre obra y receptor se anule porque ya no hay nada qué encubrir. Cabe mencionar que el proceso de

desenmascaramiento también cumple la función de revelar los mecanismos con los que el enmascaramiento fue constituido.

En las obras de Bellatin, este proceso dual de des-enmascarar se vuelve uno de los artificios para llevar al lector a escena. Como ya se ha comentado en el *1.3 La propuesta textual de Mario Bellatin*, los textos de Bellatín se destacan por confrontar constantemente las expectativas del lector, por utilizar el silencio para que el lector inconscientemente de por supuestas cosas que no se han dicho, por dejar deliberados cabos sueltos o por sugerir una determinada pista narrativa que aparenta ser relevante pero que, posteriormente, ésta se omite o queda en el olvido. Es bajo esta lógica que el enmascaramiento en Bellatin funciona como un mecanismo mediante el cual el escritor consigue que el lector esté en un constante proceso de choque. En Bellatin, la máscara no necesariamente encubre algo, sino que el texto crea la simulación de estar encubriendo algo. El hecho de crear la idea de que hay algo que desenmascarar genera en el lector una serie de expectativas. Estas expectativas hacen que la tensión entre obra y lector –tensión provocada por la noción del enmascaramiento– esté latente a lo largo del texto. El lector espera desenmascarar aquello que se encubre, sin embargo esto no ocurre y, en consecuencia, las expectativas quedan abiertas. Por consiguiente, el lector requerirá ponerse en escena para llenar los huecos planteados por esta máscara.

Lo anterior nos remite al concepto propuesto por Severo Sarduy conocido como ‘máscara textual’. En sus *Ensayos generales sobre el barroco*, Sarduy menciona que:

La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa máscara nos engaña, ya que si hay una máscara, no hay nada detrás; superficie que no esconde más que a sí misma; [...] la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que

simulación [...] Planos que dialogan en un mismo exterior [...] esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura. (262-63)

Sarduy considera la representación lingüístico-narrativa como un enmascaramiento y simulación del proceso mismo de representar (escribir). Esta máscara textual, cuando trabaja en conjunto con un discurso metaficcional, desnuda de manera paródica los mecanismos usados en el proceso de su constitución y representación. Respecto a esta relación entre parodia y metaficción, Linda Hutcheon comenta que: “the parody and self-reflection of narcissistic narrative work to prevent the reader’s identification with any character and to force a new, more active, thinking relationship upon him” (*Narcissitic* 49). La función de la parodia en el discurso como totalidad textual (que se repliega sobre sí mismo) es desenmascarar el sistema de su propia constitución y señalar el carácter artificioso del discurso que lo compone. Este artificio del enmascaramiento se convierte en tema del discurso, causando en el nivel semántico una irrupción de coherencia lógica y, en el pragmático, una consternación y extrañamiento del lector. Al ocurrir esto, el texto se aniquila por su propio discurso y se muestra como lo que es: texto, escritura; una apariencia engañosa, una simulación, una construcción discursiva ficticia, artificial y convencional.

Esta relación entre máscara, convencionalismo y parodia recuerda a lo planteado por Bajtín su ensayo ‘Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela’. Para este teórico, el novelista tiene necesidad de alguna máscara formal, de género, de la cual se vale para definir tanto su posición para observar la vida, como su posición para hacer pública esa vida. Es aquí cuando las máscaras de bufón o de tonto, planteadas de diversas aristas y matices, vienen a ayudar al novelista. Al usar alguna de estas máscaras, uno de los objetivos implícitos es el desenmascaramiento de toda convencionalidad. En palabras de Bajtín, estas máscaras: “ofrecen una gran libertad: libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida;

libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de los escenarios teatrales, de representar la vida como una comedia, y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros” (*Teoría y estética* 314). En la novela, estas figuras del pícaro, del bufón y del tonto, se representan en personajes que no están implicados en el convencionalismo –sea de la vida cotidiana, en la moral, en la política, en el arte, etc.–, y por lo tanto no lo entienden. La existencia de estos personajes es figurado, “su aspecto exterior, todo lo que hacen y dice no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario; no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen” (*Teoría y estética* 311). Además, este tipo de personajes tiene la peculiaridad de ser ajenos a su entorno, “no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida [...], no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad” (*Teoría y estética* 311). Estas características permiten a estos personajes hacer uso de la parodia, de la burla, del engaño irrisorio, como elementos desenmascaradores.

Esta ‘máscara textual’ que se burla de las convenciones preestablecidas se puede apreciar en varios de los textos de Bellatin, tal es el caso de *El Gran Vidrio* o *El libro uruguayo de los muertos*. En ambas obras el desenmascaramiento lo hace el texto mismo, por medio de la metaficción. Ya que al haber una voz narrativa que se identifica como el escritor Mario Bellatin quien además es autoconciente de la ficción misma en la que participa, sucede un desenmascaramiento paródico de las estructuras que lo integran, es decir, desenmascara su máscara, su propia simulación que es la narración y la escritura. Estos textos sugieren, como se explicará más adelante, la idea de narración como una máscara.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, para esta investigación, el término ‘máscara’ se convierte en un artificio literario en las novelas de Bellatin. Constituida por

palabras, la máscara adquiere una dimensión literaria para encubrir, determinar y reinventar la identidad no sólo de alguno de los actantes sino del texto mismo. Ya sea que ésta funcione para encubrir un dato escondido –pista falsa–, o que determine o fije mediante un estereotipo la identidad del personaje o del texto, o incluso que exponga la construcción artificial del texto, la noción de máscara ejerce una suerte de complejas funciones en la construcción literaria del universo bellatinesco, las cuales se analizarán a continuación.

En el caso de *Salón de belleza*, la máscara se presenta en dos formas, una más evidente que se aprecia en la identidad del narrador-personaje y la otra, más sutil, se relaciona con los modos del contar. Como se mencionó antes, la máscara tiene una doble función, la de encubrir y la de mostrar. Este planteamiento da pie a preguntar qué es lo que se enmascara en esta obra, qué elementos muestra la máscara y qué es lo que encubre con ella. Las primeras líneas de la obra mencionan: “Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo” (Bellatin *Obra* 27). Estas palabras plantean al lector una interrogante a la que se espera se dé una respuesta a lo largo del texto: ¿cómo es que un salón de belleza se convirtió en un Moridero? Al mencionar desde el inicio que hubo un cambio o transformación en algo, se crea una expectativa en el lector, se crea una tensión con el texto ya que se busca descubrir o revelar aquello que, hasta el momento, permanece oculto en el texto. Sin embargo, el acto de contar cómo se transformó el salón de belleza en Moridero deviene en la historia de quien cuenta esa historia. El personaje protagonista se enmascara con su propia historia, ocultando el porqué de la transformación dando respuestas tangenciales. Este proceder muestra también cómo el enmascaramiento afecta la estructura misma de la obra, ya

que se deben tomar en cuenta qué elementos se mostrarán y cuál será su disposición a lo largo del texto, además de considerar qué otros elementos permanecerán ocultos.

Para ello es importante identificar cómo es que se muestran dichos elementos de la máscara. Al ser una máscara textual el discurso cobra relevancia. Esta forma de enmascarar se relaciona con el modo de contar, es la máscara de la representación lingüístico-narrativa que simula el proceso de representar y que, como simulacro, problematiza la relación entre ficción y realidad. Es por medio de la enunciación en tiempo presente y en primera persona –realizada por el narrador– que el texto se aprovecha del contrato mimético implícito con el lector para dotar de credibilidad aquello que se cuenta, para dar una garantía de verdad testimonial. Estos elementos para configurar el simulacro radican en los modos del contar y se trabajaron en el apartado *2.3.1.1 Metaficción*. La confesión autobiográfica es la máscara textual que prepara y predispone la confrontación entre el contenido del texto –en este caso la identidad del narrador-personaje– y cualquier correlato extraliterario que pueda tener el lector, es decir, con su realidad.

Como se planteó en líneas anteriores, la máscara tiene como finalidad desviar la atención del lector hacia una pista falsa, camuflada. En esta obra, si la máscara es la historia del personaje, entonces es necesario analizar cómo es que se configura ésta, ahondar en el qué muestra. Cánepa menciona que la máscara puede funcionar como una sinécdoque de la identidad del personaje, condensando así una serie de significados inherentes a una personalidad estereotipada. Esta máscara estereotipada inmoviliza al sujeto, es un mecanismo de petrificación del otro que lo precipita a una prisión de lugares comunes. Lo anterior implica que el reconocimiento de un sujeto queda condicionado por el estereotipo y no por quién es. En esta obra la identidad del personaje es particular, ya que se distingue por dos momentos distintos en la historia de este narrador: el periodo eufórico del salón de belleza y, consecuentemente, el tiempo decadente del

Moridero. Si bien parece que la identidad del personaje cambia abruptamente, hay un aspecto que se mantiene en ambas: el estereotipo. En *Salón de belleza*, no es aleatorio que el narrador-protagonista —el estilista— responda al estereotipo de lo socialmente marginado. Durante la secuencia del salón de belleza se resalta su condición de homosexual-travesti, mientras que en la secuencia del Moridero se caracteriza por presentarse como un sujeto infectado-marginal. Al plantear estos estereotipos, el escritor se aprovecha de las implicaciones culturales que tienen ambos términos. El estereotipo será el recurso mediante el cual se pondrá en escena al lector, ya que éste confrontará lo que suponen dichos estereotipos con la historia que el personaje presenta de sí mismo, o sea, con la máscara. Sin embargo, no se puede saber quién es este sujeto, su identidad permanece oculta, y sólo presenta la máscara con la que reafirma los lugares comunes de cada estereotipo, lo que crea una imagen parcial del sujeto que narra. En consecuencia, configurar la identidad de este personaje es labor del lector, ya que tendrá que proyectarse para llenar todo lo no dicho, debe imaginarse lo que oculta la máscara si quiere entender al personaje que se presenta como lo socialmente marginado.

Ante esto, surge la pregunta de cómo se configura este estereotipo de lo ‘socialmente marginado’. Como se mencionó, el estilista está contando cómo fue que su salón de belleza se convirtió en Moridero. Cuando el narrador habla del tiempo del salón de belleza lo ‘socialmente marginado’ se aprecia en su condición de homosexual-travesti, específicamente cuando menciona que se traviste para ir en busca de placer por las calles de la ciudad:

No podíamos viajar así, vestidos de mujer. En más de una oportunidad habíamos pasado por peligrosas situaciones. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar apenas llegásemos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna concurrida avenida, ya travestidos

nuevamente, ocultábamos los maletines en los agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria. (Bellatin *Obra* 32)

Este ejemplo responden al estereotipo de lo socialmente marginado ya que, como puede apreciarse, el personaje tiene que andar con precaución por las calles de la ciudad, de lo contrario puede ser agredido por alguna banda o detenido por la policía. Lo anterior se debe a que su comportamiento no es propio de la sociedad de la que es partícipe (ser un homosexual y travesti), por ello tiene que recurrir al ocultamiento, sea que tenga que cambiarse a escondidas en las calles, o acudir a los baños de vapor en busca de encuentros sexuales, o que sólo en su salón pueda estar vestido de mujer sin tener una preocupación de peligro. Así lo menciona el narrador:

El caso es que estos baños son distintos, porque a diferencia de los que frecuentaba el padre de mi amigo aquí todos saben a lo que van. Una vez que se está cubierto sólo por las toallas, el terreno es todo de uno. Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. [...] Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir.” (Bellatin *Obra* 30)

O bien, sólo en su salón se siente tranquilo para vestirse con ropas de mujer para atender a las clientas: “Fuimos adoptando también la costumbre de vestirnos así para atender a las clientas. Me pareció que de ese modo se creaba un ambiente más íntimo en el salón” (Bellatin en *Obra reunida* 41). A pesar de que dentro de su salón de belleza el estereotipo de lo socialmente marginado pareciera no determinarlo, sucede que este narrador queda paradójicamente estereotipado por la etiqueta de ‘estilista’, la cual se asocia con un sujeto afeminado u homosexual. Lo que llama la atención es que no importa si se trata de un espacio público o privado, la identidad del protagonista siempre está fijada por un lugar común. Incluso en aquellos

momentos y espacios que parecieran favorecer la ruptura del estereotipo, como el que ofrece la confesión autobiográfica, lo que ocurre es que se cae en otro aspecto del estereotipo que termina reafirmando. Es decir, el protagonista siempre aparece con máscaras, tras de sus máscaras.

En contraste con la secuencia del salón de belleza, en la secuencia del Moridero el narrador-protagonista se identifica con un sujeto infectado-marginal, lo cual se puede apreciar en tres aspectos: su enfermedad, el trato a los enfermos y el aislamiento tanto personal como social.

En cuanto a la enfermedad, el narrador relata: “Las heridas en mis mejillas se extendieron pronto por todo el cuerpo. [...] Logré resignarme y traté de lucir las llagas con orgullo. Noté algunas reacciones [...]. Se trataba de un primer impacto, que luego disimulaban creyendo seguramente que yo no me daba cuenta. Esta nueva condición de mi cuerpo me sirvió para retirarme definitivamente de la vida pública. [...] Me sentía como aquellos peces tomados por los hongos, a los cuales les huían hasta sus naturales depredadores.” (Bellatin *Obra* 47) Esta imagen del cuerpo enfermo implica un rechazo social por miedo al contagio, a convertirse en un cuerpo infectado. Es por ello que la enfermedad tiene que ser recluida, resguardada. El enfermo no debe ser visto en público; al igual que el homosexual, debe ocultarse, tal como ocurría con las visitas a los baños o el hecho de travestirse a escondidas. Ante esto, tanto el Moridero como el salón de belleza, se presentan como los espacios que permiten aquellas prácticas que escapan de las convenciones socialmente aceptadas. Así como el salón le da tranquilidad al estilista de manifestar abiertamente su homosexualidad y travestismo, el Moridero es el único espacio que permite abiertamente la muerte, es un espacio “donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo” (Bellatin *Obra* 27).

Con respecto al trato de los enfermos menciona: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales

para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición” (Bellatin *Obra* 33). En esta cita se aprecia cómo el sujeto marginal se vale de la indiferencia, la represión e, incluso, la reclusión para despersonalizar al otro, al ‘huésped’. Con ello lo que se busca es contrastar la noción de cuidado, ya que por lo general lo que se espera (la expectativa) es que se atienda al enfermo, que se le cure, sin embargo en el Moridero ocurre todo lo contrario, se hace con el otro aquello que culturalmente no se acepta: “los médicos y las medicinas están prohibidos. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. [...] La ayuda sólo se canaliza en dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama” (Bellatin *Obra* 35).

Dicho trato se relaciona con el propio aislamiento que vive el estilista: “Me pregunto entonces, de qué me sirve tanto sacrificio en la administración de este salón. Sigo solitario como siempre. Sin ninguna clase de retribución afectiva. Sin que nadie venga a llorar mi enfermedad. [...] Quizá mi mayor desgracia consista en que la enfermedad tomó mi cuerpo demasiado tarde. [...] Debo sufrir la decadencia sin pronunciar palabra. Rodeado de caras que veo siempre por primera vez” (Bellatin *Obra* 49). Este aislamiento que se deriva de conflictos emocionales, como su soledad, y de amenazas internas o externas (como su enfermedad o su preocupación de lo que sucederá con el Moridero), sin embargo estos aspectos lo que hacen es reafirmar el estereotipo de un individuo que está en la periferia, fuera de las convenciones, normas y comportamientos socialmente aceptados por el centro. Incluso enmascara la visión que tiene el centro respecto a la inclusión, al hablar desde el estereotipo muestra lo que el otro –que está en el centro– no ve.

En *Salón de belleza*, los estereotipos generan una tensión entre sí que debe ser resuelta por el lector ya que el texto no da una respuesta, el lector tiene que buscar un sentido, explicarse cómo es que estos estereotipos, estas máscaras, interactúan para así configurar y entender a este

sujeto que cuenta su historia pero que al mismo tiempo se oculta. Sólo se pueden construir aproximaciones a la identidad de este personaje a través de los estereotipos que conforman lo socialmente marginado; no se puede acceder a una identidad completa debido a que la misma construcción del personaje hace que ésta siempre se desplace, que siempre se presente con una máscara. Esto provoca que no haya un desenmascaramiento, por lo tanto la tensión de este proceso queda en suspenso y, para poder generar una interpretación del mismo, el lector tendrá que echar mano de su propio contexto para así generar un significado, tendrá que ponerse en escena.

Este juego de máscaras que hay en *Salón de belleza* tiene el objetivo implícito de desenmascarar la convencionalidad que hay detrás de la identidad de un personaje, pero, en el fondo, también plantea la desarticulación no sólo de la identidad del personaje sino la del texto en sí. Si esta obra es una enunciación testimonial por medio de la cual se pretende conocer al enunciador, y sólo se puede acceder a éste por medio del estereotipo –por una máscara–; entonces el texto en sí se descubre como una ‘máscara textual’ que opera como un disfraz discursivo, cuyo mecanismo de funcionamiento está en el modo del contar. Lo que queda expuesto es la construcción artificial del texto, su convencionalidad.

La obra *Poeta ciego* presenta un enmascaramiento en su estructura como en su contenido. Como ya se dijo, las máscaras que presentan los textos de Bellatin se basan en simular que hay algo detrás de ellas. Al plantar en el lector la idea de que hay algo que desenmascarar genera en éste una serie de expectativas. En el caso de *Poeta ciego* estas expectativas se abren desde el inicio del relato ya que plantea varias intrigas al lector (ver apartado 2.3.1.1 *Metaficción*). Estas interrogantes predisponen al lector a hacer una lectura del texto que responda al modelo de novela negra o de detectives. Este modelo se caracteriza por el planteamiento de un misterio que

parece recorrer y construir todo el texto, para ello hace hincapié en elementos que provocan una tensión –entre obra y lector– que se mantendrá hasta la resolución del misterio. De esta manera, el lector está ante un texto que se presenta con la máscara de un género literario, sugiriendo al lector que habrá un proceso de desenmascaramiento de aquello que se encubre. El texto se estructura aprovechando la tensión del enmascaramiento, por medio de la cual se mantienen y se generan nuevas expectativas en el lector. Este juego de enmascaramiento estructural del texto se puede apreciar en tres momentos. El primero ocurre al inicio de la obra cuando se plantea esta imagen de una institución que aloja enfermos adictos quienes trafican con sangre, la ‘Banda de los Universales’. El segundo momento se presenta cuando se da la división de la Hermandad. La lucha entre el Pedagogo Boris y los miembros de la Hermandad provocan un giro en la historia, y se genera un nuevo nudo narrativo que crea un nuevo horizonte de expectativas. El tercer momento se da con la creación de la Nueva Hermandad por parte de la Profesora Virginia. Esta nueva secta vuelve a dar un giro a la trama y, con ello, crear nuevas intrigas. Sin embargo, dichas expectativas quedan en una constante *suspense*, las cuales pocas veces se cierran, pero tampoco se confirman o se niegan. Por consiguiente, el lector requerirá ponerse en escena para crearse una idea de lo que encubre la máscara. Es decir, tendrá que justificar, por cuenta propia, la relación que hay entre el primer momento de la Ciudadela y la Banda de los Universales con la Nueva Hermandad, o deducir qué ocurrió con los antiguos seguidores del Poeta, incluso preguntarse cuál es la relación del Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar con cada uno de estos momentos.

Es importante mencionar que esta máscara del género, mientras que por un lado sugiere al lector una forma de leer el texto mostrando sus intrigas y nudos narrativos, por otra parte está encubriendo la naturaleza metaficcional del texto (ver 2.3.1.1 *Metaficción*). Para ello, la figura

del narrador es fundamental. En *Poeta ciego*, el narrador es quien dispone el material narrativo, es una voz extradiegética en tercera persona, es suprasciente ya que no conoce todos los detalles de la narración pero sabe más que los personajes. Además utiliza el estilo indirecto libre, lo que le permite reproducir lo que dicen los personajes, acceder a la conciencia de éstos y actualizar las experiencias, o sea que en ningún momento los personajes hablan por sí mismos. En este estilo, el narrador tiene toda la responsabilidad de lo que se dice, ya que le implica seleccionar la información de aquello que va a enunciar. Por lo general, el estilo indirecto se usa cuando el relato está orientado a describir contenidos, acciones y situaciones. Un narrador con estas características comúnmente se asocia con la imparcialidad ya que, al no ser parte de la historia, crea la ilusión de un distanciamiento que le permite contar los acontecimientos tal y como sucedieron. Por lo general, en la novela negra o de detectives, el narrador suele presenciar o haber presenciado los eventos –sea como testigo o como protagonista–. En cambio, este texto sugiere un modelo de lectura de novela negra pero el narrador que cuenta la historia no tiene participación alguna en los acontecimientos y tampoco revela cómo es que tiene conocimiento de la misma. Sin embargo esto que pareciera un dato irrelevante, se vuelve un guiño para sospechar de esa imparcialidad del narrador, imparcialidad que convencionalmente se le otorga a un narrador en tercera persona con estilo indirecto. Dice el narrador: “Nunca se supo de qué hablaron. Por los sucesos que se desarrollaron después es evidente que tanto la Profesora Virginia como el Pedagogo Boris estaban de acuerdo con el crimen que acababa de cometerse” (Bellatin *Poeta* 45-46). Por un lado, las palabras *Nunca se supo de qué hablaron* confirman que es suprasciente, ya que no conoce todos los detalles de la historia pero, por el otro, no es evidente que la Profesora y el Pedagogo estuvieran de acuerdo con el crimen, esto es una mera suposición del narrador que sesga la lectura. Esto hace pensar en cómo se re-figuran las otras cualidades, ya

que si el estilo indirecto le permite al narrador ser selectivo con la información que se cuenta, entonces sólo mostrará aquello que atraiga la atención del lector para mantener la tensión y ocultará aquello que la distienda. Como ejemplo de acontecimientos que conforman el mostrar de esta máscara textual están los abusos hacia los Aspirantes, la muerte del Poeta, los cruentos métodos pedagógicos, las prácticas absurdas de la Hermandad: “Por medio de cuadros pintados al óleo, [...] los Aspirantes iban identificando uno tras otro los tratados. Las imágenes que se veían en esos cuadros no reflejaban de manera directa la idea que el Poeta Ciego había querido transmitir. [...] La relación entre forma y fondo se basaba en una convención arbitraria que el Pedagogo Boris fue ideando según su estado de ánimo” (Bellatin *Poeta* 35). Como ejemplo de aquello que oculta la máscara están las explicaciones de los métodos pedagógicos, de los preceptos pseudo religiosos, los castigos violentos o las muertes. Como se puede apreciar, Bellatin se aprovecha de un convencionalismo, como lo es la aparente credibilidad que tiene el narrador –en este caso un narrador en tercera persona, extradiegético y suprasciente–, para favorecer la tensión entre obra y lector que provoca el enmascaramiento.

Otro aspecto que hay que destacar es el uso de la descripción. En *Poeta Ciego* la mayor parte de la narración se apoya en la descripción, esta operación discursiva le permite al narrador construir el objeto del discurso y, con ello, presentarse como un enunciador que tiene conocimiento de lo que cuenta. O sea que la descripción también favorece al enmascaramiento. Raúl Castagnino en *El análisis literario* menciona que la descripción tiene la tarea de brindar estímulos para despertar imágenes en el lector. Para este autor, describir es: "ubicar objetos, seres y circunstancias en el espacio, articular enunciados, designaciones y enunciaciones de referencia no temporal" y además: "Toda descripción es producida por alguien que, situado en un punto de observación frente al objeto, selecciona rasgos tipificadores y trata de infundirles relieve"

(Castagnino 148). En el caso del narrador de *Poeta Ciego* la descripción tiene la función de construir imágenes que despiertan la curiosidad del lector, éstas pueden ser misteriosas, intrigantes, absurdas o perturbadoras, todas con la finalidad de generar nuevas expectativas. Cabe mencionar que las descripciones suelen emplearse para los diferentes espacios que construye la obra. Algunos ejemplos de descripciones espaciales se encuentran desde el inicio de la obra, como la descripción del Universal que está acompañado de su perro, cuando se habla del Palacio de las Mujeres Desnudas al que acude el Pedagogo Boris, del interior de la Casa de la Luz Negra, de las instalaciones del Campo del Conocimiento:

El piso era de tierra. Alrededor varias tablas puestas encima de ladrillos hacían las veces de bancas. En medio de ese terreno se levantaban dos kioskos, uno rosado y el otro celeste. En sus entradas estaba escrito Puntos del Sexo Inmaculado. [...] en un extremo existía un lugar techado con esteras, bajo el cual varias piezas de cerámica estaban dispuestas detrás de unas empalizadas formadas por cruces y espadas clavadas en la tierra. El Pedagogo Boris se encontraba en medio del patio. [...] Luego hizo que la Extranjera Anna dirigiese la vista hacia un costado. La hizo mirar un gran cartel donde estaban escritos mensajes en favor del Nuevo Celibato y la Reciente Austeridad. Bajo el cartel había dos columnas pintadas hechas al óleo. Estaban ejecutadas en la pared. La de la izquierda comenzaba con una cueva habitada por lobos marinos y la de la derecha con una cesta que flotaba en alta mar. Cada columna representaba una teoría distinta acerca de los orígenes del Poeta Ciego [...]. El Pedagogo acercó a la Extranjera Anna para que pudiese apreciar los detalles. Cuando la Extranjera Anna miró las pinturas que representaban el peregrinaje del Poeta por la costa del país se atrevió a preguntar

por su padre. El Pedagogo Boris entonces le enseñó una pequeña escena en la que un anciano de barba larga señalaba con una regla a un hombre, a una mujer y a un perro sin pelo, plagados todos de lunares. (Bellatin *Poeta* 133-135)

La descripción sirve como una máscara, por medio de la cual el narrador puede apantallar al lector presentándole imágenes y situaciones que le sugieren más nudos narrativos. La descripción, de acuerdo con Pimentel, infunde un ritmo a la narración, ya que de ella dependen los efectos de suspenso y la agilidad o lentitud en el progreso de la acción (8). En este caso en particular, un lector puede preguntarse ¿qué es este espacio denominado el Campo del Conocimiento?, ¿el hombre de barba es el padre de la Extranjera?, ¿el Pedagogo ayudará a la Extranjera a salir de ahí?, ¿Por qué crear un nuevo recinto y una Hermandad si el Pedagogo Boris no cree en las enseñanzas del Poeta Ciego? Al ocurrir esto, el texto propone nuevos horizontes de expectativa, los cuales requerirán de la participación activa del lector para generar una interpretación. La descripción en *Poeta Ciego*, más que guiar al lector lo enfrentan con espacios que se destacan por crear más interrogantes, huecos o dudas, las cuales el lector tendrá que llenarlos desde sí mismo, tendrá que tomar decisiones respecto a la selección de elementos de su acervo personal (experiencias, recuerdos, otras historias, saberes, etcétera) para completar la imagen de lo que sugiere el espacio.

En el caso de *Jacobo el mutante*, la máscara está en las intromisiones y comentarios que el metanarrador (ver apartado 2.3.1.1 *Metaficción*) hace sobre el texto *La frontera* de Joseph Roth. Es decir, lo que se muestra son argumentos absurdos por parte del metanarrador para justificar y explicar la historia y transformación de Jacobo Pliniak en Rosa Plinianson. Sin embargo, lo que oculta esta argumentación del metanarrador es que no hay una historia de *La frontera*, sino sólo unos cuantos fragmentos que no guardan una relación entre sí.

Perelman y Olbrecht-Tyteca, en *La nueva retórica. Tratado de la argumentación*, proponen que la característica principal de la argumentación es la exposición de argumentos y razonamientos dirigidos a una conclusión. El emisor debe de apoyar sus argumentos en estrategias retóricas, para así persuadir a su interlocutor de aquello que enuncia. La argumentación se distingue por perseguir una causalidad, en cambio, tanto la narración como la descripción, por sí mismas, no tienen un fin persuasivo. Sin embargo, ambas pueden ser utilizadas como recursos de la argumentación para convencer a alguien de algo, ya sea como ejemplo (contar una historia) o mostrando un proceso (describir la composición de algo). Por su parte, Mónica Pérez Rifo menciona que en un texto argumentativo se realiza una interpretación abstracta de los hechos, los cuales se presentan de una manera secuencial, basada en relaciones lógicas. Además, se reconoce que el objetivo fundamental de un texto argumentativo es convencer al receptor de la veracidad de la idea que el emisor defiende (36).

De acuerdo con Lidia Rodríguez, la argumentación puede sustentarse en argumentos de autoridad y de ‘sentido común’. Las argumentaciones de autoridad remiten su validez a lo que se supone que son principios universales, que están validados y/o respaldados por personas o instituciones instruidas en el tema. En cambio, las argumentaciones de ‘sentido común’ son citas de terceros sin autoridad alguna en el tema, o en prejuicios y estereotipos, de modo que se constituyen en ‘verdades de Perogrullo’ que, sin embargo, se introducen con la seguridad de que ofrecen un sustento válido a lo que se predica (12-13).

Como se mencionó, en *Jacobo el mutante* la máscara de la argumentación tiene como finalidad desviar la atención del lector. La intención del metanarrador es la de persuadir al lector, de una manera evidentemente paródica y absurda, de la existencia del documento *La frontera*. Sin embargo, esta desesperada argumentación es la que desvía la atención del lector para ocultar

que no hay una historia, sino que ésta es creada por el metanarrador quien, supuestamente, tiene acceso a la obra Roth. La construcción argumentativa de este metanarrador en efecto responde a los procedimientos mencionados anteriormente, como el acopio de pruebas, razonamientos por analogías, relaciones causales y consecutivas, incluso apela a la autoridad y al sentido común: “[...] han aparecido fragmentos, como el ofrecido líneas antes, en revistas especializadas tanto de París como de la costa oeste de los Estados Unidos. En Frankfurt, la editorial Stroemfeld, posee en sus archivos una antigua edición que se supone íntegra de la obra, y la editorial independiente Kieperheuer&Witsch, tiene otra versión que para muchos está compuesta sólo por una serie de fragmentos.” (Bellatin *Obra 278*) Al mencionar que los fragmentos han aparecido en revistas y que las casas editoriales Stroemfeld y Kieperheuer&Witsch tienen los fragmentos de la obra de Roth, el metanarrador pretende validar la existencia de la obra *La Frontera* por medio de la autoridad que representan las casas editoriales. Cabe mencionar que sólo Kieperheuer&Witsch es la única, de ambas editoriales, que publica la obra de Joseph Roth, sin embargo no hay ningún registro de la existencia de la obra *La Frontera*. Es evidente que estos dudosos argumentos de autoridad son estrategias que el mismo texto propone para llamar la atención del lector y, de esta manera, involucrarlo en el juego que propone el texto.

Las relaciones analógicas se pueden apreciar cuando el metanarrador toma en consideración las coordenadas espacio-temporales y los contextos que, en cierta forma, corresponden al tiempo de Joseph Roth, así menciona:

Se sabe únicamente que Roth escribió este texto de manera constante, mientras iba dando forma a otros libros, y que muchos de los cambios abruptos en la narración se debieron a situaciones de carácter personal, que incluso hicieron que se perdieran algunas de las páginas más importantes. La caída del impero austro-

húngaro, la errancia del escritor por Europa, su adaptación a la cultura germana imperante en Viena, la aparición del Nacional Socialismo, su alcoholismo desenfrenado, y su condición final, de refugiado pobre y desesperado en París. [...] Quizá por eso, el autor narra, en este punto, un suceso realmente extraordinario [...]. El hecho fuera de lo común que describe Joseph Roth, ocurre cuando Jacobo Pliniak se sumerge en el lago [...]. Instantes después regresa a la superficie convertido en su propia hija. (Bellatin *Obra* 285-286).

En esta cita, la argumentación trata de justificar, por medio de una perogrullada, que la inconsistencia del texto *La frontera* se debe evidentemente a eventos y comportamientos que circundaron la vida del escritor. Resulta interesante que, mediante esta construcción argumentativa falaz del metanarrador para justificar la condición incompleta del texto de Roth, sea el mismo metanarrador quien adjudica al escritor la invención de la transformación de Jacobo en Rosa, cuando en realidad no hay prueba textual de ello en todo el relato: ‘*Quizá por eso, el autor narra, en este punto*’ o ‘*El hecho fuera de lo común que describe Joseph Roth, ocurre cuando*’. Aquí la inverosímil argumentación del metanarrador es la máscara que nuevamente encubre que la historia de Jacobo y Rosa es mera invención del metanarrador.

La explicación para argumentar relaciones causales y consecutivas también se puede apreciar en el texto, menciona el metanarrador: “No se sabe de dónde pudo provenir la idea de utilizar el baile como un arco narrativo, capaz de transmitir el pensamiento central del libro. Quizá Joseph Roth haya estado buscando; a través de una curiosa mezcla entre tendencia mística y mítica de la interpretación –teoría en la que el baile juega un papel fundamental–, expresar su visión del derrumbe de toda una estirpe” (Bellatin *Obra* 290-291). Si bien en este texto la argumentación no pretende convencer al receptor de la veracidad de la idea que se defiende, tal

como lo plantea Pérez Rifo, lo que sí busca es una excusa para solucionar la inexplicable conexión de causalidad entre los fragmentos que hablan de Jacobo y los fragmentos que hablan de Rosa y su poblado lleno de academias de baile. Es por ello que el metanarrador vuelve a adjudicar a Roth una justificación incoherente y absurda basada en la *mística y mítica de la interpretación* de por qué Jacobo sale del lago convertido en Rosa, en un tiempo donde las escuelas de baile atiborran el lugar. Esta burlona explicación es lo que le permite al metanarrador encubrir la incompatible unión entre los fragmentos para así proseguir con la invención de la historia de Rosa Plinianson.

En *Underwood portátil. Modelo 1915*, *El Gran vidirio* y *El libro uruguayo de los muertos* el narrador-personaje se pone la máscara de Mario Bellatin, una máscara que, como dice Sarduy, finge disimulo para disimular que no es nada más que una simulación. En estos casos, crea la ilusión de que Mario Bellatin, el escritor, es una clave para el desciframiento del texto, cuando en realidad es sólo una máscara que hace evidente su propio simulacro. Para ello, el escritor se aprovecha del pacto autobiográfico para poder tensionar la relación obra-lector. Lo interesante es que, en cada una de estas obras, la máscara-Mario Bellatin funciona de diferente manera. En *Underwood portátil. Modelo 1915*, esta máscara entabla un juego entre la realidad y la ficción, en *El Gran vidirio* la máscara mina el pacto autobiográfico y en *El libro uruguayo de los muertos* la máscara-Mario Bellatin es la que unifica un texto compuesto por fragmentos heterogéneos.

El ‘pacto autobiográfico’, como lo plantea Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, es una situación comunicativa compuesta de tres agentes: autor-texto-lector. En esta triada, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre lo que enuncia sobre sí mismo. Lo anterior implica que el lector

deberá confiar en el enunciador, para así no dudar de aquello que se cuenta (49-52). Este pacto autobiográfico responde a dos principios: el principio de identidad y el principio de referencialidad. El primero recae sobre el autor, quien tratará de convencer al lector de que quien habla en el texto es la misma persona que firma el libro y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que dice el narrador-personaje. Para ello el nombre propio es fundamental, ya que si el autor, el narrador y el protagonista responden al mismo nombre, entonces se establece que son la misma persona. En este caso el nombre cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura (57-61). El segundo principio, el de referencialidad, alude a la veracidad del texto con respecto al referente externo, con la realidad; es decir, que el lector espera el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste. Las posibles mentiras u omisiones del autor y las posibles dudas del lector no le restan valor al principio de referencialidad, al contrario, éstas acrecentan la expectativa de veracidad que el texto provoca en el lector, ya que éstas están orientadas a favor de una correspondencia con el referente extratextual (76-78). Sin embargo, el mismo Lejeune se pregunta: “¿en qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado como ‘ficticio’ o ambiguo? ¿Cómo se articulan, en estos textos, el uso referencial del lenguaje, para el cual las categorías de la verdad (opuesta a la mentira) y de la realidad (opuesta a la ficción) siguen siendo pertinentes, y la práctica de la escritura literaria, para las cuales se difuminan?” (135-136). Estos cuestionamientos que plantea Lejeune nos llevan al terreno de la autoficción.

Manuel Alberca en su artículo “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”, menciona que “una autoficción es una novela, o al menos se presenta como tal, que deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia que se cuenta. Sin embargo, al atribuir a su protagonista y narrador el mismo nombre del autor, podría parecer que

éste se compromete a decir la verdad sobre su vida y sobre sí mismo como las autobiografías” (5). Esta aproximación de la autoficción hace eco con el pacto fantasmático de Lejeune, el cual plantea que el lector es invitado a leer las novelas no sólo como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana, sino también como fantasmas reveladores de un individuo (Lejeune 83). Este pacto fantasmal, considerado como la forma indirecta del pacto autobiográfico, ya entra en los terrenos de la autoficción. La autoficción resalta su carácter híbrido y ambiguo ya que al mezclar el estilo novelesco con la pretensión de verdad del estilo autobiográfico se produce una tensión en la expectativa que el lector tiene de la identidad del enunciador. La identidad se convierte en una máscara que activa el rol del lector. Por un lado se sugiere un modo de lectura autobiográfico en el que autor-narrador-personaje son equiparables, pero, por el otro, se vacila con dicha identidad al afirmarse y negarse a lo largo de la narración. Este juego de máscaras hace que el lector se vuelva un participante más del texto, porque tendrá que decidir cómo resolver dicha ambigüedad identitaria, resolución que afectará el proceso de significación de la obra. El uso de la máscara, de este disfraz que sería Mario Bellatin, hace que se confronten, en el texto literario, la realidad del objeto y su simulacro textual, como dos versiones de una misma entidad (el juego doble). En el caso de este autor, dicho enmascaramiento no trata sólo de copiar un modelo para aparentarlo, sino que busca transgredir los límites de dicho modelo, de des-naturalizarlo, de desnudar y evidenciar las convenciones que lo rigen, que en este caso sería la identidad del escritor Mario Bellatin, logrando así un efecto paródico de éste.

En *Underwood portátil. Modelo 1915*, al igual que en *Poeta Ciego*, la máscara textual sugiere un modo de lectura que se contrapone con el discurso del narrador. El texto inicia: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *salón de belleza*. Peces

atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada” (Bellatin *Obra* 501).

La construcción de estas primeras líneas es fundamental para sugerirle al lector la idea de que autor, narrador y personaje son equiparables. Para introducir al lector al relato, este narrador recurre a la anécdota. El uso de la anécdota, como se mencionó en el apartado 2.3.1.1 *Metaficción*, implica la presencia de un ‘yo’ que se ancla a la primera persona del singular. En este caso, el ‘yo’ está implícito en el verbo: *Recuerdo esa imagen*. El enunciador continúa y hace una precisión de la imagen que recuerda: *La primera que me llevó a escribir el libro salón de belleza*. Los verbos, al estar en primera persona del singular, el único sujeto gramatical explícito posible es ‘yo’, ese ‘yo’ es deíctico porque su valor depende de quién lo enuncia. En este caso, la construcción gramatical del texto sugiere al lector asignar el valor semántico del yo implícito en estos verbos. Dado que la anécdota apunta a la escritura del libro *Salón de belleza*, texto escrito por Mario Bellatin, el lector tenderá a equiparar ese ‘yo’ con el nombre del escritor de dicha obra. Esta asociación se intensifica al mencionar que la imagen que dio pie a la obra *Salón de belleza* fue: *Peces atrapados en un acuario*. Este detalle refuerza, en el lector, que se está haciendo referencia a la obra de dicho escritor –dado que los peces y los acuarios son un rasgo distintivo de dicha obra–, pero también refuerza la noción de que quien habla es el escritor Mario Bellatin –quien mediante la retrospectiva explica cómo fue que surgió una de sus obras. Si bien hasta este punto no hay evidencia textual que confirme que quien habla es Mario Bellatin, las marcas discursivas, por el contrario, sugieren al lector que hay una fuerte correspondencia entre nombre, discurso enunciado, enunciador y escritor. Al hacer esta asociación se cristaliza, en la voz de enunciador, una autoridad que dota de credibilidad a aquello que se cuenta, en

consecuencia el texto se traviste de autobiografía, lo que sugiere un modo de lectura del texto. Es este modo de lectura el que se pondrá en tensión con aquello que se cuenta.

Si bien el narrador del texto continúa insinuando que es el escritor Mario Bellatin –ya que menciona detalles de su primera novela, de que comenzó a escribir a los diez años un libro de perros, o de sus inquietudes sobre la escritura–, es hasta el quinto párrafo que aparece su nombre: “Soy mario bellatin y odio narrar, apareció publicado en ciertos diarios hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente, que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros” (Bellatin *Obra* 502). El narrador hace un juego de enmascaramiento con el nombre, la frase *soy mario bellatin y odio narrar* es una paráfrasis que hace el narrador del contenido de la nota periodística. Nuevamente se aprovecha de la deixis del ‘yo’, pues son dos contextos enunciativos distintos que se yuxtaponen o superponen o traslapan debido a que sólo hay una voz que enuncia los acontecimientos –la del narrador. Además, tampoco queda claro si la última oración *No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad...* es una continuación de la nota o si la indeterminación de cómo fue que decidió convertirse en escritor es un rasgo en común que comparten el narrador y el escritor Mario Bellatin. El hecho de que estas dos figuras –narrador y escritor Mario Bellatin– compartan uno o varios rasgos no necesariamente confirma la subsecuente conexión entre el nombre, narrador, personaje y escritor. El escritor de *Underwood* se aprovecha de esta ambigüedad, de la falta de especificidad para que la identidad entre el narrador y el escritor Mario Bellatin del que habla la nota no pueda ser asida pero al mismo tiempo tampoco pueda negar esa asociación. Al simular una correspondencia de nombre, discurso enunciado, enunciador y escritor, se explicita

una autoridad que dota de credibilidad aquello que se cuenta, el texto se traviste de autobiografía, lo que sugiere un modo de lectura del texto, modo que se pondrá en tensión con aquello que se cuenta. Por consiguiente la máscara de la identidad sigue operando, tensionando los elementos ficcionales con los reales. Este enmascaramiento de la identidad del narrador pone al lector en una posición intersticial en la que puede optar por construir una identidad fantasmática –como diría Lejeune– o por una identidad vacía que se construye a partir de suplementos de ficción –a la manera de Sarduy. Y sin embargo ambas aproximaciones pueden coexistir en el texto porque éste en sí es una máscara textual.

Esta máscara textual se relaciona con la autorreflexividad de este texto, aspecto analizado en el apartado 2.3.1.1 *Metaficción*. El narrador de *Underwood portátil. Modelo 1915*, al portar la máscara de Mario Bellatin, hace comentarios sobre cómo es que estructura sus obras: “Lo que realmente siempre me ha interesado es constatar que a partir de determinados elementos, mínimos por lo general, se puede crear una circunstancia verosímil en un ambiente donde todo se encuentra diseñado para su contrario. De ese modo tengo la sensación de lograr, de una vez por todas que nadie crea un ápice de lo que está escrito” (Bellatin *Obra* 516), o cuando menciona “Desde el principio trato de mantener distancias muy grandes con respecto a los textos que esté desarrollando. Precisamente para hacerlo evidente, para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente” (Bellatin *Obra* 518). Estos comentarios del narrador revelan a la vez que encubren lo artificioso de esta obra. Menciona que la configuración del texto está compuesta por elementos disímiles, *donde todo se encuentra diseñado para su contrario*, y que están articulados por la noción de verosimilitud. Lo anterior refuerza lo que he expuesto durante el análisis de esta obra. *Underwood* es un texto que

sugiere un modo de lectura con pretensiones de veracidad, como lo es el discurso autobiográfico, pero cuyo contenido siempre está en constante choque con ese código de lectura. La credibilidad del narrador siempre se enmascara ya que éste busca *crear una circunstancia verosímil* a pesar del continuo juego que se da entre ficción y realidad. Además, el narrador mantiene el enmascaramiento respecto a su identidad: *para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos*. Estas palabras juegan con las expectativas del lector, ya que no hay marcas discursivas suficientes que le permitan saber si esta sentencia hace referencia al texto mismo o si se refiere a los otros textos que menciona a lo largo de la narración. Nuevamente la ambigüedad del discurso es explotada para lograr que el lector sea un participante más del texto. Esta máscara textual, en conjunto con un discurso metaficcional, expone, de manera paródica, los mecanismos usados para el proceso de su constitución y representación. Al ocurrir esto, el texto se muestra como lo que es: texto, escritura; una apariencia engañosa, una simulación, una construcción discursiva ficticia, artificial y convencional.

En *El Gran vidrio* el enmascaramiento se hace explícito al lector desde el paratexto. Para Genette, los elementos paratextuales –como el título, subtítulo, prefacios, epílogos, prólogos, etc.– son la puerta de entrada al texto y crean un horizonte de expectativas en el lector, ya que constituyen una información catafórica o condensada de aquello que el texto presentará (8). En esta obra, el subtítulo ya plantea el juego paródico con el pacto autobiográfico al mencionar que es una obra conformada por *Tres autobiografías*. Al plantear el concepto de autobiografías, el lector esperaría que el texto presente un juego de perspectivas que circundan la identidad de Mario Bellatin, como diferentes máscaras del mismo sujeto. Sin embargo esto no sucede, porque los tres relatos tienen poco o nada que ver con Mario Bellatin. En cada uno de estos relatos que

conforman *El Gran Vidrio* se presentan diferentes sujetos. En *Mi piel, luminosa* el narrador-personaje es un niño que está recluido en una Escuela Especial pero que también expone sus genitales en los baños públicos para que su madre saque provecho. En *La verdadera enfermedad de la sheika* el narrador-personaje es anónimo, sin embargo hay elementos textuales que sugieren que es el escritor Mario Bellatin. Menciona que es el autor del texto *La enfermedad de la sheika*, relato que, en efecto, es de Mario Bellatin, pero difiere un poco ya que no fue publicado en la revista *Playboy* sino en la revista cultural *Lateral* (mayo 2005 No. 125); además, las brevísimas descripciones que da el narrador sobre su cuerpo, sugieren al lector inferir dicha relación: “Desde que nací mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, en que utilizara una prótesis que supliera mi brazo faltante” (Bellatin *Gran Vidrio* 80). Finalmente, en *Un personaje en apariencia moderno*, el narrador-personaje se presenta con diferentes identidades –un personaje indeterminado desfasado en su sexo y en su edad, es una mujer gorda que tiene un hermano constructor y otro aviador, una niña que vende mascotas en las puertas de los supermercados, una marioneta que baila ante los arrendatarios, el muchacho de lentes cuadrados interesado en los autos Renault 5 y que soñaba con tener una novia alemana–, sin embargo todas ellas responden al nombre de Mario Bellatin: “Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en esas circunstancias un periodista cultural, iba a descubrir no que se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin” (Bellatin *Gran Vidrio* 129).

Esta forma particular que tiene Bellatin de plantear la identidad del sujeto remite al terreno de la autoficción, la cual, de acuerdo con Manuel Alberca:

expresa de manera pintiparada la contradicción existente entre la necesidad de esconderse y el deseo de mostrarse. La desaparición u ocultamiento del autor tras

tantos disfraces y máscaras, incluida la suya propia ¿no es en realidad una evidencia de que detrás de tantas criaturas de ficción hay una necesidad manifiesta de complementar una incierta identidad personal, que se apuntala con una dosis de ficción? (10).

Esta desaparición u ocultamiento tras tantas criaturas es justo lo que sucede en *El Gran Vidrio*, pero no en el sentido de complementar como lo menciona Alberca, sino de suplementar, con criaturas o máscaras ficcionales, la identidad ausente. En este caso, dicha ausencia es la identidad del escritor Mario Bellatin, la cual no se configura de acuerdo a las convenciones de identidad autobiografía o autoficcional, sino que se aprovecha de sus dispositivos ficcionalizadores del yo para “neutralizar toda huella de autobiografía y de identidad personal, o al menos de debilitarla. Se trata más bien de una puesta en escena de la subjetividad” (Sáenz y Singler 54).

Lo anterior me lleva a la pregunta ¿quién es Mario Bellatin? En *El Gran Vidrio* el nombre se vuelve una casilla vacía que permite al sujeto mostrarse en cualquiera de sus posibilidades textuales. Por consiguiente, el nombre ya no es clave para el desciframiento del texto, resulta en otra máscara que cubre el vacío que hay detrás. En este planteamiento se aprecia el sentido neobarroco en el que la representación no tiene un referente real sino siempre otra representación. De ahí que Mario Bellatin sea: “el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana” (Bellatin *El Gran Vidrio* 164).

A pesar de que hay un tipo de desenmascaramiento, ya que el narrador-personaje muestra los mecanismos de construcción de la ficción, para el lector dicha revelación no necesariamente muestra al sujeto organizador detrás de las máscaras presentadas, sino que se devela la máscara textual, un texto que se encubre a sí mismo:

¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia [...] La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y del espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes [...] Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades. (Bellatin *Gran Vidrio* 159-160)

En consecuencia el lector, para generar un sentido de la obra, tendrá que entablar una relación dialógica con el texto que le permita hallar una relación metafórica, de semejanza o mimetismo entre las tres autobiografías, o, incluso, establecer una relación metonímica mediante la cual articule la parte por el todo, donde un fragmento de la narración (o un relato de los tres) le permite explicar la totalidad (la obra *El Gran Vidrio*). En cualquiera de los dos caminos el lector tendrá que participar de manera activa, ser una identidad co-creadora del sentido de la obra.

A diferencia de la trama narrativa tradicional, en la cual sí hay una resolución al conflicto propuesto al inicio del relato o que se revela una verdad para que todo cobre un cierto sentido, en la obra de Bellatin el ocultamiento, la ambigüedad, la ausencia, el aplazamiento, la omisión, la indefinición, si bien están apuntalados tanto por el principio de verosimilitud como por la intriga que mantiene el interés del lector para seguir leyendo, estas elipsis casi nunca tienen una explicación, una razón que justifique dicho ocultamiento, y si el lector se lanza en una búsqueda para descifrar lo silenciado, éste se encontrará ante el vacío. Un vacío que evidencia los mecanismos del artificio de la ficción, del simulacro que se lleva a cabo en la obra y del cual el lector ha sido partícipe.

En *El libro uruguayo de los muertos* el enmascaramiento ya no recae en la construcción de una identidad a partir una imagen o imágenes, sean éstas correspondientes o no con el sujeto que narra. En esta obra, el enmascaramiento se da por medio de fragmentos que, en apariencia, servirían al lector para delimitar la identidad del sujeto enunciador del relato, en este caso Mario Bellatin. Esta asociación de autor-narrador-personaje se da porque el narrador comenta que está trabajando en textos cuyo autor es él: *La biografía ilustrada de Mishima*, el libro sobre Frida Kahlo, o incluso el mismo texto de *El libro uruguayo de los muertos*. También hace referencia a trabajos previos como *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Salón de belleza*. Incluso el mismo narrador comenta: “Hoy va a salir en Argentina un artículo sobre Yasunari Kawabata que supuestamente he escrito yo pero es un compendio de escritores argentinos hablando de mis libros, sólo transmuté la palabra Bellatin por Kawabata, y da exactamente lo mismo” (Bellatin *El libro uruguayo* 251). En este ejemplo el apellido, su profesión como escritor, así como la crítica de su trabajo funcionan como elementos que equiparan los tres elementos mencionados.

Los fragmentos mediante los cuales se construye la obra resaltan su carácter híbrido, es decir, se percibe una mezcla del estilo novelesco con la pretensión de veracidad del estilo autobiográfico: “He trabajado ya varias versiones del mismo discurso –el del texto-imagen– y van a salir publicados en distintas partes. Deseo entregarla a la editorial Sexto Piso. El *Tratado sobre Frida Kahlo* espero que lo tengan diagramado esta semana. Pronto aparecerá también el libro que hice con las fotos de Graciela Iturbide: *Demerol sin fecha de caducidad*.” (Bellatin *El libro uruguayo* 12). En esta obra pareciera que el narrador-personaje responderá a un modelo de texto autoficcional más convencional, en el que un Mario Bellatin pareciera comprometerse a mostrarse a sí mismo sin máscaras. Los fragmentos que conforman el texto se presentan como extractos de su correspondencia, sus pensamientos, sus sueños, sus viajes, sus enfermedades y

operaciones médicas, sus reflexiones sobre su trabajo como escritor, así como comentarios personales sobre literatura, cámaras fotográficas y arte. Todos estos aspectos, que dada su verosimilitud y en algunos casos veracidad extraliteraria, bordean la identidad del narrador-personaje y parecieran configurarlo bajo el nombre Mario Bellatin, son puestos en práctica por el escritor como mecanismos para manifestarse como una construcción ficcional verosímil y creíble de lo que no es: “Estoy escribiendo un libro que me gusta, pero es delicado llevarlo a cabo. Puede resultar quizá algo interesante, pero lo más seguro es que carezca del menor atractivo. Será, como su nombre lo indica, un simple tratado de la mendicidad en la que caigo todos los días al pretender mostrarme ante los demás como no soy” (Bellatin *El libro uruguayo* 51-52). Este comentario del narrador alude al subtítulo de *El libro uruguayo de los muertos* que es *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Al hacer esto la frase *pretender mostrarme ante los demás como no soy* está revelando la máscara que encubre a la identidad del narrador-personaje.

Lo anterior produce una tensión entre la expectativa del lector y la identidad del enunciador, quien agrega: “Me agrada cuando –como en este caso– lo que parece falso es lo verdadero y viceversa” (Bellatin *El libro uruguayo* 191) o cuando menciona: “Yo creo que mis libros son bastante realistas. Creo que es por eso que todo el tiempo trato de poner la verdad como algo ficticio y viceversa” (Bellatin *El libro uruguayo* 232). Estas declaraciones del narrador-personaje revelan que su identidad es como un discurso sofista que tiene la capacidad de sostener cierta idea y también su contraria. Lo interesante de esta obra es que dicha máscara sofista se configura a partir de elementos con alto grado de veracidad y correspondencia con el autor, pero que son articulados de tal modo que presentan al sujeto como un simulacro de lo que no es, es decir como una sucesión de máscara que encubren un vacío. Esta tensión resulta en una

dialéctica entre el referente textual (ficción), el referente extratextual (realidad) y el lector, quien tendrá que involucrarse para producir una metáfora del texto en relación con el referente. La máscara textual no encubre la realidad, sino que la muestra para encubrir la ficción. Como menciona Ana María Berrenechea en su artículo “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, el texto se aprovecha de las relaciones que el realismo (de la mimesis novecentista) tenía con respecto a la triada lenguaje-literatura-mundo, para exasperar el diálogo entre estos elementos (768). En el caso de Bellatin, el juego de máscaras es lo que permite al lector ponerse en escena y dialogar con el texto, crea un espacio de interacción, el *twosome* que plantea Bourgeois²¹, donde los dos sujetos, lector y obra, se contienen pero a la vez son contenidos ya que es el mismo texto el que proporciona el código para que la comunicación obra-lector se pueda establecer (*ver 2.3.1.1 Metaficción*).

Como se puede apreciar, el enmascaramiento se presenta como un procedimiento estilístico recurrente en el discurso de Bellatin. Al utilizar esta técnica, Bellatin cuestiona aquello que el lector considera como texto literario (como si fuera una entidad fija, estable) y, por extensión, de todo lo que común y convencionalmente se reconoce como Literatura.

2.3.1.4 Distorsiones espacio-temporales

La distorsión de las dimensiones del espacio y del tiempo es otro recurso del artificio presente en la obra de Mario Bellatin. Dicha técnica se trata, como diría Scarpetta, de “les torsions et déformations de l’espace” (193), generadas por los bruscos e intensos acercamientos, detenimientos y alejamientos que se hacen de la historia, así como de “la superposition des mouvements, pour produire une sorte d’exaspération, déstabilisation continue de l’espace-temps ‘cadré’” (194). Este desequilibrio o desestabilización, como menciona José Luis Brea en *Nuevas*

²¹ Ver 2.2 *La mise en scène como herramienta para el análisis semiótico de prácticas culturales*.

estrategias alegóricas, produce una sensación de desvanecimiento del dimensionamiento de lo cronológico y un devenir ubicuo del mundo (40). Por consiguiente, el lector tiene que configurar (o desconfigurar) el artificio espacio-temporal que le presenta el texto para llenarlo de un potencial significado. De esta manera el lector queda puesto en escena, se vuelve un participante quien, para producir un significado, tendrá que recurrir, como ya se ha expuesto en los anteriores artificios, a la sustitución metafórica o metonímica de lo presentado por el texto.

En literatura este juego con el espacio-tiempo se le conoce como anacronía, la cual se refiere a la alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato y puede presentarse por medio de analepsis y/o prolepsis. La analepsis es un salto temporal que conecta distintos momentos y traslada la acción al pasado. En cambio la prolepsis es un movimiento de prospección, ya que narra acontecimientos futuros con respecto al presente de la historia. Si bien estos saltos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo y espacio ficcional rompen con la linealidad del relato, por lo general permiten que el lector pueda reconstruir la cronología de los acontecimientos ocurridos a pesar de la discontinuidad en la información. Este sería el caso de obras como *Salón de belleza*, *Poeta Ciego* y *Jacobo el mutante*, las cuales presentan el recurso de la anacronía sin perder al lector ya que le permiten reconstruir la secuencia de eventos. Por ejemplo en *Salón de belleza* el narrador enuncia su historia desde un tiempo presente, es un *in extrema res* ya que contará el por qué de su situación actual. Para ello recurrirá a la analepsis para presentar eventos del pasado –como los diferentes peces que tuvo, sus aventuras por las calles, la adquisición de su salón, la muerte de sus amigos, entre otros sucesos más–. A pesar de los saltos temporales que hay en esta obra, el lector puede reconstruir la cronología de eventos para ordenar secuencialmente los acontecimientos vividos por el narrador: separarse de su madre, trabajar en el norte del país para ganar dinero, tener un salón de belleza único (rodeado de

acuarios), salir a divertirse a los baños o a las calles de la ciudad, regentar un Moridero de enfermos terminales y esperar a que su cuerpo ceda ante la enfermedad. De igual manera ocurre con *Poeta Ciego*, si bien el inicio de esta obra es desconcertador e intrigante ya que parece una premonición de lo que sucederá mucho tiempo después del final, el resto de la historia sigue una linealidad en los eventos narrados salvo por algunos saltos hacia el pasado que complementan lo narrado. La cronología de esta obra comenzaría con el nacimiento mítico del poeta, de su estancia en la aldea de pescadores cuando era niño, su traslado a la ciudad capital, su casamiento con la Profesora Virginia, de cómo se fue haciendo de adeptos a sus enseñanzas, la incorporación del Pedagogo Boris a la Hermandad, la muerte del Poeta, la creación de la Nueva Hermandad por parte de la Profesora Virginia y la muerte del Pedagogo Boris. Finalmente, en *Jacobo el mutante* la cronología de lo que se cuenta también manifiesta una secuencia lineal, a pesar de los evidentes huecos, de los juegos entre narradores (ver 2.3.1.1 *Metaficción*) y de sus intromisiones a lo largo del texto. La historia de *La frontera*, supuesta obra de Roth albergada al interior de *Jacobo el mutante*, es la historia de cómo Jacobo Pliniak, rabino de su comunidad y dueño de una taberna que sirve de pantalla para que los judíos escapen de los *pogroms* rusos, se transforma en Rosa Plinianson, una anciana mujer, autoridad del comité de damas y creadora de una academia de baile. Estas tres obras que juegan con la disposición espacio-temporal de la historia, en mayor o en menor grado una de la otra, todavía permiten al lector seguir o reconstruir una cronología ligada a un espacio específico en el que se desarrollan las acciones, ya sea el salón-Moridero en *Salón de belleza*, o la Casa de la Luz Negra o el Campo del Conocimiento en *Poeta Ciego*, o incluso la taberna y el poblado donde habita Rosa en *Jacobo el mutante*. Ante esto, todavía se advierte una lógica de causalidad que estructura al relato en cada una de estas obras.

Estos ejemplos bien pueden considerarse, desde la tradición literaria, como obras que distorsionan el espacio-tiempo, sin embargo lo que me interesa en este apartado es analizar cómo el texto literario puede desvanecer el dimensionamiento de lo cronológico, rompiendo así con la noción de causa-efecto inherente a la estructura del relato. Al respecto José Luis Brea menciona:

El mundo se ha saturado de trazos, de escrituras. Ha devenido palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se han superpuesto, pero que no se han organizado conforme a algún orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades genealógicas. Sino que se han distribuido según figuras de despliegue y diseminación, en dispersiones estratificadas que han articulado toda fricción de los campos semánticos como una física de fluidos, entre partículas concomitantes que entrechocan sin soldarse, elásticamente. (Brea 28)

Esa resistencia a la organización vertical, a las continuidades genealógicas y, por ende, a la organización de lo cronológico que comenta Brea, se pueden identificar en las tres obras restantes de Bellatin que se analizan en esta tesis: *Underwood portátil. Modelo 1915*, *El Gran Vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*. Estas obras se aprovechan de los modelos preestablecidos de representación literaria para así confrontar al lector con conceptos como tiempo y espacio, autor y espectador, o incluso el de obra literaria. Para ello, la escritura y el texto mismo se presentan diseminados, dispersos, fracturados, desviados, distorsionados. Estas características ya no son sólo temas que aborda el texto, sino “aquello mediante lo cual la narración se nos ofrece ahora y llega hasta nosotros: lo que hace que hable” (Montalvo 22). En el

caso de Mario Bellatin, esta idea de construir su obra tomando en cuenta la distorsión y el desvanecimiento del tiempo y el espacio es algo que está presente en su obra. Así lo comenta:

Creo que lo principal es respetar lo que planteé desde mi primer libro, el generar un no tiempo y un no espacio real o reconocible. De manera que incluso cuando aparezca la mención de algún lugar funcione como una máscara. Es como una especie de evolución o involución de movimiento para no estar quieto, sin decir dónde es, cuándo es. Pero se trata de una suerte de máscara o velo [...] También está lo que tú mencionas, el juego de la verdad y la mentira, el cómo se lee a partir de que se acepta, determinada certeza a partir de lo cual ya no se puede leer de otra manera. Son muchas las preguntas que se van abriendo, y en realidad no hay ninguna respuesta (Bellatin en Larrain).

Estas características de las que habla Bellatin se relaciona con las construcciones antilógicas (relacionadas con el no tiempo), y a las construcciones que favorecen la multiplicidad (no espacio). En las tres obras pendientes de analizar en este trabajo, la narración no está inscrita en una noción de tiempo lineal donde al pasado le sucede el presente y luego el futuro. Sino que es una narración que se asienta en una aproximación distinta a los conceptos lineales de tiempo y espacio, donde las relaciones causa-efecto no son las generadoras de los acontecimientos. En estas obras los acontecimientos generan una estructura espacio-temporal rizomática, son historias cuya multiplicidad tienden a puntos de fuga, o donde el tiempo se repliega o se extiende sobre sí mismo. En consecuencia, el “desvanecimiento del dimensionamiento temporal, y su, [...] espacialización, retirada de toda significación cronológica” (Brea 28), queda expuesta como aquello que estructura al relato.

Ejemplo de ello es la estructura multidimensional, donde cada elemento puede ser anterior o posterior de cualquier otro; donde sea el receptor quien decide la contigüidad; donde las unidades narrativas tienen una individualidad tal que permite esta combinatoria (Montalvo 24). También se encuentra la estructura rizomática, la cual es una estructura descentrada en la que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro. Esto implica que los fragmentos, de múltiple naturaleza, se conectan entre sí de diversas formas. Para Deleuze y Guattari “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre comienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras” (*Mil Mesetas* 291), pues no tiene ni principio ni fin y “no responde a ningún modelo estructural o generativo” (*Mil Mesetas* 293). Además, el rizoma es mapa y no calco, pues el mapa “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones” (*Mil Mesetas* 294), incluso puede romperse. El rizoma tiene múltiples entradas, sus límites son sinuosos y su centro está ausente, por ello no se adapta al calco, que siempre requiere de un modelo, al que imita y transforma, como la representación mimética de la realidad. Como consecuencia, el rizoma es ajeno a toda idea de eje, de centro, de estructura profunda, pues su forma es la des-estructura.

Lo anterior me lleva a la pregunta: ¿Cómo estas estructuras múltiples, rizomáticas y descentradas pueden favorecer el desvanecimiento de la dimensión espacio-temporal en el texto narrativo, específicamente en *Underwood portátil*, *El Gran Vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*? Para responder a esta pregunta la disposición del texto es de suma importancia. En las tres obras el texto se presenta al lector fragmentado en párrafos. Un caso particular es *Mi piel, luminosa*, porque la disposición del texto es en forma de frases enumeradas con cortes en blanco que separan cada página. Sin embargo en las tres obras cada fragmento (sea párrafo o página) puede presentar un recuerdo, una anécdota, un comentario, una imagen (verbal), un sueño o una

sola frase. Además dichos fragmentos no necesariamente guardan una relación de consecutividad o linealidad uno con otro, son cuasi heterogéneos²² entre sí. Es como si la configuración de estos relatos siguieran la técnica de un montaje cinematográfico: “[...] film is actually being ‘cut’ twenty-four times a second. Each frame is a displacement from the previous one –it is just that in a continuous shot, the space/time displacement from frame to frame is small enough (twenty milliseconds) for the audience to see it as motion within a context rather than as twenty-four different contexts a second” (Murch 6). En estas obras cada fragmento se presenta a manera cuadro (*frame*) cinematográfico, pero a diferencia de la intención lineal de una narración cinematográfica donde el paso de los cuadros contribuye a la construcción de una cronología total, lo que hace Bellatin es resaltar la heterogeneidad de cada cuadro al presentar al lector un contexto o situación diferente. De esta manera, cada fragmento se vuelve una unidad narrativa individual que le permite al narrador enunciar un recuerdo, anécdota, comentario, imagen o frase distinto en cada fragmento. A su vez, estas unidades, al ser individuales, permiten ser agrupadas, conforme se avanza en la lectura, con otras unidades para crear una secuencia narrativa mayor. Ante esto los participantes tradicionales al interior del texto (narrador, personajes, espacios, acciones, etc.) ya no son suficientes para reconstruir la cronología del mismo, sino que será el lector quien orqueste la potencial historia que guardan estas unidades. Cabe aclarar que estos fragmentos no carecen de una temporalidad o de un espacio de enunciación identificable, y el hecho de que sean heterogéneos no conduce a una ruptura cronológica *per se*. Sin embargo, cuando el texto presenta las características de ser autorreferencial (ver apartado 2.3.1.1 *Metaficción*) y, además, se recurre a la *mise en abyme*, entonces la dimensión espacio-temporal sí se distorsiona. El hecho de que un texto sea autorreferencial implica que éste se identifica a sí

²² Digo que son cuasi heterogéneos porque rara vez establecen una continuidad entre fragmentos de los eventos narrados.

mismo por sí mismo, “exigiendo una alteridad que entraña un ‘efecto retorno’ sobre una forma de recurrencia aporética” (Álvarez 30), tal como ocurre con la reduplicación paradójica de la puesta en abismo (ver apartado 2.3.1.2 *Mise en abyme*). La autorreferencia, continúa Álvarez Falcón, “se muestra como la torsión de un elemento sobre otro, de modo que se sigue necesariamente una re-torsión que define la convergencia mutua y recíproca, del mismo modo que el anillo de Möbius se ‘con-torsiona’ sobre sí mismo” (34). Ante esto, si el texto se construye de múltiples secuencias narrativas yuxtapuestas, o incluso de fragmentos heterogéneos, y además tiene una naturaleza autorreferencial, el espacio-tiempo de estas secuencias también se repliega sobre sí mismo; en consecuencia, se generan conexiones que contradicen el pensamiento lineal y causal. Estas conexiones forman una red que no tiene principio ni fin, como un rizoma al que sólo se entra o se sale. Por consiguiente, la temporalidad y la espacialidad de las secuencias o fragmentos, que conforman al relato, ya no lo atan a un modelo jerárquico cronológico que lo estructura, porque los eventos ya no pueden ordenarse respecto a un pasado, presente o futuro, todo ha quedado en un mismo plano temporal. El tiempo se ha vuelto inasequible, se ha diseminado, desvanecido, dispersado, distorsionado debido a esa torsión paradójica, y sólo queda la ilusión de movimiento, de cambio generada por el efecto de retorno.

En *Underwood portátil. Modelo 1915* Mario Bellatin hace las veces de montador cinematográfico. En esta obra el narrador protagonista se asume como el escritor Mario Bellatin, o al menos eso es lo que el montador quiere dar por sentado. En el cine, el montador es quien manipula el espacio y el tiempo, además selecciona, ordena y define las imágenes o los planos, que finalmente verá el espectador (Romaguera 34). En *Underwood* no hay un espacio ni tiempo definido, son fragmentos (a manera de planos cinematográficos) en los que una voz relata, por

medio de anécdotas, el por qué de su oficio como escritor y cómo fue que surgieron varias de sus obras.

La disposición de este texto se presenta en párrafos separados por un espacio en blanco, y el contenido de dichos párrafos no necesariamente guardan una relación de continuidad entre sí, es como si estuvieran organizados siguiendo la técnica de montaje discontinuo, la cual se distingue por cambios repentinos o abruptos de un plano a otro en el montaje de una película. La discontinuidad normalmente está planeada de forma consciente para producir una sensación de falta de armonía, desorden, confusión o contraste, así como para desconcertar al espectador. Esta técnica parte del principio del injerto para construir el sentido del film. Ejemplo de esta discontinuidad en *Underwood* se puede apreciar a continuación:

Mientras en *salón de belleza* iba surgiendo la presencia de un mundo hasta cierto punto abyecto, se me ocurrió transformar el relato en un texto que, de cierto modo, hiciera referencia a los sentidos bíblicos presentes en algunos de mis otros libros.

Recuerdo la primera vez que vi la ilustración de una danza *sufí*. Se trataba de la fotografía de un *derviche* girador en pleno proceso de oración. [...] En ese momento presentí algo tan obvio como que el girador buscaba situarse más allá del tiempo y del espacio.

Creo que la obra de teatro *perros héroes*, que nunca existió, tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado [...] (Bellatin *Obra* 515)

Como se puede apreciar en cada uno de estos párrafos el narrador está en diferentes planos, en el primero habla sobre la obra *Salón de belleza*, en el segundo expresa su inquietud por los derviches giradores, y en el tercero hace un comentario respecto a la creación artística. Si bien cada plano trata un determinado tema, el eje sobre el cual giran todos ellos es la construcción del escritor Mario Bellatin. Esta construcción se plantea desde distintos ángulos, puntos de vista y tiempos, esto con la finalidad de crear la ilusión de una imagen total de este escritor. Dicha tarea, desde la perspectiva del cine, corre a cargo del montador, que en este caso es el mismo Mario Bellatin, el autor de *Underwood portátil. Modelo 1915*.

Cabe destacar que, en todo el texto, no hay un espacio identificable desde donde habla el narrador. Sólo se conoce al narrador por la dimensión temporal que construyen sus anécdotas, sean verosímiles, ciertas o falsas: “Lo que siempre me ha interesado es constatar que a partir de determinados elementos, mínimos por lo general, se puede crear una circunstancia verosímil en un ambiente donde todo está diseñado para su contrario” (Bellatin *Obra* 516) o “[...] para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo elementos falsamente autobiográficos” (Bellatin *Obra* 518). Estos planos, en vez de recrear una cronología que ordene los recuerdos, anécdotas y proposiciones en función del momento en que se producen, resultan ser instantáneas, planos dislocados que sugieren una conexión: “Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos –a pesar de que no suelen estar especificados–, siento que funciona la propuesta planteada de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia” (Bellatin *Obra* 517-518). En *Underwood*, esta reconstrucción de la figura Mario Bellatin se vuelve un punto de fuga para el lector ya que, si no hay un tiempo y espacio determinado que fijen o congelen al referente, entonces Mario Bellatin se vuelve un signo que

está sujeto no sólo a los límites del texto sino al contexto social e histórico que cada lector pueda tener para significar el nombre Mario Bellatin. De esta manera lo que queda expuesto es el imaginario del lector.

En los tres relatos que conforman *El Gran vidrio* se puede apreciar esta técnica de montaje que distorsiona y desvanece el espacio y el tiempo. *Mi piel, luminosa*, como se mencionó, se presenta al lector en forma de frases enumeradas con cortes en blanco, de tal manera que cada página puede presentar, nuevamente, un recuerdo, una anécdota, un comentario o una imagen (verbal), los cuales no necesariamente guardan una relación de consecutividad o linealidad con la página anterior o posterior. Por ejemplo, se pueden identificar dos espacios físicos desde los cuales enuncia el narrador, estos son los baños y la escuela²³. Se puede identificar que el narrador está en los baños públicos por el uso de adjetivos y adverbios demostrativos: “21. Quedaría expuesto entonces nuevamente a las miradas que hacen posible que me encuentre ahora en estos baños” (Bellatin *Gran Vidrio* 11), “238. Hubo una época en que, aquí en los baños, mi madre se negó a aceptar cualquier clase de regalo” (Bellatin *Gran Vidrio* 52). En estos ejemplos, el adjetivo demostrativo es aquel que indica una relación de lugar, porque expresa la proximidad de la persona que habla, en este caso el uso de *estos* indica que el narrador está en los baños. Además palabras como *ahora* o *aquí* son adverbios demostrativos, éstos determinan o identifican un tiempo, un lugar o un modo, en estos casos se refieren a que la enunciación ocurre en este momento o en el tiempo actual donde está situada la persona, que son los baños. De igual manera se puede identificar que el narrador también está en otro presente y en otro espacio, como el hecho de estar recluido en una Escuela Especial:

134. Ésos son de los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela.

²³ A lo largo del texto *Mi piel, luminosa* se pueden identificar cinco ocasiones en las que el narrador dice que está en los baños *cfr.* pp: 11, 29, 52, 61 y 69. En cambio hay cuatro ocasiones que el narrador enuncia desde la escuela *cfr.* pp: 20, 44, 57, 70.

135. Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder.

136. Todavía, aunque ya es poca la gente que lo pueda creer, sigo matriculado aquí.

137. Se puede decir que soy uno de los alumnos internos. (Bellatin *Gran Vidrio* 31)

Nuevamente el adverbio *aquí* designa el lugar donde se encuentra el enunciador, la Escuela.

El narrador, al reiterar ocasionalmente en su discurso el dónde se encuentra, sugiere al lector la idea de que aquello que narra puede reconstruirse de acuerdo a una cronología total del texto, en la que se pueden organizar las secuencias (de los baños y de la escuela) siguiendo la lógica de causa-efecto, tal como ocurre en *Salón de belleza*, *Poeta Ciego* o *Jacobo el mutante*. Sin embargo esta reconstrucción lineal de los eventos no es del todo posible. *Mi piel, luminosa* se construye de unidades narrativas individuales distribuidas en cuadros que evocan distintos contextos y tiempos pasados, a manera de instantáneas dispuestas sobre una superficie. De esta manera, lo que hace este relato es presentar ya no sólo una historia compuesta por fragmentos, sino un texto cuya naturaleza es en sí fragmentada, con huecos e incompleta, y, como menciona Montalvo, es “lo que hace que hable” (22).

La mayoría de las unidades de *Mi piel, luminosa* sólo hacen referencia a acciones en tiempo pasado, de ahí que sean anécdotas o recuerdos principalmente. Un ejemplo de esto está en el inicio del relato: “1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor. [...] 5. Mi madre aprovechando mi dolor. 6. Recolectando objetos sin parar. 7. Muchas veces cosas de comer o pequeñas prendas de adorno personal: aretes de plástico o alguna cuerda delgada que adosaba a

su muñeca” (Bellatin *Gran Vidrio* 9). Las primeras siete frases que conforman la primera unidad de este texto son una remembranza del narrador, y en ellas condensa la experiencia de haber vivido con su madre. Este tipo de recuerdos se presentan a lo largo de este relato, de tal manera que el lector siempre está formulándose preguntas, creando expectativas de las que espera encontrar una respuesta. Sin embargo esto no sucede, todo se complejiza. El espacio-tiempo tiene otro vuelco de indeterminación cuando el narrador menciona que lo que está contando puede ser causa de la fiebre que le provocaron las amenazas de desahucio:

277. Las visitas del casero incitaron en mí una serie de estados febriles que me duraban el resto de la noche.

278. ¿Fue entonces cuando comencé a tener conciencia de mis genitales?

279. La fiebre creaba imágenes en mi cabeza que se iban transformando en una suerte de formas descomunales.

280. Creo que fue en ese momento cuando comencé a imaginar que nos encontrábamos en unos baños situados al lado de la tumba de un santo. (Bellatin *Gran Vidrio* 59)

De nueva cuenta estas imágenes sugieren más preguntas que respuestas: ¿El narrador exhibía sus genitales en los baños cuando era más joven y después de perderlos fue recluido en una Escuela Especial? ¿Está en una Escuela desde donde crea recuerdos sobre su familia y sobre sus salidas a los baños? ¿O tal vez todo es un delirio febril causado por la inestabilidad de su familia y por la amenaza de que van a perder la casa? ¿O tal vez todo es un delirio que acontece mientras su madre trata de convertirlo “353. [...] en la atracción principal de la tumba del santo en cuyos alrededores nos encontramos” (Bellatin *Gran Vidrio* 69)? A pesar de que en cada una de las unidades le ofrecen al lector aspectos personales, familiares o íntimos del narrador, éstas son

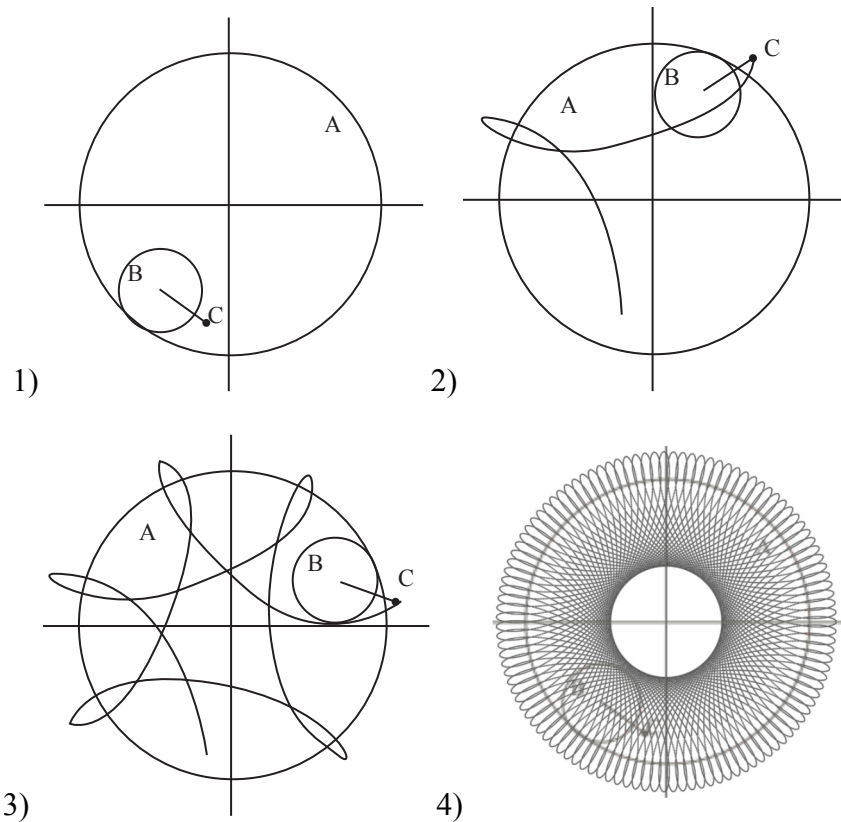
insuficientes para crear una imagen completa de quién es o dónde está el narrador, así como cuál y cómo es su situación actual. De ahí que cada lector tenga que echar mano de su conocimiento previo para organizar las experiencias de este narrador y así construir un relato que concilie estas distorsiones.

En *La verdadera enfermedad de la sheika*, el tiempo-espacio todavía tiene un dejo de linealidad que estructura este segundo relato de *El Gran Vidrio*. Como ya se mencionó en el apartado 2.3.1.2 *Mise en abyme*, el texto *La verdadera enfermedad de la sheika* implica un relato dentro del relato. En la secuencia de anclaje *A* tenemos a un narrador quien, después de visitar la casa de una pareja, tiene un poco de remordimiento: “comencé a sentir cierta vergüenza porque, en efecto, había vendido, por un precio alto además, aquel sueño místico a la revista *Playboy*” (Bellatin *Gran Vidrio* 78). Es a partir de *A* que el narrador introduce el sueño místico *B*, mismo que publicó en una revista: “El texto lleva como título *La enfermedad de la sheika*, y trata de unas extrañas visitas: primero una que yo realizo al hospital [...], y otra que hago, junto a la sheika de nuestra comunidad, a la casa del plomero encargado de arreglar las cañerías de la mezquita” (Bellatin *Gran Vidrio* 79). Esta construcción que pareciera muy simple de seguir, donde a partir de una determinada situación se despliega otra que guarda relación con su origen y que podría representarse como $[A(B)]$ o, en teoría de conjuntos, como $B \subset A$, termina siendo una distorsión espacio-temporal en la que nada de esto pareciera reconocerse, porque *A* y *B* terminan mezclándose. Para conseguir esta distorsión de tiempos y espacios, el uso de las digresiones es la clave. El narrador, conforme cuenta el sueño místico, tiene digresiones de lo contado, las cuales, a su vez, también producen otras digresiones que se conectan con la secuencia *A*. Este bucle que producen las digresiones provoca un efecto narrativo como de espirógrafo.

En un espirógrafo las curvas que se producen son conocidas como hipotrocoides y epitrocoides. Las hipotrocoides son las que considero asemejan el movimiento espacio-temporal de *La verdadera enfermedad de la sheika*. En geometría, una hipotrocoide es la curva plana que describe un punto vinculado a una circunferencia generatriz²⁴ que rueda dentro de una circunferencia directriz²⁵, tangencialmente, sin deslizamiento. La palabra hipotrocoide se compone de las raíces griegas *hipo* (abajo) y *trokos* (rueda), de ahí que la circunferencia directriz contenga a la circunferencia generatriz, tal como se planteó que la secuencia *B* (el sueño místico publicado bajo el nombre de *La enfermedad de la sheika*) está contenida dentro de *A* (*La verdadera enfermedad de la sheika*). El desplazamiento del hospital a la casa del plomero que cuenta el narrador es lo que pone en movimiento a *B*. Dicho movimiento genera el trazo de la curva que el punto *C* realiza. La curva sería la narración de vaivén provocada por las digresiones del narrador, las cuales terminan por incluir, paradójicamente, a *A*, tal como se visualiza en el siguiente esquema:

²⁴ La generatriz es una línea que a causa de su movimiento conforma una figura geométrica, que a su vez depende de la directriz. La generatriz puede ser una línea recta o curva simplemente un círculo.

²⁵ En geometría la directriz es aquella línea, superficie o volumen que determina las condiciones de generación de otra línea, superficie o volumen (que se llama generatriz). *Cfr.* Taibo Fernández, Ángel. *Geometría descriptiva y sus aplicaciones*. Madrid: Editorial Tebar, 1983.



A: Directriz, representa *La verdadera enfermedad de la sheika*.
 B: Generatriz, representa *La enfermedad de la sheika*, el sueño místico que vendió a *Playboy*.
 C: Digresiones que tiene el narrador mientras cuenta B las cuales, paradójicamente, incluyen a A.

Esquema 4. Movimiento de una curva hipotrocoide.

El movimiento hipocíclico, representado en la trayectoria de la curva del punto C, poco a poco va desvaneciendo la idea de que B está contenida en A. Por lo tanto la noción de que existen dos secuencias con dos coordenadas espacio-temporales distintas se va distorsionando. En consecuencia, ambas secuencias (A y B) terminan siendo parte de una red interconectada por la vorágine de digresiones que tiene el narrador mientras cuenta B. Un ejemplo de cómo los planos se han reducido a uno solo se aprecia cuando el narrador hace una concatenación de digresiones a partir de que está, junto con la sheika, frente a la casa del plomero. El narrador, confundido, no entiende por qué están en ese lugar y no en otro hospital (B). Esa confusión le hace recordar la

vez que él y Málíka, después de pasar un fin de año en el departamento de un desconocido hermano musulmán y sunita, abordaron dos autobuses distintos para llegar al mismo destino (digresión 1 con respecto de *B*). Esa escena le recordó el atropello de Cherifa (digresión 2, que ya había mencionado en otro momento de la narración de *B*). A continuación, el narrador incorpora un recuerdo más, cuando persiguió el auto verde donde viajaban la sheika y Nadira (digresión 3, que ya había contado en otro momento de la narración de *B*). Vuelve a la digresión de Málíka (1), y cuenta que se baja en una explanada y trata de alcanzar el autobús donde viaja su amiga. Mientras está en la persecución del autobús, tiene otra digresión más, piensa que ella lleva su mochila, en donde está la computadora que contiene todos sus escritos (digresión 4). Enseguida, el narrador tiene otra digresión (5) en la que incorpora la secuencia *A*, con la cual inició *La verdadera enfermedad de la sheika*:

Corro unos cuantos metros. Me desespero porque no puedo decirle a Málíka que debemos formar una nueva mezquita, [...]. Alguien dice que eso sería malo. No sé quién lo afirma. Quizá sólo se trata de una voz del desierto, que escucho mientras corro. Pero, haciendo memoria, sé que esa frase es dicha por uno de los personajes retratados en mi último libro. La pronuncia el marido de la mujer de alta alcurnia. Ha dicho esas palabras sin moverse un milímetro de la cama donde se encuentra acostado. El libro continúa en su lugar. Ni una página se ha movido.
(Bellatin *Gran Vidrio* 116)

La digresión 5 se presenta cuando el narrador, mientras corre tras el autobús, escucha una voz que le dice que *eso sería malo*. Esta digresión (5) trae a escena al hombre enfermo que está recostado en la cama, personaje que estaba en la secuencia inicial *A*, *La verdadera enfermedad de la sheika*, la cual no era parte del sueño publicado en la revista *Playboy*, pero dado el

movimiento hipocíclico de la narración, dicho momento que en espacio-tiempo sólo enmarcaba al relato del sueño (*B*), ahora pasa a ser paradójicamente parte del mismo. Incluso esta distorsión se reitera cuando menciona: “La sheika añade, ya no sé si al hombre con el libro encima o a mí mismo como pasajero de su destartalado Datsun, que había concertado la cita con el plomero ese mismo día, un poco antes de sentirse mal” (Bellatin *Gran Vidrio* 117). El desconcierto del narrador, de no saber a quién va dirigido el comentario de la sheika –si a él o al hombre en cama– hace evidente que su torbellino de digresiones ha creado un bucle espacio-temporal donde el relato contenido *B* ha terminado conteniendo a su contenedor *A*.

Esta conexión de planos se encuentra a lo largo de todo el relato. En una primera instancia, el relato *B* sugiere estar estructurado bajo una lógica causal, donde hay un desplazamiento origen-destino (del hospital a la casa del plomero). Sin embargo, este desplazamiento de *B* se toma como pretexto para generar otros desplazamientos por medio de las digresiones *C*; y como ambos desplazamientos *B* y *C* están contenidos en *A*, el movimiento, por lo tanto, no puede ser una trayectoria recta y unidireccional, sino curva. Como se ve en la figura 4 del esquema 4, la trayectoria de la curva hipotrocoide *C* puede pasar por su misma trayectoria creando nodos que posibilitan el entrecruzamiento de eventos, como una red en la que no hay principio ni fin y por lo tanto tampoco hay un tiempo o espacio fijos. El movimiento ha desvanecido la linealidad, logrando así una estructura paradójica donde *A* contiene a *B* y *B* contiene a *A*, lo que resulta en un relato dentro del relato que se contienen mutuamente.

En el último relato de *El Gran Vidrio* titulado *Un personaje en apariencia moderno*, el lector se encuentra con un texto cuya construcción es contradictoria y esquiva, parecida a la de *Underwood*. Este relato es enunciado por una voz narrativa en primera persona a la que no se le

puede identificar un espacio de enunciación, es como una *voz en off*, una presencia ausente que responde al nombre de Mario Bellatin.

Este relato comienza con una remembranza: “En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana” (Bellatin *Gran Vidrio* 123). Este recuerdo ofrece información pasada de quien lo enuncia. Además, casi enseguida, esta voz indica su presencia enunciativa: “Sin embargo, por algún motivo que ahora no me viene a la memoria, un ofrecimiento de esa naturaleza me parecía una completa tontería” (Bellatin *Gran Vidrio* 123). La frase ‘*ahora no me viene*’ indica que esta voz está presente al momento hablar por el adverbio *ahora*. También sugiere que el relato seguirá un modelo autobiográfico en el que se conocerán aspectos de la vida de este protagonista (Ver 2.3.1.3 *Enmascaramiento*). Al narrar anécdotas sobre su novia alemana, su aventura en busca de un Renault 5, su particular familia, sus bailes como marioneta para evitar el desalojo, su venta de animales afuera de los supermercados, entre otras más, la voz crea la noción de una dimensión de temporalidad por medio de la narración: se construye una historia. Sin embargo, esa misma voz que narra dichas historias interviene para también negarlas: “Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana” (Bellatin *Gran Vidrio* 124), o “Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto. [...] Tampoco es cierto que todas las veces nos echaran de las casas por medio de órdenes judiciales” (Bellatin *Gran Vidrio* 135), o “Es falso, por lo tanto, que acostumbrara escaparme con una pequeña amiga a contestar los avisos colocados en los diarios sobre la venta de animales. No es verdad que cierta amiga quedara encerrada con un anciano que se dedicaba a la crianza de hámsters” (Bellatin *Gran Vidrio* 147). Estas intervenciones, que un principio parecen esporádicas, cobran sentido hasta las últimas páginas del relato, donde se revela que esta

voz narrativa se encuentra en un presente que no acumula pasado ni concreta un futuro, y las historias contadas sólo dotaban de una aparente profundidad temporal a esta voz que las narraba para así enmascarar la ausencia de la dimensión espacio-temporal.

Esta voz, al resaltar su autoconciencia (ver 2.3.1.2 *Mise en abyme*), enfatiza su presente enunciativo desde el cual dice que hará una biografía filmada donde:

Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, [...] La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio [...] No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. (Bellatin *Gran Vidrio* 159)

Entonces, quién es esta voz narrativa que no se ancla a ningún espacio, que niega su dimensión temporal narrada y que además termina replegándose en la ficción que ella misma niega haya sucedido: “Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá, por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía” (Bellatin *Gran Vidrio* 165). Al parecer lo que hay es una presencia ausente, una presencia que se manifiesta en una voz que se aut nombra como Mario Bellatin. Sin embargo, en este texto, el nombre no corresponde a un sujeto en particular, sino que el nombre se vuelve un depositario que puede contener cualquier posibilidad (un niño de grandes genitales, un muchacho de lentes, una niña-marioneta, etc). Ante esto, la presencia Mario Bellatin se vuelve una indeterminación, un desfase o una fragmentación que se

construye, organiza y se define a partir de lo que no es, de la ausencia. Un constante devenir en el que el tiempo y el espacio se vuelven coordenadas inútiles para definir algo o a alguien que nunca es pero que siempre está siendo, dado que es una voz sin materialidad que habla desde un presente continuo.

En *El libro uruguayo de los muertos* la distorsión espacio-temporal del relato se ve manifiesta en su estructura. Esta obra se compone de fragmentos que no necesariamente guardan una relación de consecutividad, así como en la técnica de montaje cinematográfico donde cada cuadro puede presentar contextos diferentes pero también en su conjunto pueden formar una escena. En este caso, los fragmentos pueden contener una unidad narrativa en un sólo párrafo o también crear, en conjunto, una secuencia narrativa mayor, como el sueño místico o el viaje a Cuba. De ahí que cada fragmento, o grupo de ellos, presente recuerdos, anécdotas, correspondencia, sueños, historias de viajes, supuestas enfermedades y operaciones, comentarios sobre su trabajo como escritor, así como reflexiones sobre literatura, fotografía, arte y cámaras fotográficas. Es como si en esta obra Bellatin emulara el *collage film*, donde la película se construye a partir de la combinación y yuxtaposición de material filmico previo, y que además proviene de fuentes diferentes, para así crear un nuevo y distinto material.

En esta obra se pueden identificar los espacios desde los cuales el narrador enuncia. Lo interesante es que no todos los fragmentos, incluso las secuencias más grandes, pueden ligarse a alguno de esos espacios. Esta característica, en conjunto con la cualidad de ser un texto autorreferencial, le permite crear conexiones paradójicas por medio de las historias contadas. De esta manera se configura una red en la que la multiplicidad de espacios y tiempos forman una estructura rizomática, sin principio ni fin, a la que sólo se entra o se sale.

En *El libro uruguayo de los muertos* la cohesión entre los fragmentos se logra porque el narrador se asume como Mario Bellatin: “Pienso quedarme dos semanas en Buenos Aires. Voy a leer el texto que te envié sobre los muñecos. Les repartiré a los asistentes una fotocopia a color con un sello que diga Mario Bellatin. Quizá incluya también una rúbrica. De ese modo la gente podrá llevarse la pieza firmada” (Bellatin *El libro uruguayo* 58). De esta manera todo lo que se cuenta queda contenido, directa o indirectamente, dentro de un universo delimitado por el nombre Mario Bellatin y por lo que éste puede representar en el imaginario del lector.

Como se mencionó al inicio de este apartado, esta obra habla desde la fragmentación, por lo tanto reconstruir una cronología total del texto es imposible, porque su naturaleza ya implica una ruptura, como un rompecabezas incompleto que a su vez tiene piezas de otros rompecabezas incompletos. A diferencia de las anteriores obras aquí analizadas donde se jugaba más con la temporalidad, esta obra se aprovecha de la multiplicidad de espacios para distorsionar el tiempo. Se puede identificar que el narrador habla desde su casa: “Mirando ese espacio adyacente a mi habitación recuerdo también el niño que soñó dentro de una casa de muñecas que pertenecía a una familia de toreros enanos” (Bellatin *El libro uruguayo* 167); desde alguna ciudad de provincia: “Ya estoy de nuevo en Oaxaca, voy a acompañar a Margo Glantz en unas presentaciones que tiene por acá” (Bellatin *El libro uruguayo* 153) o “Estoy ahora en la ciudad más interesante que he visitado en mucho tiempo, San Cristóbal de las Casas” (Bellatin *El libro uruguayo* 255), desde algún aeropuerto: “Ahora, por ejemplo, te escribo de regreso de Tijuana —4 horas de vuelo—, adonde llegué ayer” (Bellatin *El libro uruguayo* 249); incluso en una universidad en el extranjero: “Hoy es el gran día del homenaje en la Universidad de Brown. Hay catorce mesas dedicadas a Mario Bellatin. Debo cerrar con un texto leído durante la clausura” (Bellatin *El libro uruguayo* 223). El texto se construye de fragmentos enunciados a partir de

múltiples espacios, donde cada espacio representa una temporalidad distinta, pero al mismo tiempo hay lagunas y huecos que impiden reconstruir una temporalidad lineal de tipo causa-efecto. Además hay fragmentos que se enuncian desde un espacio onírico: “Me miro a mí mismo sentado en una banca del parque situado enfrente de la casa estilo Tudor donde funcionaba la escuela. [...] En cierto momento hace su arribo el autobús escolar mostrando la palabra <infantes> a los lados. No sé por qué razón esa palabra me perturba” (Bellatin *El libro uruguayo* 67); o desde una memoria incierta: “No sé, estoy dormido, como lo estuve cuando escribí el prólogo del libro del travesti, me encantó leerlo ayer sin tener la más lejana idea de cómo había sido creado” (Bellatin *El libro uruguayo* 214). Paradójicamente, todo tiempo y espacio termina por mezclarse en un texto que el mismo narrador está escribiendo: “Estoy trabajando ahora con el libro largo, que tiene como título opcional *Un vicio*, que no me gusta. Ni el título ni el libro” (Bellatin *El libro uruguayo* 11). En esta cita el narrador hace referencia a que está creando el texto mismo que lo contiene ya que, al mencionar que está escribiendo el libro *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, está haciendo referencia al subtítulo de *El libro uruguayo de los muertos* (ver 2.3.1.2 *Mise en abyme*), título del texto que está leyendo el lector.

De esta manera, Bellatin aprovecha la naturaleza fragmentada de su texto para que el lector se ponga en escena, ya que será éste, y no el narrador, quien organice la potencial historia que guardan estos fragmentos, incluso así lo sugiere el texto mismo: “Esta misma tarde conseguiré un extenso tablero de madera que sirva para que la totalidad de las fotos adquieran cierta perspectiva. Para lograr que, desplegándolas sobre una superficie con límites, vayan armando su propio relato. Es una de las reglas fundamentales de esta narración –sacrificarlo todo menos el contar–” (Bellatin *El libro uruguayo* 148).

Como se ha podido apreciar a lo largo de los diferentes análisis de los artificios aquí trabajados en las obras de Mario Bellatin, nos encontramos con que el lector ya no puede ser un lector pasivo, tal como lo predispone la narrativa lineal, sino que está ante textos que le exigen de su participación, que se aprovechan de los modelos y los conceptos literarios preestablecidos que pueda tener para ser confrontado con una propuesta estética que lo convierte en un participante necesario para construir su propio significado del texto. Sin embargo, todavía hacen falta otros dos elementos que son necesarios para poner en escena la subjetividad del lector. Estos dos elementos son el vacío y la parodia, ambos se trabajarán en siguiente capítulo.

3. El vacío y la parodia, elementos necesarios para la *mise en scène* en la obra de Mario

Bellatin

Durante el capítulo anterior se expusieron los artificios literarios mediante los cuales el escritor Mario Bellatin configura sus textos, tales como: la metaficción, la *mise en abyme*, el enmascaramiento y las distorsiones espacio-temporales. El análisis de estos artificios reveló que la naturaleza textual de las obras de Bellatin se destaca por una autoconsciencia irónica, paradójica e, incluso, hasta contradictoria. Cuando un texto es autoconsciente de su naturaleza ficcional y de los mecanismos literarios que crean dicha ficción, entonces el artificio manifiesta su condición paródica, donde las formas ya no representan sino presentan, donde la función referencial de la realidad extraliteraria se desasimila, donde la simulación ha llenado todo espacio creando una máscara que maquilla, traviste y mimetiza el vacío. Ante esto, el vacío y la parodia son dos elementos indispensables que, considero, todo artificio debe presentar si se busca que un texto provoque la *mise en scène* del lector, ya que de no tenerlos, se estaría ante un texto que puede propiciar una participación activa del lector pero no lograría que su subjetividad sea puesta en escena. A lo largo de este capítulo se analizará la forma como el vacío y la parodia se manifiestan en los textos aquí trabajados del escritor Mario Bellatin.

3.1 El vacío

Como ya se mencionó en el apartado 2.3 *El artificio escénico en el texto literario*, Severo Sarduy plantea la idea de la literatura como triunfo del artificio. Es por ello que el neobarroco se traduce en la práctica de una escritura opuesta a cualquier versión del realismo, a cualquier tipo de mimesis o de ficción de la ‘creación de mundos’, y se trata más bien de un proceso de elisión

y oscurecimiento del típico discurso lineal informativo. Para Sarduy no es posible hablar de verdad sino sólo de una presentación hábil de argumentos con fines de persuasión, donde los mecanismos de la parodia y de la descomposición de las estructuras del relato responden al mismo proyecto impugnador, irreverente, que denuncia la ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa y recusa un empleo del lenguaje literario como máscara de nuestra escasa realidad. De acuerdo con Guerrero, Sarduy, ante la disyuntiva del silencio o el simulacro, encuentra, con el neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: “la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio” (Guerrero 1693). En el capítulo anterior trabajé la cuestión del simulacro y el artificio, y expliqué cómo ambos son presentados con plena consciencia de su cualidad ficcional; sin embargo queda pendiente su relación con el vacío, es decir, con el silencio. Para ello es necesario comprender el vacío y el silencio desde la perspectiva neobarroca, ya que la visión que aporta el neobarroco respecto al vacío es necesaria para que el texto literario permita una puesta en escena del sujeto.

En palabras de Vecchio: “el término ‘neobarroco’ es como una lupa de aumento que exhibe de manera exacerbada los atributos de la literatura y el arte. El exceso y derroche no son más que el reverso de un vacío. El barroco no es tanto un arte de sumar y saturar sino un arte de restar” (244). Es decir, anteriormente el mundo y la realidad –y sus formas de aprehenderla, entre ellas la estética– sólo podían ser representados como manifestaciones de totalidad, en el sentido de que cada texto obedecía a una lógica de representación, de proporción y, en última instancia, de proyección modélica: así, por ejemplo, en el realismo, los personajes no solamente deberían parecer y actuar como personas reales sino debían, además, servir de ejemplos morales y políticos. La mimesis era una acción que denotaba escritura y movimiento. Frente a esto, el

desorden, los personajes erráticos, vagos o inacabados son una especie de silencio en tanto que no son manifestaciones de totalidad y, por lo tanto, marcan la ausencia, el vacío.

Para el neobarroco, el vacío opera en la literatura como manifestación de posibilidad, como presencia latente del silencio que alimenta las creaciones. El neobarroco, como menciona Elizabeth Hernández, busca:

Esconder el orden simbólico, mediante la anamorfosis, descubridora de otra imagen en la explícita que, en un primer momento trata de ser asimilada a lo real, pero en un segundo momento, el barroco se desasimila de lo real; el trompe l'oeil, para obligar al abandono de la mirada recta, y causar nueva admiración por las cosas que rodean la cotidianidad, con la desaparición del sujeto que las crea mediante el artificio. El vacío es el germinador de una realidad visible a través de la metáfora y la simulación de ese vacío. (3)

Cuidar el vacío es producir a partir de él. Buscar los suplementos adecuados y no los complementos. Todo lo anterior implica hacer lugar a la naturaleza del sentido, es decir, a su fugacidad y finalmente a su desvanecimiento. El neobarroco sería entonces una nueva situación en la que desaparece el sujeto; la representación no tiene un referente real sino siempre otra representación, al no existir una realidad objetiva todo es ilusión de otra ilusión, un vacío eterno o un significado sin sentido, un juego de espejos o un juego de presencias y ausencias.

Lo anterior remite a la idea de texto elíptico, el cual se refiere a que una narración está construida, fundamentalmente, a partir de la omisión, es decir, del silencio narrativo donde algo permanece oculto o es preferible no mostrar o callar. De acuerdo con Salazar, este tipo de texto “permite potenciar la ambigüedad de la historia narrada al conservar cifrada la verdad de la trama, cuya revelación será aplazada y mantenida, a través de un rodeo, en la indefinición”

(Salazar 7). Bajo esta perspectiva, el vacío en la literatura de Mario Bellatin se ve manifiesto en la manera en cómo el autor configura sus obras, así lo menciona él mismo: “con tanto material, lo que hago es ir recortando, quitando, quitando [...] es que ya estaba todo, ya hay mucho y luego saco, saco todo. Y lo único que me queda son hilos. Queda como una estructura en silencio, es como un gran silencio. Entonces eso tiene que estar marcado” (Bellatin en Hind). En los textos de Bellatin el vacío se articula con el uso del silencio, con lo no dicho, con la indeterminación, con los huecos narrativos, incluso llega a la transgresión. La obra de Bellatin es como una estructura con centro vacío, en la que todo lo que se muestra, incluso aquello que se silencia, está no para enmascarar ese vacío sino para presentarlo como aquello a partir de lo cual se genera, como esa ausencia de sonido necesaria para que se dé la enunciación. El mismo autor comenta: “Como trabajo con textos que de alguna manera trato de miniaturizar, lo que busco es potenciar en la menor cantidad posible de páginas, de palabras, buscando mucho el silencio, lo dicho entre líneas –porque también creo que el libro funciona por ese no-libro que está dentro del libro” (Bellatin en Tijoux). Ante esto, eso que no está, ese vacío, lo que hace es potencializar la inconsistencia, el desorden, la inarmonía o lo incompleto, se vuelve un participante más en la obra que se hace presente por medio del silencio y, por lo tanto, condiciona la manera en la que el receptor se aproxima a la misma.

3.1.1 Silencios narrativos

El silencio es un término que se ha estudiado desde múltiples disciplinas, tales como la filosofía, la literatura, el teatro, la semiótica, la lingüística y la pragmática, entre otras. En la mayoría de los casos se aborda como una dinámica entre lo presente y lo ausente, lo verbal y lo no verbal, la interacción y la no interacción, o entre lo dicho y lo no dicho, o incluso entre el

sonido y la pausa²⁶. Como ya se mencionó al inicio de este capítulo, el uso de los silencios se abordará como una estrategia literaria por medio de la cual el escritor Mario Bellatin configura el contenido y la estructura de sus obras, favoreciendo con ello la puesta en escena del lector.

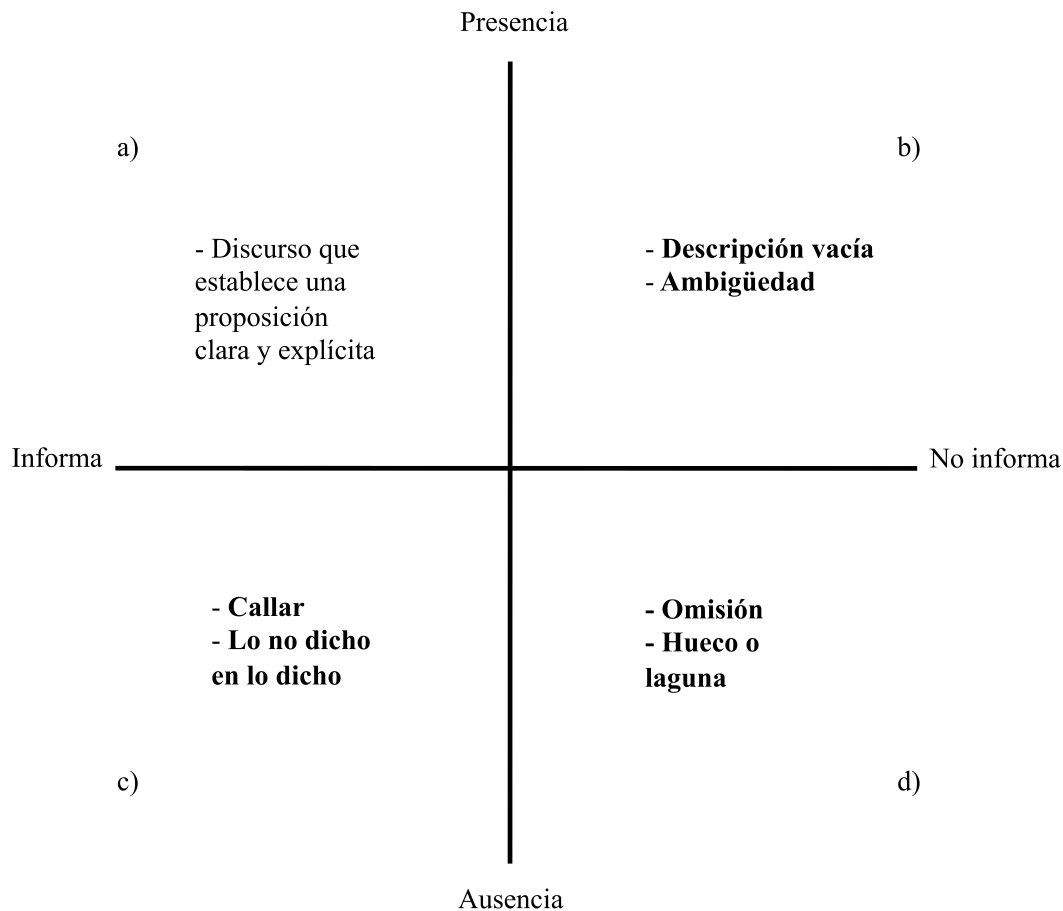
Lo anterior se relaciona con las ideas propuestas por Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Roman Ingarden, en “Concreción y reconstrucción”, menciona que las obras literarias están formadas por indeterminaciones que el lector debe llenar para completar la totalidad de la obra. Estas indeterminaciones están en toda la literatura, ya que resultaría imposible para el escritor establecer todas las determinaciones de los objetos individuales que constituyen a las obras. Ante este escenario, el lector debe rellenar estos lugares indeterminados con determinaciones propias las cuales no están justificadas por el texto. Es decir, el lector completa esos blancos con su experiencia, sus hábitos, preferencias, etc., lo que inevitablemente supone que haya diferencias de un lector a otro (44). Sin embargo, para Ingarden, el proceso de concretización es lo que hace que un lector reconstruya de manera fiel y armónica la forma propia de una obra, es por ello que debe tomar en cuenta el valor artístico y estético de ésta —el proceso de concretización del que habla Ingarden deriva de una aproximación clásica del arte, de ahí que todavía hable de la obra literaria como un todo orgánico—. Por su parte, Iser considera que el texto es una secuencia de esquemas que guían la actividad representativa del lector. Este autor plantea que los aspectos esquemáticos del texto se limitan a hacerle saber al lector en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Para ello retoma las ideas de Ingarden y señala que son las indeterminaciones —a las que Iser llama espacios vacíos—, las que movilizan la imaginación para

²⁶ Para mayor información sobre autores que trabajan el silencio, las tesis doctorales de Rosa Mateu Serra *El lugar del silencio en el proceso de comunicación* (2003), así como la de Jonathan Gutiérrez Hibler *La representación del silencio en la escritura de ‘Yo, el Supremo’ de Augusto Roa Bastos y ‘Made in USA. Estudio en Naturalezas Muertas’ de Silvio Martínez Palau: hacia una tipología del silencio en la Narrativa latinoamericana contemporánea* (2014), ofrecen un panorama detallado de los trabajos realizados en torno a este concepto.

producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa (Iser *La estructura* 155). A diferencia de Ingarden, Iser considera que los espacios vacíos son condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector, y la regulan hasta un cierto grado (Iser *El proceso* 281). Los espacios vacíos posibilitan que el lector ocupe un espacio en el texto ya que dichos vacíos guardan un potencial para ensamblar entre sí aquellos segmentos del texto que han sido dejados en blanco; en este sentido, los espacios vacíos materializan las articulaciones del texto. Además, cuando los espacios vacíos dificultan dicho potencial de ensamblaje, el proceso de concretización implica entonces la capacidad imaginativa e inventiva del lector.

Si lo analizamos de una manera más amplia, las propuestas de estos dos teóricos pueden estudiarse desde la perspectiva del silencio como un juego entre lo presente y lo ausente en el texto literario. Luis Villoro en su ensayo *La significación del silencio* (1996) establece que: “Un silencio separado de la palabra no diría nada; su condición de posibilidad –en cuanto significación– es la palabra. [...] En la medida que el silencio signifique es, pues, un elemento del lenguaje, al igual que la palabra discursiva, del cual no podemos prescindir al tratar de definirlo” (73-74). El silencio se entiende entonces no como una contrariedad a la palabra, sino que coexiste con ella. Esta conceptualización es necesaria para entender cómo una presencia puede remitir a algo ausente y viceversa, cómo algo ausente puede remitir a una presencia. En esta dinámica de ausencia-presencia, el silencio ya no es sólo la negación del lenguaje o del sonido, sino que funciona él mismo como un signo. Bajo esta noción de signo el silencio comunica, se ha vuelto un elemento generador de significado ya que incluso esa ausencia o no presencia también puede orientar el sentido del relato y, por consiguiente, influir en la interpretación del texto. Este juego de presencia-ausencia permite que el silencio se vuelva un elemento interactivo entre obra

y lector ya que, cuando en el discurso hay interrupciones, pausas, mutismo, ambigüedades, omisiones, elementos no dichos o falta de respuestas, el lector tiene que tomar decisiones respecto a cómo interpretar dichos elementos silenciosos basándose en la información que le presenta la obra, tal como lo plantean Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Esta noción de silencio que comunica puede representarse por medio de un esquema que articula el juego de presencias-ausencias con el manejo de la información proporcionada por el narrador.



Esquema 5. Silencios que comunican en el discurso narrativo²⁷ de Mario Bellatin.

²⁷ El texto literario, al ser una narración, se vale de uno o varios narradores para contar una historia, por lo tanto, este acto de narrar es considerado como un acto de enunciación narrativa la cual está conformada por enunciados narrativos. En consecuencia, un texto literario, dado que enuncia, se asume como discurso (Ricoeur 502). Es por ello que ciertas estrategias discursivas que implican el silencio –como el callar, el mutismo, lo no dicho en lo dicho, etc.– se utilicen como recursos literarios favorecer una participación interactiva entre lector y texto.

En el esquema anterior se aprecian las diferentes formas en las que el silencio se manifiesta en las obras aquí trabajadas de Mario Bellatin. El eje vertical está relacionado con el juego de presencia-ausencia y, el eje horizontal, se relaciona con el grado de información que proporciona el narrador. Dicha interacción de ejes produce cuatro cuadrantes, el cuadrante *a* alberga todo aquel discurso que emite una proposición clara y explícita. Sin embargo en los cuadrantes *b*, *c* y *d* –resaltados con negrita–, se pueden ubicar las distintas estrategias discursivas que implican un silencio que comunica. Dichas estrategias y su correspondiente análisis se abordará bajo la noción de ‘Lo inexpresado’.

3.1.1.1 El silencio como lo inexpresado

Augusto Ponzio, en su artículo “El silencio y el callar. Entre signos y no signos” (1995), entiende el callar como un modo de habla indirecto, es un silencio que implica la ausencia de palabra pero que comunica. Ponzio plantea que: “El callar no ha salido del lenguaje, sino que es también lenguaje indirecto, palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa” (51). Incluso Susan Sontag, en su ensayo “The Aesthetics of Silence” (1966), comenta que: “Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue” (11). Bajo esta perspectiva, el callar es un silencio que actúa, que interviene en el discurso narrativo y del cual el escritor se aprovecha para configurar su forma del contar, ya que éste debe “estar plena y absolutamente alerta al lenguaje, percibir todo lo que las palabras dicen en sus variadas acepciones y sobre todo lo que NO dicen, lo que ocultan o disfrazan” (Valenzuela 103).

Respecto a esta cuestión de lo inexpresado, de lo que se calla, nos encontramos en el ámbito de lo implícito. Oswald Ducrot, en *El decir y lo dicho* (1984), define que los presupuestos de un enunciado: “son informaciones que éste contiene y que siguen siendo transmitidas en el caso de que el enunciado se ponga en tela de juicio [...], los presupuestos deben constituir indicaciones que el hablante presenta como incuestionables y como si estuvieran más allá de toda refutación. Son lo que el hablante dice como si no hubiera necesidad de decirlo” (Ducrot 14). Cabe aclarar que los postulados de Ducrot obedecen al orden conversacional, sin embargo esto no significa que la idea de los presupuestos no aplique a la escritura, particularmente a la ficción o al discurso narrativo. En la narrativa, y específicamente en la obra de Bellatin, el escritor se aprovecha de eso que no hay necesidad de decir para que el lector proyecte en ese silencio su inconsciente. Es decir, Bellatin configura una situación enunciativa donde lo que no se dice o se calla pueda interpretarse de una manera polivalente. De esta manera el autor juega con lo implícito en el texto: “Se trata de dar los mínimos elementos para que el silencio sea el que hable. Para mí es más importante lo no dicho en lo dicho” (Bellatin en Garduño). Los silencios no sólo fomentan la interacción con el lector –como es el caso de los artificios–, sino que, al ser espacios vacíos, predisponen al lector a depositar en ellos sus presupuestos, incluso sus preconstruidos.

En *Salón de belleza* este silencio que habla se puede apreciar cuando el estilista cuenta la razón por la cual dejó su casa: “En esa época me había escapado recién de la casa de mi madre, quien nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella había soñado” (Bellatin *Obra* 40). Aquí es evidente el trabajo del narrador para seleccionar la información justa y, así, armar una situación comunicativa en la que se dice más de lo que ha dicho; las palabras ‘hijo recto’ tienen una doble función: sustituir y callar. Es evidente que el narrador utiliza estas palabras

como un eufemismo, para atenuar alguna falta, defecto, o diferencia, ya que su comportamiento resulta en la antítesis de la expresión “hijo recto”. Lo que se calla es justamente el comportamiento del estilista: ¿a qué se refiere con que no era el hijo recto que su madre quería? Para responder a esto, el lector ya trae consigo un contexto previo dado por la narración, pero también eso que se calla se va a llenar con los preconstruidos culturales que cada lector tenga. De entrada se puede inferir que la madre era una mujer conservadora que rechazaba el comportamiento libertino y homosexual de su hijo. Lo que queda silenciado es el evento que detona su partida, este es un espacio vacío que puede o no ser llenado por la experiencia del lector. En cualquier caso, la interrogante queda abierta, sin respuesta en el texto.

De manera similar ocurre cuando el narrador cuenta sobre sus visitas a los baños públicos y hace uso de lugares comunes para ratificar su homosexualidad:

El caso es que estos baños son distintos, porque a diferencia de los que frecuentaba el padre de mi amigo aquí todos saben a lo que van. Una vez que se está cubierto sólo por las toallas, el terreno es todo de uno. Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. [...] Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. (Bellatin *Obra* 30)

Frases como ‘*todos saben a lo que van*’ o ‘*cualquier cosa puede ocurrir*’ sugieren algo más que no se está diciendo. La primera es una sustitución que confirma implícitamente que los usuarios –todos varones– acuden a estos baños de manera premeditada para tener encuentros sexuales con extraños, eso incluye al narrador. La segunda frase ‘*cualquier cosa puede ocurrir*’ confirma –sin decirlo– que los usuarios de dichos baños tienen relaciones sexuales. Estas frases, que

aisladamente se considerarían como estereotipos lingüísticos²⁸, son los primeros silencios en el texto que confirman la homosexualidad del estilista.

Otro caso está en el nombre de la enfermedad. A diferencia de los ejemplos anteriores, aquí el silencio sugiere mucho al lector pero a la vez no da ninguna certeza. Es evidente que Bellatin juega en *Salón de belleza* con la ausencia de un nombre que bien sabe puede condicionar la lectura. De ahí que aproveche el silencio para inducir en el lector la necesidad de llenar esa casilla vacía. Para ello la figura del narrador es crucial, ya que la información que se presenta es necesaria para configurar un contexto mínimo a partir del cual se pueda poner en escena al lector. La información que el narrador proporciona al lector es: el narrador es un travesti, que atiende un lugar donde hombres enfermos van a morir, que ha tenido contacto íntimo con algunos de los huéspedes, y que la enfermedad se ha manifestado en su cuerpo. La información implícita en su discurso es que es un homosexual. En cambio, lo que el narrador calla son las formas de contagio y el nombre de la enfermedad. Es evidente que para Bellatin el silencio es un signo que busca ser interpretado, más cuando se configura un texto que predispone la interacción entre obra y lector –tal como se analizó en capítulo anterior con los artificios–. Cuando en una situación comunicativa se omite o se interrumpe un elemento, el lector tiende a llenar esos huecos basándose en la información que presenta la obra. En *Salón de belleza* el silencio se convierte en el escenario para que, sin darse cuenta, el lector dé nombre a una enfermedad que pudieran ser muchas. En esta obra el silencio se manifiesta como posibilidad, como un juego entre lo que se dice, lo que se calla y lo que no se dice.

Como parte de lo inexpresado también se encuentra la omisión, una operación que consiste en suprimir, de manera parcial o completa, algún elemento formal, semántico o de

²⁸ De acuerdo con Juan Herrero, los estereotipos lingüísticos son esquemas de pensamiento o esquemas lingüísticos pre construidos que comparten los individuos de una misma comunidad social o cultural.

contenido que pertenece a la expresión. Es una operación que se relaciona con la figura de la elipsis. De acuerdo con el Grupo μ , esta forma de silencio “abre camino a la conjetura y permite tal vez, por parte del decodificador, una adjunción” (216), la cual puede ser motivada o producida por el contexto del relato y, en ocasiones, elaborada por el decodificador –lector– a partir de sus preconstruidos. Además, hay que destacar que, en los textos de Bellatin, la omisión suele ir acompañada de una descripción vacía o de un circunloquio ambiguo y/o vago.

Poeta Ciego es una obra que se destaca por emplear este tipo de recursos, donde el silencio por omisión predispone una interacción con el lector. Un ejemplo de ello se encuentra cuando se habla de la Luz Pedagógica. A lo largo de la obra la única vez que se refiere a este término es cuando dice: “la Profesora Virginia debía subir a un estrado de madera [...]. Desde allí proclamaba que era el momento cumbre para entrar en la claridad de la Luz Pedagógica. Decía que se trataba del instante de asumir las verdades que era preciso silenciar ante los demás y que constituían la fuerza de la Hermandad” (Bellatin *Poeta* 33). Como se puede apreciar, la explicación del lo que es la Luz Pedagógica ha sido omitida y sustituida por una descripción vacía: *se trataba del instante de asumir las verdades que era preciso silenciar ante los demás*. Esta explicación no proporciona ningún tipo de información relevante que aclare cómo alcanzar dicho estado –si es que es un estado–, sin embargo este ocultamiento de lo que es la Luz Pedagógica es un silencio que genera una expectativa en el lector y también alimenta la atmósfera de suspenso y misterio que caracteriza a este relato. Cuando el lector se pregunta, ¿por qué las personas se congregan en una comunidad para seguir las enseñanzas de un supuesto poeta que además es ciego?, la respuesta sería, basada en una lógica causal, alcanzar un fin y, ¿cuál es ese fin?, es la Luz Pedagógica y, ¿qué es eso?, pues es un silencio que busca ser interpretado por el lector ya que ha sido un contenido omitido. El contexto narrativo que Mario

Bellatin articula en *Poeta Ciego* se basa en la intriga, el misterio, la locura, la violencia, el abuso, la lucha de poder y el absurdo. Este contexto sugiere, mas no determina, el significado de la etiqueta ‘Luz Pedagógica’ ya que el texto mismo se construye de silencios, de huecos y de omisiones. Por lo tanto, llenar ese silencio implica una revisión atenta de lo dicho pero toda una reinterpretación de lo no dicho. Esta dinámica también se aplica para los preceptos del Celibato Obligatorio, al Tratado de Austeridad, o a los Puntos del Sexo Inmaculado, ya que todas estas etiquetas están rodeadas de silencios que insinúan pero que también omiten.

Lo inexpresado en *Jacobo el mutante* se aprecia en el narrador ya que éste calla su identidad. Las únicas marcas que hay sobre su identidad se infieren por su discurso: “En este punto de la novela, aparece una frase que puede ser interesante para comprender la idea que tuvo el autor al emprender semejante ejercicio de escritura” (Bellatin *Obra* 285), “Llama la atención, en este pasaje, la presencia, no sólo de este hermano espiritual, Abraham, sino de las ovejas [...]” (Bellatin *Obra* 283), “Luego de leer estas líneas, para algunos pueden parecer lógicas las razones que hicieron imposible la publicación, en forma de libro, de un texto de estas características” (Bellatin *Obra* 289). Intervenciones como: ‘*En este punto de la novela*’, ‘*Llama la atención, en este pasaje*’, ‘*Luego de leer estas líneas*’, por lo general son construcciones enunciativas que se encontrarían en el discurso de un crítico o analista literario, ya que hacen referencia al texto que se trabaja. Sin embargo, al ser los únicos signos que ofrece el discurso para identificar al narrador, éstas marcas discursivas se vuelven lugares de indeterminación, vaguedades o imprecisiones que serán interpretados por el lector según su experiencia lectora.

La descripción vacía también está presente en *Jacobo el mutante*. Un ejemplo está en la supuesta explicación de la transformación de Jacobo en Rosa:

El hecho fuera de lo común que describe el escritor Joseph Roth, ocurre cuando Jacobo Pliniak se sumerge en el lago para llevar a cabo las abluciones rituales que efectúa cada mañana. Instantes después regresa a la superficie convertido en su propia hija. Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad. Jacobo Pliniak ha adquirido el cuerpo de una vieja, en cuya memoria quizá esté registrada la existencia de un tal Jacobo Pliniak, muerto ahogado mientras hacía sus abluciones en un lago a cuyas orillas constuyó su casa. Es importante señalar que en la Cábala a estas transformaciones, que implican a la persona, el género y el tiempo se les suele nombrar *Remansos Aforísticos*. [...] Quizá por eso el escritor Joseph Roth se atreve, no sólo a crear este episodio tan particular, sino que líneas más adelante afirma que en el poblado al cual debe enfrentarse la vieja dama Rosa Plinianson han sido instaladas cientos de academias de baile. (Bellatin *Obra* 286-287)

Como se puede apreciar, el metanarrador hace un circunloquio basado en la descripción vacía para así omitir la explicación de la transformación del personaje. La primeras siete líneas del fragmento es información que el metanarrador ha estado repitiendo a lo largo del texto, es decir, se sabe que hay una transformación del personaje pero el lector sigue desconociendo el por qué y el cómo fue que se dio dicha transformación. La justificación que da el metanarrador a este evento *'fuera de lo común'* es otra explicación vaga que intenta validar con la Cábala y con la etiqueta de *'Remansos Aforísticos'*, sin embargo esto genera más preguntas. Cabe destacar que la intención del metanarrador no se queda ahí, la expresión *'Quizá por eso'* denota la posibilidad de certeza con respecto a lo que se expresa, en este caso se refiere a que la Cábala y los Remansos

Aforísticos justificarían otro pasaje de la supuesta novela *La frontera*, aquél que tiene que ver con las academias de baile, sin embargo, este pasaje tampoco queda explicado.

En los ejemplos anteriores, el silencio, como aquello inexpresado, coexiste e interactúa con la palabra, con lo dicho. Esta interacción entre presencia y ausencia permite que el silencio comunique e, incluso, que adquiera la facultad de orientar, manipular o condicionar la trama del relato dado que también es un elemento que juega con la información. Esta forma de proceder favorece en el lector el uso de la inferencia, de los presupuestos o los sobreentendidos. Bajo esta lógica, el lector se desplaza por un texto a manera de archipiélago, tratando de cartografiar lo presente y lo ausente para, en su conjunto, representar y significar un territorio.

3.1.1.2 El silencio como modulador

Las estrategias discursivas que implican un silencio que comunica también pueden tener la función de modular el significado. David Le Breton, en *El silencio: aproximaciones*, considera al silencio como un modulador del significado, una especie de intensificador y orientador del mismo: “El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado” (111). Estas palabras de Le Breton implican que la significación del silencio depende también del contexto y de la situación enunciativa. Es por ello que lo que no se dice, se calla o se omite funciona como una variación de tono que, al interactuar con la presencia —con lo dicho—, resalta o contrasta algún aspecto del fenómeno que antes no se percibía.

En *Salón de belleza* uno de los silencios moduladores de significado está en la ausencia del nombre del narrador. Al no mencionar su nombre, se propicia una despersonalización del sujeto y, como mencioné en el apartado 2.3.1.3 *Enmascaramiento*, el reconocimiento de dicho sujeto queda condicionado por el estereotipo y no por quien es. En este caso la ausencia de

nombre se vuelve una casilla vacía que condiciona la construcción de la identidad del personaje-narrador. Al hacer esto, el contexto de lo narrado intensifica la significación de la identidad porque ésta se construirá a partir de los atributos que el mismo narrador presente sobre sí mismo. Es decir, al no haber un nombre, todas las cualidades presentadas –su profesión como estilista, su condición de homosexual-travesti, el hecho de estar contagiado con la enfermedad, entre otras– intensifican los significados inherentes al estereotipo de homosexual-travesti-enfermo, despersonalizando así al sujeto. A pesar de que el lector conoce aspectos personales de la vida de este narrador, el silencio de su nombre también significa el desconocimiento de quien habla. El lector nunca conoce a la persona, sino sólo a los estereotipos que la flanquean.

Otro silencio que modula e intensifica el significado está en el hecho de que no explique por qué no acepta mujeres en el Moridero:

Uno de los momentos de crisis por los que atravesó el Moridero fue cuando acudieron mujeres a pedir alojamiento para morir. Venían hasta la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en sus brazos a sus pequeños hijos, también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no estaba dispuesto a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté por eso a nadie que no fuera del sexo masculino. (Bellatin *Obra* 36)

En el ejemplo anterior, la silenciada explicación –incluso tangencial– del por qué no admite mujeres en el Moridero funciona como un intensificador de la acción narrada. Me refiero a que hay un contraste, por un lado el narrador ofrece una explicación muy poco convincente en la que argumenta que no acepta mujeres porque, durante los tiempos del salón, ya les había dedicado tiempo suficiente para embellecerlas. Por el otro, describe una imagen muy cruenta en el hecho

de abandonar a esas mujeres y a sus hijos. Este narrador esquivo que no justifica sus acciones provoca que la acción narrada o descrita se intensifique, ya que predispone una serie de interrogantes en el lector quien no encontrará una respuesta en el texto. Minar las expectativas del lector aunado con el acto de callar o silenciar información es una manera para poner al lector en escena.

Otro ejemplo del silencio como modulador se aprecia cuando el narrador manifiesta la despersonalización con la que atiende a los huéspedes del Moridero:

Una vez que son reclusos, yo me encargo de llevar a todos a un mismo punto con respecto a sus estados de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total donde no cabe, ni siquiera, la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Éste es el estado ideal para trabajar. Así se logra no involucrarse con ninguno en especial haciéndose, de ese modo, más expeditivas las labores. De esta forma se cumple con el trabajo sin ninguna clase de impedimento. (Bellatin *Obra* 39)

De nueva cuenta, la explicación sobre el cómo trata a los huéspedes es superflua y a la vez silenciada. Frases como: *'llevar a todos a un mismo punto con respecto a sus estados de ánimo'*, *'logro establecer la atmósfera apropiada'*, *'Logran el aletargamiento total'*, encubren las cruentas prácticas del narrador mediante la atenuación de lo enunciado y el tono de su enunciación pero, al hacer esto, también está modulando el significado de la acción. Lo anterior se debe a que se genera un contraste entre la forma de contar y la acción que se narra, dicho contraste intensifica lo que se atenúa que es el hecho de someter a los enfermos.

En *Poeta Ciego* el silencio modula el significado de aquello que se cuenta. Nuevamente la voz del narrador es la que moldea el mundo del relato porque él es quien selecciona la información a contar. En esta obra, se puede identificar una recurrencia en el narrador: narra una situación y luego cambia de tema. Por ejemplo, hay ocasiones en las que después de narrar alguna práctica pedagógica o comportamiento de algún personaje viene un cambio de tema, y con este cambio hay también un silencio que genera más preguntas, un silencio que intensifica el significado de lo narrado. A continuación presento un ejemplo de esto:

El Poeta Ciego implantó en la Casa de la Luz Negra una rutina estricta. La Profesora Virginia trató de cumplirla lo mejor posible. Para empezar, el Poeta prohibió la presencia de los perros de peluche que la Profesora decía necesitar tanto. Hizo que los guardara en un baúl enchapado con motivos florales. Con respecto a la alimentación, los lunes estaban destinados a cocinar un guisado que debía durar hasta la semana siguiente. (Bellatin *Poeta* 25).

En este caso, el narrador planta una interrogante en el imaginario del lector al insinuar el aparente fetiche que tiene la Profesora con los perros de peluche, pero en seguida cambia de tema y habla de la alimentación que deben seguir en la casa. Esta manera de presentar la información por parte del narrador deja una serie de incógnitas en receptor: ¿por qué la Profesora Virginia tiene una aprehensión con los peluches?, ¿eso implica que tiene algún trastorno? Estos espacios vacíos intensifican la situación que los produce, es decir, contribuyen a crear una atmósfera de suspenso, intriga y misterio ya que no hay una respuesta en la narración.

De manera similar ocurre con las prácticas pedagógicas que se llevan a cabo en el Local para que los Aspirantes alcancen la Luz Pedagógica:

Durante cuatro horas seguidas, los Aspirantes repetían en voz alta la mayoría de los preceptos. Tenían en la mano una vara de madera negra para apartar las fuerzas del mal. Las pequeñas piedras cumplían una función similar. El dolor que causaban en las rodillas obligaba a los Aspirantes a estar atentos a la aparición de fuerzas oscuras. En esas ocasiones, la Profesora Virginia hacía uso del Método de Memoria, que consistía en que los Aspirantes recordaran el nombre del tratado y el contenido del precepto en el momento en que se mostraban unas imágenes. (Bellatin *Poeta* 35)

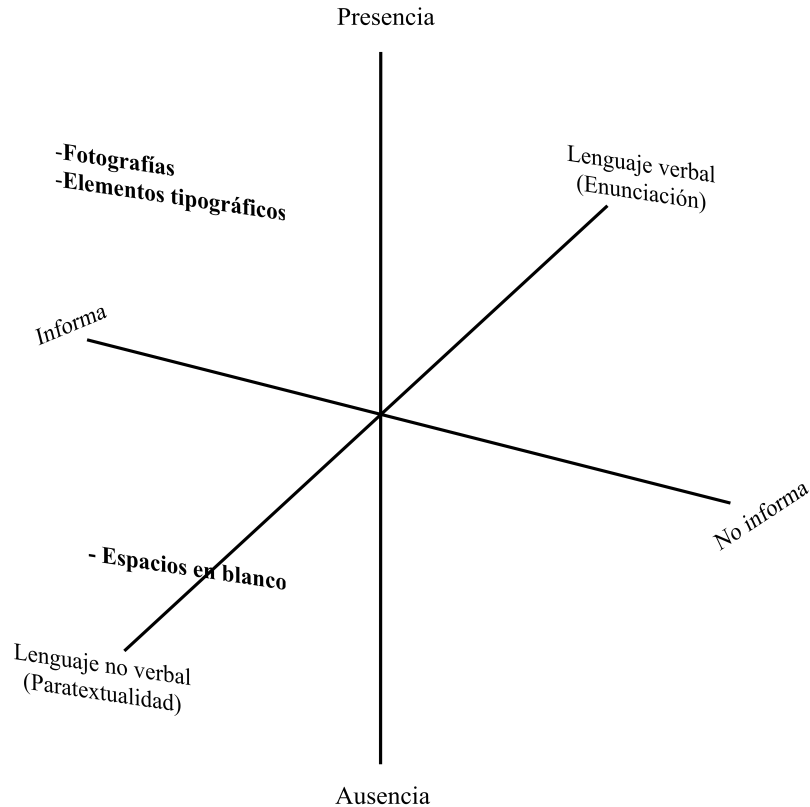
En este caso nuevamente hay un cambio de tema por parte del narrador. Al inicio se habla de que las prácticas pedagógicas implican sufrimiento en pos de aprender los preceptos y tratados que los llevarán a algún tipo de iluminación; sin embargo, a mediación del párrafo, habla sobre el Método de Memoria para recordar los tratados. En las primeras líneas hay de nueva cuenta interrogantes silenciosas: ¿a qué se refiere con fuerzas del mal?, ¿qué tienen que ver estas prácticas tortuosas con la pedagogía?, ¿en qué consisten esos tratados y preceptos? Lo mismo ocurre con el Método de Memoria, ¿en qué consiste? En líneas posteriores a esta cita, el narrador da una explicación tangencial y absurda de este supuesto Método: “Las imágenes que se veían en esos cuadros no reflejaban de manera directa la idea que el Poeta Ciego había querido transmitir [...] La relación entre forma y fondo se basaba en una convención arbitraria que el Pedagogo Boris fue ideando según su estado de ánimo” (Bellatin *Poeta* 35). Estos silencios, huecos y desvíos sólo intensifican lo poco que se dice, si se habla de prácticas pedagógicas y se presentan abusos físicos, es inevitable que el lector no piense que la Hermandad liderada por el Poeta es una secta sin un fin específico. Este proceder de presentar y silenciar también ocurre cuando habla de El Palacio de las Mujeres Desnudas, sobre la Nueva Hermandad o los Puntos del Sexo

Inmaculado. No cabe duda que este recurso literario está presente en la obra de Bellatin para sembrar una idea en el lector que después él tendrá que alimentar con sus presupuestos.

Es importante mencionar que el silencio como modulador del significado también puede presentarse en aquellos elementos de lenguaje no verbal que acompañan al discurso narrativo²⁹. Gutiérrez Hibler identifica dichos elementos no verbales que contribuyen a la modulación del significado: “a estas presencias en la significación podemos agregar el manejo de los espacios en blanco en la literatura, el cambio de perspectivas dentro de la narrativa, las interrupciones tipográficas y metatipográficas y el oficio de los rasgos suprasegmentales en el funcionamiento del texto” (96). Esta noción de los elementos no verbales como silencios moduladores³⁰ se puede representar agregando un eje más al esquema de los silencios que comunican, tal como se aprecia en la siguiente figura:

²⁹ El texto literario tiende a replicar las estrategias de una situación comunicativa, con sus estrategias (componentes) verbales y no verbales, y a todo esto lo interpretamos como enunciación, aunque estrictamente no lo sea.

³⁰ Cabe destacar que estos silencios no verbales pueden estar en función de la repetición. Es la repetición de un determinado silencio a lo largo del texto lo que posibilita su significación.



Esquema 6. Silencios que comunican a nivel paratextual en el discurso narrativo.

Al interactuar lenguaje verbal (enunciación) con lenguaje no verbal (paratextos), el juego de presencia-ausencia y su relación con la disposición de la información cobra una dimensión más y, en consecuencia, el silencio también lo hace. Como parte de los elementos no verbales que incorpora el texto literario estarían todo aquellos paratextuales. En el caso de las obras aquí estudiadas de Mario Bellatin, identificamos: el manejo de los espacios en blanco, las interrupciones tipográficas y metatipográficas³¹.

En *Jacobo el mutante*, el silencio modulador se presenta como interrupciones fotográficas a lo largo de la narración. Las fotografías, dado que no son parte de la enunciación del narrador

³¹ Hay otras obras de Mario Bellatin que también presentan estos elementos, tal es el caso de: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *La clase muerta*, *Perros héroes*, *La escuela del dolor humano de Sechúan*, *Flores*, entre otras.

sino que son más como pausas que interrumpen el *continuum* del discurso, se considerarán como silencios, imágenes mudas que no hablan pero que sí comunican e interactúan con el lector. Este silencio-imagen es una constante en esta obra, ya que todo el relato se ve interrumpido por veintisiete fotografías que crean una tensión con lo narrado.

La interacción por medio de interrupciones en el discurso plantea el devenir de una huella. Las fotografías en *Jacobo el mutante*, que poco o nada tienen que ver con lo narrado, interrumpen el relato creando la idea de paréntesis que obstaculizan la narración y, a su vez, dejan una huella de que algo falta o falla. Esta dinámica remite al juego de presencias y ausencias. Las fotografías son una huella presente que evoca una ausencia –la nula conexión entre imagen y texto–, pero también está el juego inverso, donde la ausencia –el inexistente texto de *La frontera*– da pie a una presencia que es la historia de *Jacobo el mutante* –el texto que lector tiene en sus manos–. Pero, ante esto, ¿cuál es el sentido de las fotografías? Gilles Deleuze en *La lógica del sentido*, puntualiza que el sentido siempre es un doble sentido (30). Por un lado las fotografías funcionan como distracciones para el lector, desviando su atención de la artificiosa construcción que el narrador hace del texto³² pero, por el otro, las fotografías también funcionan como marcas que hacen evidente la inconexión entre los elementos que constituyen lo narrado, son huellas de que algo en el texto falla. Tanto narración como fotografías son dos caras de una misma cosa, en este caso de *Jacobo el mutante*, una obra que predispone el juego con el lector para encubrir el vacío que la origina, una historia que se crea de ausencias.

Otro ejemplo de silencios paratextuales son los saltos de párrafo. Si bien estos pequeños espacios en blanco son algo común en la literatura contemporánea, no dejan de ser huellas que marcan el juego espacio-temporal³³. Estos espacios señalan al lector que el relato puede cambiar

³² Ver el apartado 2.3.1.1 *Metaficción*.

³³ Para mayor detalle sobre juegos temporales ver 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*.

de perspectiva, dar un salto en la cronología, pasar a otra escena, tener una focalización distinta. Para ello la repetición es clave, cada vez que el lector se enfrenta a uno de estos silencios asume que la linealidad temporal puede estar alterada. En las obras que aquí analizo, el uso más radical del espacio en blanco se aprecia en *Mi piel, luminosa*. Este relato, en la edición de Editorial Anagrama, se presenta en frases enumeradas y, en ocasiones, sólo hay una frase en toda la página, dejando espacios en blanco que cortan la continuidad del texto³⁴. Además la enumeración de las frases no se explica, lo que lo vuelve un silencio tipográfico que busca ser interpretado.

Otro caso de silencio paratextual se aprecia en el título *El Gran Vidrio*, el cual resulta en una huella que remite a Marcel Duchamp. Esto nos lleva nuevamente al juego de presencias y ausencias, ya que esta obra de Bellatin no guarda ninguna relación con la obra homónima de Duchamp. Sin embargo puede sugerir una conexión con otra obra de Duchamp, *Étant donnés*³⁵. Lo interesante es que, aquí, una presencia (el título) remite a una ausencia (Duchamp) a partir de la cual se despliega toda una intertextualidad. Esta red de conexiones se da por medio del silencio que comunica y que puede además modular el significado a partir de las huellas contenidas dentro del texto.

Esta idea de que un silencio lleva a otro silencio también se aprecia en *El libro uruguayo de los muertos*, donde los silencios puntean la posible trama pero también marcan la ausencia de ésta. En *El libro uruguayo de los muertos* el silencio sirve como vía de transporte que nos lleva por diferentes estaciones, pero el lector nunca sabe hacia dónde es transportado. Esto se percibe en el hecho de no saber si la narración es un sueño, una autoficción que se escribe, un delirio

³⁴ En la colección *Los cien mil libros de Bellatin*, el espacio en blanco es sustituido por la imagen de unas tijeras.

³⁵ Para ello remito al artículo “La obsesión escópica. Una arqueología de las imágenes en la obra de Mario Bellatin”, de Inés Sáenz.

febril, una escritura fantasma, un texto basado en correspondencias o incluso todas las anteriores, cada fragmento se alimenta del silencio para llevar al lector a otro silencio. Incluso su condición de metaficción, donde se revela el artificio, no dice más, es decir, aunque se revela el artificio nunca se sabe bien qué pasa con lo que se estaba contando, es como si la misma autoconciencia metaficcional se encubriera en el silencio.

3.1.1.3 El silencio como origen

Gutiérrez Hibler plantea que el silencio está ligado al secreto. Si el silencio evoca la idea de misterio, entonces la obra se convierte en una especie de pregunta; de esta manera, cada texto es una pregunta que intenta develar su misterio. Bajo esta premisa, lo que mueve a la literatura es el secreto y, para revelarlo, cada texto ofrece sus propias marcas. La representación de este silencio dependerá del juego del narrador o narradores en la selección y filiación de la información narrativa. La perspectiva del narrador es la primera huella para jugar con el resto de las huellas (Gutiérrez 209-210). En el caso de las novelas analizadas, la perspectiva del narrador es la única voz que informa, por lo tanto el lector sólo conoce lo que cuenta el narrador. En la mayoría de los casos se trata de un narrador en primera persona, salvo en *Poeta ciego* y *Jacobo el mutante*, obras que cuentan con un narrador en tercera persona que, aún así, es la única instancia que le permite al lector conocer el relato.

En el caso de *Salón de belleza*, hay un silencio que origina y motiva la narración del estilista: el hecho de que va a morir. Max Colodro en *El silencio de la palabra: aproximaciones a lo innombrable* (2004) comenta que la percepción del silencio, frente a la palabra como horizonte iluminador y pleno del hombre, se mantiene como un límite: “Lo que verdaderamente aterrera del silencio es precisamente lo que pone en evidencia: la eternidad de la muerte, el

sinsentido de la existencia cuando ella es exigida a trascender sus severos límites” (Colodro 31). El estilista advierte que su inminente muerte lleva consigo un aterrador silencio que se manifiesta en el sinsentido de su vida y en el olvido:

Nadie, a partir de entonces, verá nada de mi trabajo, de mi tiempo desperdiciado. No conocerán de la preocupación que sentía porque todas mis clientas salieran satisfechas del salón. [...] Nadie de la angustia que me causaba oír llegar a los amantes ajenos. Cuando caiga enfermo todos mis esfuerzos habrán sido inútiles. Si pienso con mayor serenidad creo que tal vez yo en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Quizá ese sentimiento me impidió concederme un tiempo para mí mismo. De otra manera, no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. Aunque es muy probable que sea mi forma de ser la culpable de que no cuente con nadie que me lllore por las noches. (Bellatin *Obra* 52)

En este ejemplo es evidente que hay tres cosas que más le preocupan al estilista: 1) lo que ocurrirá con su salón después de su muerte, 2) el hecho de que nadie le reconozca sus esfuerzos y, por lo tanto, que nadie recuerde su existencia, y, 3) finalmente, la soledad: “Ahora, lo único que puedo pedir es que respeten la soledad que se aproxima” (Bellatin *Obra* 53). Al parecer, el silencio será lo único que trascienda en la vida del estilista.

Salón de belleza es una obra en la que el miedo al silencio es un elemento generador del relato, donde el miedo a la muerte y al silencio propician la posibilidad de dejar un rastro por medio de la palabra. Al respecto Colodro menciona: “Cuando todo está condenado a perecer o a la tentación de existir más allá de sí mismo, el lenguaje se alza como la posibilidad de hacer de la existencia algo interminable [...] La muerte queda, de esta manera, indefinidamente postergada,

establecida como horizonte final del sentido, pero desplazada para siempre en las interminables posibilidades de cristalización de la palabra” (31-32). Ante este escenario, la forma con la que el estilista puede hacer trascender su existencia es recurriendo a la palabra, en este caso, a la enunciación del relato de su vida, del moridero y del salón de belleza. Sin embargo, cabe aclarar que la palabra, al igual que posibilitar y postergar, también conlleva el silencio fantasma de la ausencia y del vacío que la posibilita. En la enunciación del estilista está también su inevitable muerte, su olvido y su silencio.

Como ya se mencionó al inicio de la sección, si el silencio evoca un misterio entonces el texto es una pregunta que pretende develarlo. *Poeta ciego* es una obra cuya estructura presenta varios huecos y omisiones que son explotados al máximo por el escritor. Es decir, logra construir un andamiaje mínimo en donde los silencios y lo silenciado permiten que el lector tenga que ponerse en escena para llenar todos esos huecos. Como mencioné en el apartado 2.3.1.4 *Distorsión espacio-temporal*, los eventos pueden ser ordenados en una secuencia cronológica por el lector, a pesar de los saltos temporales en la narración. Sin embargo quedan algunas lagunas con respecto a quién narra. Más allá de identificar a un narrador suprasciente en tercera persona que cuenta la vida y el asesinato del Poeta, la posterior lucha de poderes en la Hermandad y la creación de una nueva secta, queda la gran incógnita de cuál es la relación entre dicho narrador y los eventos narrados. José Galán, en *El canon de la novela negra y policiaca*, comenta que el narrador de este tipo de novela suele coincidir con el protagonista o con un personaje secundario que tiene conocimiento de la historia. Además, la acción de este tipo de obra se encamina a resolver la intriga y el misterio planteados, se desentraña el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato (64-66). En *Poeta ciego*, el silencio como origen está marcado en la figura del narrador al no explicar por qué es que tiene conocimiento de

los eventos contados, tampoco menciona cómo es que tuvo acceso al Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, o si estuvo involucrado en los eventos. Este secreto sobre quién narra se queda guardado en el texto mismo. La forma metaficcional³⁶ en la que está construida la narración de este texto sugiere que el origen de su silencio es que el libro *Poeta Ciego* es su propio narrador. Digo que sugiere porque la evidencia textual que hay es ambigua, lo cual favorece esta idea de texto como *mise en scène*. Se podría decir que *Poeta Ciego* es el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar:

Estaba compuesto principalmente por noticias de los periódicos. Desde el tiempo en que vivía en el puerto de pescadores, pedía que le leyeran los diarios y le recortaran luego las partes que le interesaban. También estaba integrado por textos de su propia inspiración. Se trataba de relatos entre la realidad y el sueño. Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego.
(Bellatin *Poeta* 20)

Dado que hay un juego entre el título del libro y el nombre del personaje que lo escribe, o sea el Poeta Ciego, ésta idea de que el narrador es el mismo libro está sugerida por el hecho de que el Poeta escribe mentiras sobre sí mismo, lo que podría interpretarse como que este narrador-libro crea su propia ficción. Otro ejemplo se da cuando la Extrajera Anna lee los tres libros abiertos que hay en la biblioteca: “Leyó que la palabra de Dios no era más que un relato. Un libro que no llegaba a hablar más que de sí mismo. De allí que su perfección estuviese garantizada por el hecho de que pudiera autpensarse” (Bellatin *Poeta* 67). Nuevamente está la marca que predispone a ser interpretada, el hecho de que los libros de la biblioteca sugieran que el libro se autpiensa y habla de sí mismo, es un guiño más al lector para sugerirle que *Poeta Ciego* también es un libro que habla de sí mismo. Sin embargo, en ninguno de los casos se asegura que

³⁶ Ver 2.3.1.1 *Metaficción*.

el narrador sea el mismo libro, el narrador se enmascara³⁷ en la intriga y el misterio que rodea a los acontecimientos, así como en la descripción de los espacios y en los silencios. Sin embargo, la forma en la que se plantean las situaciones narrativas encaminan al lector para que éste construya su propia idea de quién es el que narra.

Jacobo el mutante es una obra en la que el silencio como origen está en la ausencia. Gutiérrez Hibler comenta que: “Toda escritura comienza con un silencio e incluso ella misma se convierte en ello, y ese silencio implica el exceso de algo: de vacío o tal vez de un sonido” (Gutiérrez 102). La inexistente obra *La frontera* de Joseph Roth es lo que motiva a este metanarrador³⁸ para contar una historia a partir de dos fragmentos que no guardan una relación entre sí. Uno de los fragmentos se enfoca en describir a Jacobo Pliniak, mientras que el otro sólo habla de las escuelas de baile y de que Rosa Plinianson, junto con el comité, decretó la prohibición de hoteles en el pueblo. Entre ambos fragmentos sólo hay vacío y el metanarrador pretende llenarlo con una narración, un tanto absurda, que le permita ocultar dicho vacío. Es por ello que se esfuerza en encontrar un vínculo entre los fragmentos y la vida del escritor Joseph Roth: “Se desconoce lo que pensaba Joseph Roth acerca de esta novela, que por no haber terminado no vio publicada jamás. Una de las mujeres que lo acompañó en los años finales [...], asegura que el escritor jamás se separó del texto, y que lo iba escribiendo sumergido siempre en un estado de embriaguez” (Bellatin *Obra* 278). También trata de confirmar la existencia de supuestas ediciones –inaccesibles además– que guardan las editoriales, o intenta justificar los pasajes faltantes: “la lectora contratada en ese entonces por la Casa Stroemfeld, Henriette Wolf, hurtó algunos fragmentos sin que hasta ahora se conozcan los motivos de semejante acción”

³⁷ En el apartado 2.3.1.3 *Enmascaramiento* se analiza a detalle el uso de la descripción en *Poeta Ciego*.

³⁸ Recordar que hay un juego con la voces narrativas en *Jacobo el mutante*, y es la voz del metanarrador la que narra. Ver 2.3.1.1.

(Bellatin *Obra* 302). Incluso trata de explicar la supuesta mutación del personaje con elementos de la teoría literaria, misticismo y magia³⁹.

Otro aspecto que se puede identificar del metanarrador es que calla cómo fue que obtuvo los fragmentos de *La frontera*, sólo ofrece vagos argumentos que nunca pueden ser corroborados: “No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos, como el ofrecido líneas antes, en revistas especializadas tanto en París como de la costa oeste de los Estados Unidos” (Bellatin *Obra* 278). Todo lo que cuenta este metanarrador se fundamenta en argumentos sin solidez y en sobre-explicaciones absurdas, las cuales resultan ser una invención literaria, una ficción que toma como pretexto cualquier elemento que le permita silenciar ese vacío generador del cual surge la narración misma.

A pesar de que las historias juegan con silencios, en las obras anteriores aquí analizadas todavía es posible trazar un relato, una historia que se cuenta y que juega con silencios; en cambio, ¿qué ocurre cuando la obra, cuya estructura en sí es elíptica⁴⁰, presenta los elementos mínimos necesarios para que el lector configure un contexto que permita construir una interpretación de los silencios? En *Underwood portátil. Modelo 1915*, en *El Gran Vidrio* y en *El libro uruguayo de los muertos*, más que silencios, lo que se aprecia es que el escritor se aprovecha del hueco, de la omisión, de la elipsis, para construir el texto. Al hacer esto, lo que se presenta –el texto en sí– sirve para encubrir la ausencia. Esta característica se trabaja en siguiente el apartado.

³⁹ Estas características que aquí se mencionan como exceso de sonido, se trabajaron también como artificios de enmascaramiento. Ver apartado 2.3.1.3 *Enmascaramiento*.

⁴⁰ En relación a la elipsis.

3.1.1.4 El silencio como transgresión

Para Gutiérrez Hibler, la transgresión también es parte del juego de presencias y ausencias. La relación entre transgresión y silencio se logra comprender cuando una obra basa su construcción en la fragmentación, en la mutilación, en la ausencia de un estado puro, o en la reinención fallida de un modelo previo. Cuando el escritor crea partiendo de las fallas, las faltas o los silencios se vislumbra una realidad escondida, se abre un nuevo horizonte y se da paso a la transgresión (132). Ésta puede ocurrir en diferentes niveles: en el género, en el personaje, en el lenguaje, en las redes discursivas, por mencionar algunos casos (144).

En el caso de Bellatin primero hay que comprender cómo es que sus obras logran esta transgresión. Como ya he venido trabajando a lo largo de esta disertación, las obras de Bellatin tienen una construcción fragmentada, silenciada e, incluso, paródica⁴¹. Pero hay que apuntar que la construcción de estas obras no es de naturaleza ex-céntrica, es decir, no es una literatura periférica cuya transgresión está en rechazar el canon establecido por la tradición, las instituciones, las ideologías o las lecturas previas. Al contrario, en las obras de Bellatin están las huellas de ese centro, del modelo literario que impone sus reglas, no sólo en la creación sino también en la decodificación del texto. Las obras de Bellatin llevan el juego literario a los límites interiores del centro, donde el territorio todavía le resulta familiar al lector. Esa familiaridad o confort, que brinda lo preestablecido, es necesario para transgredirlo desde su interior. El centro, al establecer cánones y/o modelos, fija sus límites de interpretación. Al ocurrir esto, el centro apunta su propio descentramiento y sugiere la posibilidad de la transgresión. Pero la transgresión no puede estar completamente fuera del sistema sobre el cual actúa, ya que ese sistema es necesario para proponer las diferencias entre uno y otro. Por ejemplo, una forma en la que

⁴¹ La construcción fragmentada de las obras de Mario Bellatin se analizó en el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*. La cuestión paródica se trabajará en el siguiente apartado 3.2 *Parodia*.

Bellatin transgrede con su obra el canon establecido está en minar los modos de lectura que los mismos cánones han perpetuado⁴². No es gratuito que sus obras se aprovechen de la preconcepción de géneros literarios y no literarios, como la novela negra en *Poeta Ciego* o la autobiografía en *El Gran Vidrio*. En *Jacobo el mutante* lo que se transgrede, de manera paródica, es el ensayo literario: al ficcionalizar las normas de un género no literario, todo se ilumina bajo nuevas luces, produciendo nuevos efectos. *Salón de belleza* se aprovecha de la identidad estereotipada del personaje, para plantear la desarticulación no sólo de la identidad del personaje sino la del texto en sí. Y no se diga lo que hace con *Underwood portátil. Modelo 1915* o con *El libro uruguayo de los muertos*, donde lo que se transgrede es la idea de escritor como autoridad del texto.

Sin embargo la transgresión en Bellatin no sólo se da con respecto al sistema que mina, también llega, en ocasiones, a transgredirse el texto mismo. Obras como *El Gran Vidrio* o *El libro uruguayo de los muertos* llevan consigo su propia crítica. Esta autocrítica revela su propia artificialidad, sus convenciones, la arbitrariedad de un sistema que se ha impuesto con respecto al hecho literario y que condiciona cualquier aproximación del receptor al texto y a la interpretación. Es decir, cuando el texto se parodia, se burla o se cuestiona a sí mismo, deja sin armas tradicionales de crítica al sujeto, al ocurrir esto, despoja al modelo o sistema de lo que éste tiene o pretende tener de valioso o meritorio, creando así una versión risible, crítica, burlesca, disfuncional de lo que se supone serio, elevado y funcional.

⁴² Esta idea también la expone José Santiago Fernández Vázquez en *La Novela de Formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Para este autor, “Los géneros son, por tanto, terrenos propicios para llevar a cabo una confrontación ideológica. Desde este punto de vista, la elección de un género por parte de un autor, así como el rechazo o la transformación de las convenciones genéricas por parte de otro, puede entenderse como una manera de secundar o de rechazar el contenido ideológico que pervive en la memoria del género” (Fernández 49).

No cabe duda que Bellatin provoca con su transgresión. Pero hay una intención detrás: que el receptor repiense respecto a lo que es la literatura, lo que es un escritor, una historia, un personaje, incluso, sobre lo que es un lector. En esta intención se aprecia en Bellatin el sentido neobarroco de “denunciar la ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa” (Guerrero 1693) que plantea Sarduy y de esta forma amenazar, juzgar, parodiar, transgredir la imposición de determinados órdenes y símbolos preestablecidos. Al crear un texto que transgrede, se genera un espacio de interacción entre lo colectivo (el texto que socava las convenciones literarias preestablecidas) y lo privado (el lector con preconstruidos literarios). Este espacio es el que posibilita la *mise en scène* de la que habla Mieke Bal, donde el lector queda expuesto ante sí mismo, producto de la interacción con el texto transgresor.

A continuación presento un análisis respecto a cómo Bellatin logra una transgresión del texto. *Underwood portátil. Modelo 1915* y *El Gran Vidrio* son obras cuya transgresión se presenta en el género preestablecido –en estos casos es la autobiografía–, en la idea de un narrador confiable –que orienta y organiza lo narrado– y en la idea de autor como autoridad de lo escrito. En las tres obras la autoconsciencia metaficcional del texto descubre su propia construcción y, al hacerlo, expone la falla que está tratando de encubrir con la imitación del modelo. El lector queda ante una paradoja porque el texto presenta dos cualidades que se oponen o contrastan, es decir, lo narrado expone una determinada situación u objeto discursivo –favorece el modelo preestablecido–, mientras que el narrador, en un acto de autoconsciencia metaficcional, declara cualidades opuestas a las que el objeto discursivo posee. En consecuencia, el lector, si advierte este juego, ya no sólo decodifica de manera literal lo enunciado, sino que necesita intervenir, hacer un proceso más para que, a través de inferencias, de presupuestos y de experiencias, atribuya un sentido lógico a la situación paradójica que se le presenta.

En *Underwood portátil. Modelo 1915* pareciera que lo dicho por el texto sugiere que el narrador es el autor Mario Bellatin, de tal manera que la imagen que se crea el lector del narrador es la del mismo escritor. Sin embargo, esta obra toma ventaja del silencio para insinuar mucho pero sin que confirme nada: ¿es o no es Mario Bellatin el narrador? En *Underwood* el texto juega con la información para plantar una idea en el lector la cual nunca se cierra, sino que queda abierta mediante elisión. Para lograrlo, primero se crea un contexto donde el narrador sea asociado con el escritor Mario Bellatin, de ahí que se presente que han escrito varios títulos: “Lo peor de todo es que se encuentran en proceso de redacción dos libros nuevos: *Lecciones para una liebre muerta, y mi piel, luminosa*” (Bellatin *Obra* 511), “En *salón de belleza* traté de ensayar un tipo de escritura que podría llamar oblicua” (Bellatin *Obra* 512). Sin embargo, en ningún momento de la narración se confirma que el narrador sea el mismo Mario Bellatin, incluso cuando aparece el nombre del escritor: “*Tras los éxitos de sus anteriores novelas efecto invernadero y canon perpetuo, mario bellatin retoma uno de los universos más personales e inimitables de nuestra narrativa, dice en la contratapa de uno de los libros*” (Bellatin *Obra* 519). En este ejemplo, el nombre aparece como una referencia extraída del texto de una contraportada, no se está atribuyendo nada a la identidad del narrador. El otro caso se analizó en el 2.3.1.3 *Enmascaramiento*, es la frase “Soy mario bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo” (Bellatin *Obra* 502). Este ejemplo es una paráfrasis que hace el narrador del contenido de una nota periodística. Aquí se aprovecha de la deíxis del ‘yo’, pues son dos contextos enunciativos distintos que se yuxtaponen o superponen o traslapan debido a que sólo hay una voz que enuncia los acontecimientos –la del narrador. Ante esto, la narración en primera persona no necesariamente confirma la subsecuente conexión entre el nombre, narrador y escritor. Además, como se analizó en el apartado 2.3.1.1 *Metaficción*, el narrador protagonista

revela sigilosamente que él no es Mario Bellatin ya que siempre está distanciado y se vale de elementos falsamente autobiográficos para minar esta relación:

Como he señalado, siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito [...] Pienso que mi tarea se trata solamente de un ejercicio de creación de espacios, que generalmente no tienen nada que ver conmigo. Desde el principio trato de mantener distancias muy grandes con respecto a los textos que esté desarrollando. Precisamente para hacerlo evidente, para que no quepa la menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos. De ese modo tengo la sensación de que el lector nunca sabe qué está leyendo exactamente.

(Bellatin *Obra* 518)

Como se puede apreciar, el lector queda en una situación paradójica en la que el escritor de *Underwood* se aprovecha de la ambigüedad, de la falta de especificidad y de lo silenciado para que la identidad entre el narrador y el escritor Mario Bellatin no pueda ser asida pero al mismo tiempo tampoco pueda negarse esa asociación. De esta manera la elipsis, junto con los artificios metaficcionales y de enmascaramiento, interactúa con el lector para ponerlo en escena, ya que *Underwood portátil. Modelo 1915* es un texto que plantea “[...] saber hasta qué punto los textos pueden existir sin la presencia del autor” (Bellatin *Obra* 519).

En el caso de *El Gran Vidrio*, el subtítulo: ‘*Tres autobiografías*’ apunta al concepto de identidad, ¿de quién?, de Mario Bellatin, el escritor de la obra. De entrada ya hay un juego al plantear la idea de tres autobiografías, sin embargo, al adentrarse en los tres relatos que conforman esta obra, resulta que hay poco o nada de autobiográfico, lo cual pone en evidencia el juego de contradicciones con el género preestablecido –la autobiografía–. Por un lado se sugiere

un modo de lectura autobiográfico en el que autor-narrador-personaje son equiparables, pero, por el otro, se vacila con dicha identidad a lo largo de la narración⁴³. Incluso en las últimas páginas del libro, el narrador del relato *Un personaje en apariencia moderno* advierte: “¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia” (Bellatin *Gran Vidrio* 159). Con esta respuesta el narrador revela su autoconsciencia, haciendo explícito al lector que se encuentra ante un texto que toma como pretexto el juego entre identidad, nombre y autobiografía para crear una ficción sobre Mario Bellatin. Ante esto, los preconstruidos que el lector pueda tener sobre el texto autobiográfico son minados y lo único que queda es “dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades” (Bellatin *Gran Vidrio* 160). Una de esas posibilidades es un Mario Bellatin que se presenta como: “el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana” (Bellatin *Gran Vidrio* 164).

El libro uruguayo de los muertos es una obra cuya construcción paródica es lo que posibilita la transgresión, sin embargo esta obra se analizará en el siguiente apartado 3.2 *Parodia*.

3.2 Parodia

La parodia es una modalidad artística que ha estado presente en las artes durante mucho tiempo. Ha sido ampliamente utilizada de diversos modos por los escritores de diferentes épocas, igualmente ha sido analizada a fondo por los críticos.

⁴³ El juego entre nombre, narrador y escritor se trabajó más detalladamente en el apartado 2.3.1.3 *Enmascaramiento*.

Bajtin, en *Teoría y estética de la novela*, plantea que el cambio y la evolución literaria se caracterizan por un proceso de dialogización, en la que el monólogo y la naturaleza autoritaria de formas literarias antiguas se subvierte poco a poco a través de diversos medios y uno de ellos es la parodia. De acuerdo con Bajtín, “no ha existido ningún género directo estricto, ningún tipo de palabra directa –artística, retórica, filosófica, religiosa, corriente– que no haya tenido su doble paródico transformista, su *contre-partie* cómico-irónica” (422). En este sentido, se pone énfasis en ese legado para que pueda ser modificado y reorganizado. Por lo tanto, la parodia implica la imitación y la transformación, la parodia se apropia de los discursos anteriores y los subvierte, es una forma de llegar a un acuerdo con la tradición y cambiarla en algo significativo y menos intimidante.

El neobarroco de Sarduy, siguiendo lo establecido por Bajtín y Kristeva, plantea que la parodia se enlaza con el artificio y la artificiosidad, y las lleva a un punto de irreverencia para criticar las formas de representación tradicionales. Esta crítica se cimienta en el desvío, la carnavalización, la parodia, la intertextualidad y la polifonía. A diferencia de Bajtín, Sarduy retoma la crítica derridiana del logocentrismo y las formaciones discursivas de Foucault. Al hacer esto, la teoría del neobarroco plantea que el exceso, la dilapidación y el derroche están relacionados en función del placer y no en función de la información. Para Sarduy, en ello radica lo profundamente subversivo del neobarroco, pues la dilapidación, el derroche únicamente en función del placer, es decir, el erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, se convierte en simple parodia de la función de la reproducción y transgresión de lo útil: no es un arte utilitario, es un arte del placer (Arriarán 103-104).

Robert Phiddian en “Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?” plantea que las parodias “deconstruct the discourses they invade; they do not blankly destroy the

discourses on which, parasitically and critically, they live. Instead, both genesis and structure of those discourses appear ‘under erasure’ (visible but problematized and devalued). [...] Parodies can't live with their host discourses, and they can't live without them” (Phibbian 682). Bajo esta perspectiva, es que la parodia propone un juego de presencias y ausencias, este juego está en su estructura y en su temática porque necesita del modelo que será parodiado para presentarlo como algo que ya no es y, a partir de esta dinámica, es como se constituye la significación. De esta manera es como se da la renovación de la que habla Bajtín, pero también la subversión que propone Sarduy, porque la parodia “It is preeminently a genre-bricoleur, living off the energies and inadequacies of previous writings, ‘borrowing them structurally’ and transforming them with a critical eye” (Phiddian 681).

Cabe aclarar que, por lo general, se restringe a la parodia como una forma de ridículo, donde una obra artística –reconocible para el receptor– es imitada o reinterpretada de una manera burlesca. Sin embargo, considerar a la parodia como mera burla sería una aproximación acotada del término. A continuación expondré cómo es que este término puede aplicarse no sólo a un determinado objeto artístico sino a cualquier forma de discurso codificado.

David Kiremidjian, en *A Study of Modern Parody*, define a la parodia de la siguiente manera:

Parody [...] imitates another work of art [...] and thus becomes a reflection of the character of art itself. Parody is thus conditioned from the outset by the substitution of artifice for nature in its contents, the same substitution which primary art reaches in the self-mimetic state. Parody is thus a phenomenon in which artifice imitates artifice, performing from the outset that which primary art forms do only eventually. (Kiremidjian 31)

La parodia es un procedimiento que devela la relación semiótica entre el contenido y la forma. La parodia es, pues, un fenómeno en el que el artificio imita al artificio. El carácter del “artificio doble” de la parodia se explica por su reelaboración (inserción) sobre otra obra de arte, ya en sí artificial. Por medio de la irrisión obliga al receptor a reflexionar sobre la convencionalidad (artificialidad) de la forma constitutiva de la obra.

Simon Dentith, en su libro *Parody*, formula su propia definición en relación con su enfoque de políticas culturales de la parodia. Él argumenta que una aproximación de este tipo requiere ampliar el concepto de parodia lo más posible, y sugiere la siguiente definición: “Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (9). De esta manera la parodia deja de presuponer que su objetivo puede ser una obra de arte, sino que ahora puede ser cualquier forma de discurso codificado.

Por su parte Nil Korkut, siguiendo la línea de Dentith, propone en *Kinds of parody. From the medieval to the postmodern* la siguiente definición: “parody is an intentional imitation –of a text, style, genre, or discourse– which includes an element of humour and which has an aim of interpreting its target in one way or another” (14). Esta definición abarca una amplia gama de ejemplos paródicos a los cuales puede aplicarse, ya que no sólo haría referencia a un texto u obra artística, sino que puede extenderse al concepto de género, al estilo, o al discurso. En esta definición lo que ayuda a distinguir la parodia de otras formas de re-escritura es la idea del humor. Además, lo que menciona Korkut en la última frase de su definición: ‘*has an aim of interpreting its target in one way or another*’, se refiere a la actitud mostrada por el trabajo de la parodia hacia su objetivo, es decir, a aquello que imita. Lo anterior es de suma importancia ya que ensancha el enfoque con el que se había trabajado anteriormente este concepto. Por

consiguiente, dicha actitud puede abarcar desde la denigración, la burla, el ridículo hasta, incluso, la admiración respetuosa (14-15). Por ejemplo, una obra que utiliza el humor explícito para burlarse o ridiculizar a su hipotexto probablemente tenga como objetivo el hacer una dura crítica de cualquier idea, convención, estilo, postura, o filosofía de lo que ese hipotexto representa. En cambio, cuando el humor resulta en la admiración de su hipotexto, el objetivo de este humor será la exaltación de alguna característica, elemento, cualidad o fenómeno que esté relacionado con el hipotexto. Bajo esta perspectiva, el humor ya no queda confinado a la burla o al ridículo, sino que ahora abarca todos los matices de lo cómico, es decir que ya no sólo se centra en una valoración negativa del hipotexto sino que también puede devenir una valoración positiva. Pensemos en aquellos casos donde una parodia es, a la vez, un homenaje.

Bajo esta perspectiva, varios de los textos de Mario Bellatin se presentan como parodias del género literario que privilegia la novela de tipo realista y de sentido unívoco. Por ejemplo, *Jacobo el mutante* es una parodia de la figura del crítico literario y por lo tanto del estilo de análisis crítico literario que justifica la interpretación de un texto inexistente como *La frontera* de Joseph Roth. En *Poeta ciego* cabría como una parodia de la novela negra ya que, a pesar de que se maneja la conspiración, el misterio, la atmósfera asfíxica y la corrupción del poder, nunca se puede descifrar el móvil de las acciones, lo cual deja ver el absurdo de éstas. *El Gran vidrio* es una parodia de la autobiografía, al estar conformado por tres relatos que nada tienen que ver con lo autobiográfico. *Underwood portátil* es una parodia de la escritura confesional en la que el escritor comenta sobre el supuesto origen de su escritura, así como de varias de sus obras, pero termina siendo un artificio más para plantear el juego entre lo real y lo ficcional. *El libro uruguayo de los muertos* podría considerarse como una parodia de la obra metaficcional.

No cabe duda que la obra de Bellatin busca transgredir las convenciones de lo que es la literatura, el género novelístico, el personaje, la idea de escritor e, incluso, la del lector. Y, para lograrlo, recurre a la parodia, ya que al mismo tiempo que juega con las estructuras tradicionales de la representación narrativa –formas a las que está acostumbrado el lector–, también denuncia la ilusión de dichas estructuras. Esta forma de subvertir, carnavalizar, mimetizar, travestir la tradición deja al receptor en una posición intersticial ya que, por un lado, reconoce el modelo y se deja guiar por éste, y, por el otro, el objeto presentado resulta ser otra cosa a la esperada, es decir, el escenario ha sido diferido, desplazado de su referencia habitual. Esta posición intersticial es la *mise en scène*, porque la subjetividad del receptor es llevada a escena debido a que los modos de decodificación del texto –que la tradición y/o la convención han generado y acostumbrado en el lector– han sido transgredidos. Por lo tanto, para resolver el cisma de dicha transgresión, se da un proceso dialógico entre la tradición, la nueva forma de representación que propone el escritor así como del lector, lo cual implica una reconfiguración –por parte del receptor– de aquello que se transgrede.

A continuación procedo a analizar con más detalle cómo es que la parodia, en sus formas de carnavalización e intertextualidad, consigue que el lector sea puesto en escena en la obra de Mario Bellatin.

3.2.1 Carnavalización

La carnavalización es un proceso que está implicado con la parodia. Severo Sarduy, siguiendo lo establecido por Mijail Bajtín y por la semióloga Julia Kristeva– establece que la parodia es una suerte de distanciamiento, de liberación y de inversión, vinculada a los ritos y fiestas carnalescos. A imagen y semejanza del carnaval, es un juego de abolición y franqueo

de las fronteras. De ahí la exageración y lo grotesco que la sustentan en este procedimiento de violación. Sarduy interpreta así a Bajtín:

[...] el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo ‘anormal’, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. (Sarduy *Barroco y neobarroco* 19-20)

La visión carnavalesca hace una mofa del contexto de la vida cotidiana y de todos sus protagonistas; es esa visión contraria al orden social establecido –a la categoría, a lo encasillado, a lo inmutable–, cuyo fin es desenmascarar la convencionalidad de los ritos y ceremonias. Lo carnavalesco no es otra cosa que la cultura no oficial, aquella que se aparta del ser y el hacer de la cultura dominante. De esta manera, el carnaval constituye un campo fértil para el sacrilegio, la frivolidad, lo absurdo, el rebajamiento –es decir, para el traspaso de lo espiritual, sublime y abstracto al nivel de lo material y lo corpóreo–, de ahí su relación con la parodia al subvertir el mundo y su jerarquía establecida, para convertirlo en el “reino del revés” que menciona Bajtín:

una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial (...) parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida (...) Esto creaba una especie de dualidad del mundo. (*La cultura* 11)

Además, en la carnavalización se inserta la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro. La obra será propiamente neobarroca en la medida en que estos elementos –el suplemento y la parodia– se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación (Sarduy *Barroco y neobarroco* 20-22).

Tomando en cuenta lo anterior, la carnavalización en los textos de Bellatin no sólo está presente en lo narrado, es decir, en la historia que se cuenta, sino que la idea de carnavalización se ensancha y pretende subvertir los preconstruidos literarios que el lector pueda tener, tales como: la construcción del personaje, la noción de géneros literario, los modos del contar, incluso las conceptualizaciones de lo que es un lector o un autor. Es este tipo de carnavalización en la que concentro mi análisis.

Ahora bien, para conseguir esta desacralización e inversión en los preconstruidos literarios del lector, la parodia es necesaria, ya que ésta, como se mencionó al inicio de este apartado, tiene la cualidad de mostrar y subvertir lo mostrado. De esta manera los textos de Bellatin al mismo tiempo que presentan las convenciones tradicionales de representación narrativa, también las subvierten. Esta forma de proceder, un tanto contradictoria, es fundamental para suscitar la *mise en scène*, porque el texto se vuelve un espacio de interacción donde el lector inadvertidamente participa en el proceso de carnavalización ya que se encuentra frente a un texto que le sugiere un modelo –sea por ejemplo un personaje arquetípico o un determinado género literario–, pero al mismo tiempo ese modelo sugerido resulta parodiado. Esta situación ambivalente que plantea el texto –el cual no hay que olvidar que también está conformado por silencios, ausencias y huecos– es necesaria para poner en escena al lector porque éste queda implicado como un participante más en el juego paródico propuesto por el texto. Es decir, el lector, ante este escenario, tiene que actuar, no puede quedarse indiferente porque el texto no da ninguna solución, no hay respuestas, sólo preguntas⁴⁴; lo anterior orilla al lector a una encrucijada, donde su interpretación puede: 1) favorecer al modelo representado, 2) decantarse por la parodia de dicho modelo, o 3) proponer una postura alternativa que trate de conciliar esta

⁴⁴ Esta situación ambivalente y contradictoria también se trató en el capítulo 1, específicamente en el 1.3 *La propuesta textual de Mario Bellatin*.

situación ambivalente y contradictoria. A continuación analizaré cómo los textos de Bellatin carnavalizan las categorías preestablecidas de género o de personaje, incluso cuestiona la idea de encasillar la función del autor o del lector.

La carnavalización de lo que implica un personaje literario requiere primero de una referencia específica de lo que se pretende parodiar. En la literatura de corte realista, la correspondencia entre el referente textual con el extratextual afirma la verosimilitud y contribuye a lo que Barthes llama '*effet de réel*'. Esta noción de literatura, sin duda alguna, supone el quehacer literario como respuesta a un contexto social determinado, es decir, que la literatura responde a circunstancias extratextuales, mismas que definen y fijan su interpretación. Esto es de suma importancia, porque la noción de literatura para Bellatin no tiene por qué responder a la realidad, sino que ésta se vuelve un elemento ficcional más dentro de un sistema independiente con reglas propias, una cuestión que privilegia a la estética, a la forma, al estilo. Así lo manifiesta el autor:

A mi parecer mis textos no exigen un conocimiento determinado o un interés particular intelectual o académico. No busco algo innovador. Tal vez también le piden al lector que no se acerque con la idea de lo que debe ser una novela, porque eso no existe. Si hay un lector que de repente ve que hay un corte, o mundos paralelos, o que conviven realidad y ficción en un mismo relato, tendría dificultades si trata de cotejar lo visto con ideas preconcebidas. (Bellatin en Garduño)

En un texto realista, la coherencia y la motivación psicológica son las dos convenciones primordiales para la construcción de personajes, así lo menciona Peter Cooper: "one has the sense that the characters and their worlds function pretty much by cause and effect, by regular

and fixed rules that are familiar or at least knowable in theory” (2). La dinámica que se suscita entre la coherencia y los motivos psicológicos que constituyen al personaje lo proveen de una verosimilitud en su forma de actuar. Sin embargo, los personajes de Bellatin están contruidos para desafiar esta concepción tradicional del personaje. Un ejemplo claro se presenta en *El Gran Vidrio*. Ya en el primer relato *Mi piel, luminosa*, la indeterminación de si el personaje es un niño o una persona de más edad desestabiliza la idea de un personaje realista. En este caso el narrador-personaje comenta al inicio “1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor” (Bellatin *Gran Vidrio* 9) La frase anterior, con la que inicia el relato, implica un distanciamiento temporal de la acción narrada con respecto al momento de su enunciación, esto se deduce por el uso en pretérito del verbo –‘viví’– y por la preposición ‘durante’. A partir de ello se infiere que el narrador-personaje ya no vive con su madre y, por lo tanto, ya no es un niño, incluso se espera que el relato se centre en dicho período de su vida, que explique las causas y las consecuencias de ese particular momento. Sin embargo, poco después menciona: “36. Sólo a los niños y los adolescentes se nos permite ir de una a otra sin el permiso de nadie” (Bellatin *Gran Vidrio* 12). El uso de los pronombres personales ‘se’ y ‘nos’, además del verbo transitivo en presente ‘permite’, indican que la acción verbal afecta directamente al sujeto, en este caso al mismo narrador-personaje. Por lo tanto este narrador-personaje o es un niño o un adolescente, pero dado el contexto pareciera ser un niño. Esta situación que plantea Bellatin en *Mi piel, luminosa* confronta lo que menciona Cooper respecto al funcionamiento de causa-efecto, ya que al no poder re-ordenar la secuencia temporal y espacial⁴⁵ del relato, lo que queda son situaciones absurdas y paradójicas que, en vez de ofrecer respuesta, plantean más incógnitas al lector, como el hecho de saber si el personaje está recluido en una escuela o no, o si todo lo que está narrando

⁴⁵ Para más detalles consultar el apartado 2.3.1.4 *Distorsiones espacio-temporales*.

es un recuerdo o una mera invención: “134. Ésos son de los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela. 135. Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder. [...] 138. Por eso no entiendo; si soy alguien impedido para salir a la calle, cómo tengo el tiempo, o, mejor dicho, el permiso necesario para pasar jornadas enteras en unos baños donde mi madre se dedica sin descanso a mostrarme a las demás mujeres de la región” (Bellatin *Gran Vidrio* 31). En este caso es el mismo narrador-personaje quien, mediante este acto de autoconsciencia narrativa, revela la irrisión oculta, el juego paródico que desestabiliza e incumple las expectativas de lo que es un personaje realista.

En *Un personaje en apariencia moderno* nuevamente está presente la carnavalización del personaje realista y moderno. El personaje moderno comunmente se presenta como un ser definido o como una entidad coherente y generadora de sentido, además se comporta, piensa y experimenta de acuerdo con los modos y las formas que están presentes en la cultura de la cual surge. Mientras que el personaje realista da prioridad al proceso de autoconocimiento y de autodescubrimiento, el personaje moderno destaca la construcción y representación del yo y de su identidad (Lodge 148). En el último relato de *El Gran Vidrio*, Bellatin parodia la forma de representación realista y moderna del personaje ya que éste no puede ser asociado a una sola identidad, coherente y definida, sino que se disocia en un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, donde puede ser una mujer gorda que tiene un hermano constructor y otro aviador, o una niña que vende mascotas en las puertas de los supermercados, o una marioneta que baila ante los arrendatarios, o el muchacho de lentes cuadrados interesado en los autos Renault 5 y que soñaba con tener una novia alemana, incluso puede ser Mario Bellatin, el escritor de varias novelas que dirige una escuela de escritores. Además de la disociación de identidades, la irrisión burlesca del narrador-personaje también se hace manifiesta en sus

comentario autoconscientes, así lo menciona: “¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia” (Bellatin *Gran Vidrio* 160). Al hacer evidente la artificialidad y artificiosidad del texto, el narrador manifiesta que el texto es un espacio para suscitar el juego, uno que subvierte las convenciones literarias de tinte realista y moderno y que presenta un personaje cuya construcción escapa de las normas preestablecidas. Ante esto, el lector tendrá que decidir cómo interpretar este juego paródico que lo pone en escena, un juego que además está lleno de silencios y artificios, un juego que transgrede las concepciones tradicionales de lo implica un personaje literario.

La carnavalización de géneros es una de las características más notables en la escritura de Mario Bellatin. Su estrategia es generar una serie de expectativas en el lector para predisponerlo a que asocie la obra con un determinado género para, posteriormente, incumplir dichas expectativas⁴⁶. Por ejemplo la novela negra en *Poeta ciego*, la autobiografía en *El Gran Vidrio*, el ensayo literario en *Jacobo el mutante*. Esta predisposición se genera mediante el travestismo, y puede ser explícito o implícito. Cuando es explícito, desde el principio se hace evidente que hay un incumplimiento de las expectativas o incluso una contradicción, tal como sucede en *El Gran Vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*. Cuando es implícito, el texto sigue un proceso de travestismo que le permite imitar un determinado género literario, sin embargo esta imitación es sólo en la forma mas no en el fondo. Ejemplos de este travestismo implícito se aprecia en obras como *Poeta Ciego*, *Jacobo el mutante* y *Underwood portátil*. En cualquiera de los dos casos (explícito o implícito) el texto plantea la subversión del género preestablecido. Para conseguirlo, Bellatin construye un texto con señales y marcas que aparentan un determinado camino para así

⁴⁶ Este juego con el género se ha abordado en secciones anteriores. Ver 2.3.1.1 *Metaficción* y 2.3.1.2 *Enmascaramiento*.

aprovecharse de cualquier posible condicionamiento de lectura que pueda tener el lector, así lo menciona:

hay que tomar en cuenta que existe una serie de elementos con los cuales el lector se identifica –para todos los escritores es importante la presencia del lector– saber que este no es tábula rasa, que no es un lector aprendiz, sino que ya trae una serie de vicios de lectura de los que el autor tiene que estar al tanto para enfrentar todo el tiempo y para que se cree el choque entre texto y lector. Entonces obviamente son trucos. Pretender una falsa inocencia para que ese lector pueda creer dentro de esos parámetros. En realidad lo único que me interesa es que alguien comience y termine los textos, independientemente de las opiniones que pueda tener frente a lo que leen. (Bellatin en Tijoux)

De acuerdo con lo anterior, es evidente que para Bellatin la manera en que se presenta el texto al lector es clave. Es por ello que busca anticiparse a las posibles interpretaciones que el lector pueda darle al texto para, de esa forma, romper o minar sus expectativas. Esta manera de armar sus obras ocasiona un choque entre texto y lector que se da por la desestabilización de las formas preestablecidas como géneros literarios o los modos de lectura a los cuales el lector puede estar adscrito. De esta manera, el texto se vuelve un espacio de interacción, un espacio de diálogo entre lo que se espera –expectativa– y la forma parodiada, carnavalizada, de esa expectativa. Es decir, los textos de Bellatin plantean una situación ambigua e incluso oximorónica que le hacen ver, al lector, que lo que daba por supuesto no es; sin embargo, el texto tampoco niega ese supuesto del todo. Esta ambigüedad es la que le permite al texto desautomatizar los modos convencionales de lectura inherentes a un determinado género. Como consecuencia de esta situación, el lector queda en una posición intersticial, es decir, justo en el límite de la recepción y

la producción ya que, para resolver dicha ambigüedad, el lector, pedispuesto por el texto, ya no puede hacer una decodificación automatizada del mismo sino que tiene que reconfigurar no sólo las formas presentadas sino también las formas preestablecidas, ya que el autor ya no es una autoridad y sólo le interesa: *‘que alguien comience y termine los textos, independientemente de las opiniones que pueda tener frente a lo que leen’*. En este sentido es que el lector ya no sólo es receptor sino que es orillado a producir contenido y significado para resolver dicha ambigüedad. A continuación se ejemplifica este aspecto.

Como ya se ha mencionado a lo largo de esta disertación, *Poeta ciego* es una obra que se traviste de una novela negra para que el lector entre en un juego de máscaras el cual le sugiere un modo de lectura que termina siendo subvertido. Desde el inicio, esta obra se presenta al lector de una manera muy semejante a como lo haría una novela negra o policiaca, esto es planteando una serie de interrogantes a las que se espera habrá una respuesta a lo largo del relato. José Galán en *El canon de la novela negra y policiaca* apunta que la acción de este tipo de obra se encamina a resolver la intriga y el misterio planteados, se desentraña el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato. Se muestra la psicología de los personajes, por lo general anormal, violenta y sin escrúpulos. Además, el narrador suele contar en pasado y casi siempre de manera lineal (64-66). *Poeta Ciego* es una obra que trata de reproducir estas cualidades de las que habla Galán. Desde el comienzo, la acción narrada está llena de intriga y misterio, por ejemplo preguntas como, ¿quién es ese Poeta Ciego que habla de una sociedad en la que los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío?, ¿por qué el Poeta sabe de esto y además está escrito en un cuaderno nombrado el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar?, ¿por qué algunos ciudadanos incluso piden ser confinados en la Ciudadela Final?, ¿por qué las condiciones de vida dentro son menos difíciles que en el

exterior?, ¿por qué los internos trafican sangre infectada a cambio de anfetaminas? Todas estas cuestiones se plantean tan sólo en el primer párrafo de la historia; esto genera en el lector una alta expectativa sobre dicho escenario del cual se espera obtener, posteriormente, una respuesta. Conforme avanza la historia, nuevas interrogantes se suman, algunas son respondidas tangencialmente y otras quedan sin respuesta o en el olvido, por ejemplo, en el primer capítulo se plantea el asesinato del Poeta Ciego a manos de la Profesora Virginia. En el segundo capítulo se habla de las misteriosas prácticas pedagógicas. En el tercer capítulo se presentan las diferencias ideológicas entre el Pedagogo Boris y la Hermandad, y la disolución de la misma. En el capítulo cuarto se plantea el surgimiento de una nueva secta. En el quinto se habla de la Nueva Hermandad cuyo líder es la Profesora Virginia. El capítulo sexto presenta la potencial demencia de la Profesora. Finalmente en el capítulo séptimo está la muerte del Pedagogo, de la Extranjera Anna y la fuga de la Profesora Virginia con los alumnos. Como puede apreciarse cada capítulo se confecciona con los elementos clave de la novela negra –intriga, crimen y violencia–, sin embargo lo que llama la atención de *Poeta Ciego* es que nunca se da una resolución al conflicto o al misterio o al crimen, éstos se vuelven pretextos para seguir contando una historia siempre abierta. De esta manera lo que queda es información, descripciones y silencios⁴⁷ que sugieren una forma de lectura pero que, al igual que la trama, sólo es un artificio para poner en escena al lector.

Jacobo el mutante es una evidente parodia de la figura del crítico literario y, por lo tanto, del género ensayístico que éste reproduce. El ensayo crítico es un texto que analiza e interpreta un determinado tema. Por lo general, tiene como fin persuadir al lector del asunto tratado y, para ello, se basa en argumentos y opiniones sustentadas. En palabras de Enrique Anderson Imbert, la función de la crítica es “responder a este cuestionario: ¿cuál fue la intención del escritor?, ¿logró

⁴⁷ Ver 2.3.1.3 *Enmascaramiento* y 3.1.1 *Silencios narrativos*.

expresarla?. ¿valía la pena escribir lo que escribió, si se tiene en cuenta el nivel artístico de su tiempo?, ¿qué significado permanente tiene su obra en la historia de la literatura?” (6). Con base en este modelo es que la obra *Jacobo el mutante* se vuelve el espacio para profanar y reírse de esa autoridad crítica que valora y valida una determinada obra y, con ello, subvertir toda una forma de aproximarse al hecho literario.

En esta obra, la burla está presente en la imitación de las formas del ensayo crítico literario. Por ello la voz narrativa, que representa al crítico, es clave para esta operación burlesca. Como se mencionó en el párrafo anterior, uno de los lineamientos del ensayo es el análisis de un determinado tema, pero resulta que esta voz narrativa nunca revela el tema a tratar ni tampoco responde a por qué está comentando *La frontera, supuesta obra de Joseph Roth*. Sin embargo, lo que sí resalta son sus intentos por justificar las incongruencias y las deficiencias del texto con supuestas pruebas y argumentos basados en la vida de Joseph Roth. Ejemplo de esto se aprecia cuando menciona: “Se desconoce lo que pensaba Joseph Roth acerca de esta novela, que por no haber terminado no vio publicada jamás. Una de las mujeres que lo acompañó en los años finales [...] asegura que el escritor jamás se separó del texto, y que lo iba escribiendo sumergido siempre en un estado de total embriaguez” (Bellatin *Obra* 278), o “Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth. Nunca se sabrá en qué momento concibió tal o cual capítulo. Realizar una pesquisa semejante hubiera podido, de alguna manera, aclarar ciertas aristas del relato que, ni desde una perspectiva literaria ni desde una óptica mística quedan claras del todo” (Bellatin *Obra* 285), o también cuando dice: “Según ciertos estudiosos, la redacción de *La frontera* se trató, más bien, de una especie de oración, que le sirvió al autor no sólo para santificar las cosas que iba señalando, sino para dar testimonio del mundo secreto que cultivó a lo largo de su vida” (Bellatin

Obra 289). Estos ejemplos claramente parodian la argumentación que pretende fundamentarse en la relación texto-vida del autor, ya que es el mismo narrador quien pone en evidencia que no hay tal relación porque se desconocen muchos aspectos de la vida del autor. Este tipo de argumentación resulta en un absurdo porque termina contradiciendo la idea de que un argumento debe basarse en evidencias que sustenten dicha opinión, lo cual no ocurre con este narrador.

También se pueden observar las ocasiones en las que el narrador trata de identificar la intención del autor: “Es asombrosa la claridad con la que, en este pasaje, están expresadas las ideas no dichas que tenía Joseph Roth acerca de los apóstatas de su generación. Desde que habitaba su Galitzia natal, el escritor sentía que estaba viviendo las últimas etapas del espíritu judío” (Bellatin *Obra 292*); también cuando menciona: “Quizá Joseph Roth haya estado buscando; a través de una curiosa mezcla entre tendencia mística y mítica de la interpretación [...], expresar su visión del derrumbe de toda una estirpe. No es casual que el relato comience en la época de los *pogroms* rusos y termine un siglo más tarde” (Bellatin *Obra 290-291*). En estos ejemplos, el narrador se aprovecha de esa supuesta intención del autor para tratar de zurcir los dos fragmentos —el de Jacobo y el de Rosa—. Para ello toma el judaísmo y la mística, ya que el personaje de Jacobo es judío y la mística es necesaria para explicar su transformación en Rosa. Nuevamente la argumentación resulta absurda, sin embargo la idea del texto es reírse de ese modelo.

Otro caso está cuando este narrador también parodia el significado y la relación de obra con la historia de la literatura cuando dice:

Joseph Roth, en su calidad de creador, va señalando diversas realidades a medida que avanza con su escritura. Tal vez, en *La frontera* se encuentre de una manera más clara este cometido. Posiblemente, aquella sea la razón por la que se trata de

una de las obras más crípticas y de estructura más compleja del autor. Quizá por eso también el personaje de Jacobo Pliniak, que a mitad del relato se transforma en una mujer a la manera de *Orlando* de la escritora inglesa Virginia Woolf, sea uno de los más curiosos de la historia de la literatura. No cabe duda que se trata, al menos, del más extraño creado por nuestro autor. Algunos piensan que es un personaje no acabado del todo –que le sirvió al escritor más bien como inspiración para componer otros héroes más completos como el miserable Isaac de *Job*, el comerciante Nissen de *Leviatán*, o el inspector Anschelbum, famoso por su celo en el control de las pesas y medidas de la región–, y otros que es, en definitiva, una innovación de lo que tradicionalmente suele conocerse como personaje. (Bellatin *Obra* 280-281)

En este pasaje, se aprecia cómo el narrador trata de justificar con otros ejemplos de la literatura esta supuesta transformación de Jacobo en Rosa, de ahí que mencione el caso de *Orlando* de V. Woolf. También parodia la idea de personaje, al mencionar que puede ser considerado como un ‘personaje no acabado’ o como una ‘innovación de lo que se conoce como personaje’, ya que desde la tradición literaria es evidente que tanto el personaje como el texto *Jacobo el mutante* no serían validados por una autoridad literaria ya que carecen de casi todas las cualidades que se evalúan en una obra. Pero al mencionar que puede ser una innovación, sugiere la idea de que estas carencias literarias son parte de una nueva tendencia de una ruptura con el género. Es evidente que esta obra no es una ruptura sino una parodia del género de ensayo crítico literario. Las intervenciones y comentarios que hace el narrador rompen con cualquier ilusión de verosimilitud en el texto y, al hacerlo, muestran la irrisión de lo narrado y de la forma de narrar. Al romper esta ilusión, la función de este narrador –presunto crítico literario– resulta absurda, ya

que echa mano de cualquier elemento biográfico de Joseph Roth, de otras fuentes literarias e incluso de los conceptos de la teoría literaria para así justificar las deficiencias y huecos narrativos de la ficción que él mismo está creando.

El libro uruguayo de los muertos puede comprenderse como una parodia de la obra metaficcional, característica muy presente en la obra de Bellatin. Para analizar esta obra primero hay que recordar qué es la metaficción. Como ya se mencionó en el capítulo anterior⁴⁸, la metaficción diegética abierta es la que hace evidente cómo la ficción se crea a sí misma y, para ello, debe resaltar su cualidad de ser autoconsciente y autorreflexiva. Estas dos cualidades se hacen evidentes cuando la voz narrativa hace comentarios sobre el contenido y el proceso creativo de la obra que la contiene. Pero en *El libro uruguayo de los muertos*, no es que imite a las obras metaficcionales donde el narrador o personaje, conforme avanza el texto, revela el artificio de la ficción, sino que, desde el inicio, el narrador ya advierte que es consciente de la ficción y que, además, revelará al lector el mecanismo de la misma: “Es que estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido. No sé si llegue a resultar como lo tengo pensado. Te contaré su mecanismo cuando ya esté puesto en funcionamiento” (Bellatin *El libro uruguayo* 9). Este comentario del narrador hace explícito el juego paródico que enmascara, ya que esta intervención implica decir ‘*te comento, lector, que soy consciente de que voy a ser consciente*’. Lo anterior genera una expectativa la cual, como se ha analizado a lo largo de esta disertación, tiende a romperse. Para lograr esta ruptura, el narrador, después de advertir la construcción artificial y artificiosa de la obra en sí –como toda obra metaficcional–, procede a negar lo dicho. A continuación presento unos ejemplos:

⁴⁸ Ver 2.3.1.2 *Mise en abyme*.

Tal vez quiero crear una suerte de plataforma donde se entrelacen una serie de variables, personas, creadores, creaciones, fantasmas, realidades, y que eso en sí sea la obra.

No se trata de un lugar de tránsito, de espacio para formar algo, más bien su existencia es la obra. Quizá la más importante que haya hecho, la que ha involucrado a mayor número de personas y de líneas de discusión. Tampoco sé si todo lo anterior sea cierto. (Bellatin *El libro uruguayo* 218).

Aquí se puede apreciar cómo el narrador advierte al lector, en las primeras dos oraciones, su intención con la obra *El libro uruguayo de los muertos*, es decir, cómo es que la concibe. Mediante esta autoconciencia es que el narrador da pistas al lector de cómo puede aproximarse al texto. Sin embargo, en la última línea del fragmento, el narrador termina por minar y contradecir su propia explicación. Otro ejemplo parecido se encuentra cuando menciona:

Precisamente de lo único que tengo conciencia –vaga por cierto– al momento de escribir es de la existencia de unas supuestas reglas que, de cierta forma, parecen guiar los libros. Todo lo que aparece después –historias, personajes, situaciones– es resultado del seguimiento fiel que puedo tener hacia esas leyes, las cuales casi siempre desconozco pero intuyo están presentes todo el tiempo. (Bellatin *El libro uruguayo* 231-232)

Nuevamente la figura de la contradicción aparece. Al inicio de la explicación el narrador habla de que tiene conciencia de que su escritura es guiada por unas reglas, las cuales, paradójicamente, desconoce. Al plantear estas situaciones, la credibilidad del narrador como un guía del texto queda nulificada para el lector. Lo anterior implica una irrisión del género metaficcional porque el narrador, que advierte y es consciente de que es parte de la ficción que

narra –acción que ya tiene un tinte paródico–, resulta ser el mismo que termina por socavar esa advertencia metaficcional. En consecuencia, se está ante un narrador que parodia su propio acto metaficcional. Al hacer esto se deslinda de toda responsabilidad narrativa y, de esta manera, queda como un vehículo para contar, por lo tanto puede contar cualquier cosa: sueños, viajes, anécdotas, delirios, otras realidades, incluso decir que escribe un libro que también autocomenta. Bajo estas condiciones todo se convierte en un pretexto para contar: “Tener el pretexto del texto es fascinante. El pretexto del no texto más bien. Será como un libro escrito a la inversa, sobresaturado de pretexto y sin nada de texto” (Bellatin *El libro uruguayo* 219). *El libro uruguayo de los muertos* se vuelve un espacio donde el texto ha sido suplantado por pretextos, los cuales han sido expuestos al lector, quien tendrá que travestir esos pretextos en un texto. Al hacerlo se invierte la noción tradicional del escritor –como único dueño y autoridad de su texto–, ya que en este caso el lector tiene que tomar injerencia, tiene que participar y decidir qué elementos tomar para configurar su texto y, así, convertirse también en autor del mismo.

Underwood portátil y *El Gran Vidrio* son un caso donde la parodia del género autobiográfico se manifiesta en dos posibilidades. En *Underwood portátil* el juego está en la imitación del modelo, ya que es una parodia de la escritura confesional en la que el escritor comenta sobre el supuesto origen de su escritura, así como de varias de sus obras, pero termina siendo un artificio más para plantear el juego entre lo real y lo ficcional. Como ya se ha expuesto en otros apartados⁴⁹, el hecho de que el narrador tienda a asimilarse como el escritor Mario Bellatin, que cuente sobre el quehacer literario del escritor y que hable de la creación de otros textos, crea una falsa correspondencia entre la voz narrativa y el escritor. El mismo narrador es quien revela, a guiños, que él no es Mario Bellatin ya que siempre trata de: “mantener distancias muy grandes con respecto a los textos que esté desarrollando” (*Obra* 518), para que “no quepa la

⁴⁹ Revisar 2.3.1.1 *Metaficción* y 2.3.1.3 *Enmascaramiento*.

menor duda de mi no intromisión, construyo muchas veces elementos falsamente autobiográficos” (*Obra* 518). Como consecuencia, todo lo que dice el texto sobre el ejercicio de escritura y sobre la identidad de Mario Bellatin deviene en una parodia tanto del género como del escritor.

En cambio en *El Gran Vidrio*⁵⁰ se hace explícita la no correspondencia con el modelo porque desde el inicio menciona la contradicción inherente en la obra ya que la autobiografía implica una sola, sin embargo esta obra está conformada por tres relatos autobiográficos que poco o nada tienen que ver con lo autobiográfico. En este caso, ya desde el inicio el lector se encuentra en el proceso de carnavalización, no sólo del género al que hace referencia sino él mismo como decodificador del texto, ya que en el último relato, el texto mismo subvierte el juego cuando se cuestiona sobre lo verdadero y lo falso de las tres autobiografías, pregunta que termina respondiendo: “Saberlo carece totalmente de importancia” (Bellatin *Gran Vidrio* 159). Este comentario metaficcional va dirigido al lector, le revela el juego burlesco del cual él ha sido partícipe. Esta advertencia busca la reflexión del lector respecto a que la referencialidad es una construcción simbólica, por lo tanto en el nombre Mario Bellatin hay un juego de correspondencia con el referente extraliterario que tiene el lector, y es una correspondencia que puede o no ser cumplida. En este caso, por ejemplo, habrá lectores que consideren algunos pasajes del relato como una alegoría de la vida del autor. Cabe destacar que este juego también se da con la cuestión del género, al plantear que la autobiografía también es una construcción, la diferencia con el modelo preestablecido está en que *El Gran Vidrio* es un texto que se autoadvierde como paródico desde el inicio.

⁵⁰ Revisar 2.3.1.1 *Metaficción* y 2.3.1.3 *Enmascaramiento*.

Esta idea de carnavalizar las funciones que tradicionalmente se le atribuyen al autor – como autoridad del texto– y al lector –como decodificador del mismo– son parte del proyecto literario que persigue Mario Bellatin. Así lo menciona:

La idea es que el texto genere infinidad de textos. Por eso también es mi interés de que se escape a las leyes tradicionales de lo plano de un texto. Solamente enfrentándote al texto por escrito creo que está hecho para que haya muchas lecturas. Tú te conviertes en una especie de co-creador. Lo que quiero poner en tela de juicio es ¿quién es el escritor? ¿Por qué el escritor tiene el rol que tiene? ¿Por qué tiene el tiempo o espacio que tiene? ¿Quién dio las verdades en la literatura? ¿Cómo que los textos no pueden vivir por sí mismos y no pueda el escritor convertirse en un traductor de libros que no existen? (Bellatin en Hind)

Para lograr esta inversión Bellatin tiene que crear un texto en el que el lector dé por supuestas cosas que no se han dicho. Para ello el escritor se aprovecha de formas o modelos con los que el lector puede estar familiarizado, como el hecho de suponer que el texto corresponde a un determinado género o aludir a que el personaje es el mismo autor, estos casos ya implican predisponer inadvertidamente un modo de lectura. Además si el relato se edita con silencios, huecos o se omite determinada información, lo que queda son nodos, bulbos, fragmentos de una o muchas historias, las cuales el lector, por hábito, inercia o costumbre, tenderá a ligar para configurar un relato basado en la lógica causal, tal como el observador nocturno que mira al cielo y crea figuras con las estrellas.

La autoconsciencia metaficcional del narrador –que advierte su propia construcción y condición ficcional–, revela al lector el juego paródico en el que se encuentra. Esta situación es la *mise en scène* del lector, cuya subjetividad y participación es necesaria para completar la obra,

así como para dotarla de sentido y significado. De esta manera el texto literario se vuelve un escenario cuyo protagonista ya no es la obra en sí, sino el receptor. Éste ha sido llevado a escena por el texto y ahora es, al mismo tiempo, actor, espectador y productor de su propia interpretación.

3.2.2 Intra e Intertextualidad

La parodia para Sarduy también implica, en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, la interacción de distintos estratos. Para el escritor cubano la inter e intratextualidad se refiere a: “Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos; de allí el carácter polifónico [...] de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no” (Sarduy *Barroco y neobarroco* 20). Esta noción de intra e intertextualidad también está presente en la narrativa de Mario Bellatin. Para ello primero es necesario comprender cuál es su propuesta de proyecto literario. Así lo comenta él mismo: “En realidad, quiero que mi obra sea un solo libro” (Bellatin en García). Bajo la lógica de esta sentencia, la producción textual de este autor, materializada hasta el momento en aproximadamente treinta obras individuales publicadas, está enfocada en construir una sola obra, un todo. Lo anterior implica que las partes deberían tener algún tipo de relación entre sí, más allá de estar escritas por un mismo autor, que permita agruparlas o unificarlas como una sola obra. Ante esto, la idea de unidad se vuelve más compleja, es decir, si lo que plantea es una unidad conformada por n partes, y cada parte (los libros o textos) es en sí un mundo posible y autónomo, entonces estaríamos hablando de que Bellatin no construye un solo libro, sino un universo, o una realidad o un sistema paralelo complejo. Además, hay que agregar que su universo se organiza en una premisa muy particular: “inventar un sistema literario absurdo pero a la vez coherente”

(*De Macondo a McONDO*, 124). Lo anterior no quiere decir que su intención como escritor sea la de lograr un texto absurdo en sí, sino un texto que sea legible para el lector, un texto cuyo lenguaje sea simple, sin recursos poéticos o retóricos que puedan confundirlo. Si bien este autor no gusta de recursos estilísticos en el lenguaje, sí se interesa por otros recursos como lo son la autorreferencialidad y la autoconsciencia del texto mismo⁵¹.

Como ya se ha puntualizado a lo largo de esta disertación, los textos de Mario Bellatin, al replegarse sobre sí mismos, resaltan su cualidad hermética, dado que son construcciones ficcionales cuya intención operativa recae sobre ellos mismos, además de que son conscientes de ello. Sin embargo, ¿cómo es que estos mundos pueden conectarse unos con otros sin comprometer su autonomía y, aun así, lograr esa noción de una sola obra de la que habla su creador? La respuesta está en la intratextualidad. Por medio de la intertextualidad, el texto sale de su aislamiento y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos (Fernández 76). De esta manera, Bellatin crea una red interna en la que textos autónomos pueden establecer una relación dialógica, a partir de la cual se crea una sola entidad: el universo Mario Bellatin.

José Enrique Martínez Fernández en su libro *La intertextualidad literaria*, apunta que la intratextualidad es el proceso intertextual que opera sobre textos del mismo autor. Un escritor puede aludir en un texto o a textos suyos previos, sea que se autocite, o como una reescritura. De esta manera, la obra sería una continuidad de textos, por medio de la cual se da coherencia al conjunto textual; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero ‘tejido’ (152). Para Fernández, la intratextualidad también puede ser una guía u orientación de la lectura, “reafirmando, matizando o negando fórmulas previas, el poeta puede encaminar al lector a una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación coherente” (154). Si bien

⁵¹ Para mayor detalle revisar el apartado 2.3 *El artificio escénico en el texto literario*.

Martínez Fernández destaca el uso de la intratextualidad en la poesía, sus apuntes pueden aplicarse a todo tipo de textos. En el caso de Bellatin su obra está compuesta por intratextos, es decir, de intertextos de sus mismas obras. El intertexto consiste en denominar: “a un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un subtexto [...], fragmento textual en su estado de origen; pudiendo apreciarse una mayor o menor transformación de su literalidad y de su sentido en su incorporación” (Quintana Docio 205) a otro texto.

En la obra de Bellatin, el intertexto se presenta como una reescritura. Martínez Fernández comenta que la reescritura supone una leve, mediana o fuerte remodelación de los textos propios de un escritor, cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable, cuando quedan huellas de reconocimiento de un texto primitivo sobre el cual nace un nuevo texto (161-162). En Bellatin, se puede apreciar esta reescritura, en la que el autor toma el mismo material lingüístico (sean párrafos u oraciones) de un texto previo, para crear otro texto completamente distinto. Ante esto, la intratextualidad, por medio del intertexto en su forma de reescritura, dota de unidad a la obra de este autor, pone puntos en común a partir de los cuales se crea un tejido interno entre cada uno de los textos que conforman el gran libro de Bellatin. En la siguiente tabla se presenta, de manera breve, cómo un fragmento del texto A pasa a un texto B en forma de reescritura. Lo que se busca es ilustrar cómo es que este autor teje su universo narrativo retomando su mismo material pero con la intención de resignificarlo en otra obra. Cabe destacar que un texto B puede contener varios fragmentos de A.

Texto A	Texto B
La escuela del dolor humano del Sechuán (2001)	El Gran Vidrio (2007)
Mi padre es un simple empleado del Departamento de Agricultura. Sale todos los	231. En ese entonces mi padre estaba empleado en una

<p>días rumbo al trabajo. Toma un auto de servicio público que recorre de extremo a extremo la avenida principal. Me llama especialmente la atención la pulcritud de sus camisas blancas, que no sufren mácula a lo largo de la jornada. Sé que una vez en la oficina se coloca unos guardamangas de plástico para evitar que la tela se desgaste con la rutina diaria.</p>	<p>dependencia estatal. 232. Salía todos los días de la casa rumbo al trabajo. 233. Tomaba un auto de servicio público, que recorría de extremo a extremo la ciudad. 234. Me llamaba especialmente la atención la pulcritud de sus camisas blancas. 235. De alguna manera, mi madre logró trasladar años después esa brillantez a las prendas que ideó para sostener mis testículos. 236. Pero a diferencia de mis actuales telas, que se ensucian muy rápido debido al ajetreo constante, las camisas de mi padre resistían la jornada completa. 237. Una vez en la oficina seguramente se colocaba unos guardamangas de plástico para evitar que la tela se desgastara con la rutina diaria.</p>
<p>Perros héroes (2003)</p>	<p>Underwood portátil. Modelo 1915 (2005)</p>
<p>Cerca del aeropuerto de la ciudad vive un hombre que, aparte de ser un hombre inmóvil – en otras palabras, un hombre impedido para 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 [...]. Si es que alguien le pregunta sobre su condición, este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre y otra un retardado mental.</p>	<p>Me dijo que mis dudas las resolvería cierta persona que iba a demorar un momneto, algo largo, en poder contestarme. Yo no podía saber que en ese momento se me pedía el tiempo necesario para instalarle en los oídos el teléfono al hombre paralítico –que después se convertiría en protagonista del libro <i>perros héroes</i>–, quien era el verdadero dueño de los animales. No podría saber, tampoco, que quien hablaba entonces conmigo era su enfermero. Diez minutos más tarde escuché al personaje. Me hablaba el hombre inmóvil arrastrando, una a una , las letras. Lo primero que me trató de explicar fue que una cosa era ser paralítico y otra un retardado mental.</p>
<p>Poeta Ciego (1998)</p>	<p>Libro uruguayo de los muerto (2012)</p>
<p>La Ciudadela Final está rodeada por una alabrada que la humedad ha llenado de óxido. Durante la noche de verano a la cual se refiere el Poeta Ciego en el Cuadernillo de las Cosas Dificiles de Explicar, un miembro de la Banda de los Universales se acerca a la</p>	<p>La Ciudadela Final estaría acordonada por una alabrada que la humedad iría llenando de óxido. [...] Se refiere a que durante una noche de verano un miembro de la Banda de los Universales – con este término la madre suele referirse a los</p>

<p>institución acompañado por uno de sus más viejos perros de pelea. El Poeta denomina Banda de los Universales a los grupos de jóvenes que en las ciudades industrializadas el sistema relega a los suburbios. Una vez que está ante los rombos, el Universal del que habla el Poeta Ciego se quita la camisa, las botas militares y el estrechísimo pantalón amarillo que lleva puesto. El pálido cuerpo queda desnudo bajo la luz de una luna que ilumina un campo desierto. Lo único que conserva son unas muñequeras de las que sobresalen puntas de acero. El perro de pelea que va a su lado comienza a lanzar leves gemidos. Lo hace señalando con el hocico el interior de la Ciudadela Final.</p>	<p>grupos de jóvenes sin futuro que las grandes urbes relegan a los suburbios– se acerca a la institución acompañado por uno de sus más viejos perros de pelea. Una vez que se encuentra ante los rombos, el Universal que hipotetiza la madre de Camilo se quita la camisa, las botas militares y el estrechísimo pantalón amarillo que lleva puesto. El pálido cuerpo queda desnudo bajo la luz de una luna que ilumina un campo desierto. Lo único que conserva el Universal son unas muñequeras de las que sobresalen unas puntas de acero. El perro de pelea que va a su lado comienza a lanzar leves gemidos. Lo hace señalando con el hocico el interior de la Ciudadela Final.</p>
<p>Underwood portátil. Modelo 1915 (2005)</p>	<p>El libro uruguayo de los muertos (2012)</p>
<p>Recuerdo, entre otras cosas, la estupefacción de mi familia por plantear un ejercicio ajeno a las tareas escolares, y luego por la sospecha de la aparición de un testigo constante de la esencia familiar. Cuando advirtieron que el proyecto avanzaba –conseguí una vieja máquina de escribir, cintas entintadas y algunas hojas de papel– se opusieron abiertamente a que continuara con mi idea.</p>	<p>Recuerdo, entre otras cosas, la estupefacción de mi familia. Parecían no estar dispuestos a aceptar que planteara realizar una tarea fuera del rango de normalidad aceptada para un niño de mi edad. Luego, cuando vieron que el proyecto iba en serio, pues me hice de una máquina de escribir, de cintas entintadas y de una serie de hojas de papel, se opusieron abiertamente a que yo continuara con mi intención.</p>

Esta forma de configurar el universo Mario Bellatin crea en el lector, cuando ha leído más de una obra, una sensación de *déjà vu*, de ya haberla leído.

La percepción de la intratextualidad, al igual que la intertextualidad, depende de una lectura atenta o, mejor aún, de sucesivas lecturas (re-lecturas) de la obra de un poeta determinado (Martínez 152). Para ello, la competencia del lector es fundamental. De acuerdo con Riffaterre en su artículo “La sylepse intertextuelle”, la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. La lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, es la que produce el ‘sentido’, es de carácter referencial. En cambio, la lectura literaria produce la ‘significancia’, resultante de las relaciones de la palabra del texto con sistemas verbales situados fuera del texto

(a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan bien en estado potencial en la lengua, bien ya activados en la literatura. El universo Mario Bellatin, definido por sus propias leyes y lógica, se aprovecha de la realidad extraliteraria, de ese otro universo donde se encuentra el lector, un universo que también tiene sus propias reglas, tradiciones, convenciones y conexiones. El escritor Mario Bellatin, quien cohabita ese universo del lector, se aprovecha de las convenciones literarias que el lector pueda tener para así seducirlo, envolverlo y también provocarlo con su literatura:

De alguna manera la labor del escritor es adelantarse al imaginario del lector que no es para nada una entidad inocente, limpia o carente de contenido. Trato de estar alerta al choque que se establecerá entre el imaginario del lector, su educación, su sagacidad, y lo que uno propone. Es gracioso porque el lector, precisamente por esa sagacidad, inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho. [...] a partir de estos supuestos se pone al lector en jaque todo el tiempo, y eso es, curiosamente, lo que hace que siga leyendo. (Bellatin en Larrain)

Si el escritor está consciente de que el lector tiene en su imaginario preconstruidos, referentes, símbolos, géneros literarios, modos de lectura, etc., no es gratuito que en el universo Mario Bellatin, a pesar de ser autorreferencial, el escritor mencione nombres, libros, movimientos artísticos, entre otros más, que para el lector tienen una determinada carga semántica, ideológica, de la cual se aprovecha el escritor para romper las expectativas del lector: “Uno [el lector] está esperando una forma determinada para un tema, pero si el tema está y la forma es totalmente inesperada, se crea esa cosa que hace que leas doblemente” (Bellatin en Rodríguez).

Lo anterior deja ver la intención de Bellatin, busca la interacción entre dos universos diferentes, el universo del lector y el configurado por Mario Bellatin. El universo Mario Bellatin se estructura mediante presupuestos que confrontan la lógica narrativa a la que el lector está habituado. Esto es lo que provoca el choque del que habla Bellatin. De antemano, el universo Mario Bellatin plantea una estructura provocadora al lector: '*absurdo pero a la vez coherente*'⁵². Esta idea de confrontación, recuerda la postura del neobarroco de Severo Sarduy.

Sarduy retoma al barroco como idea de transgresión y subversión del orden que privilegia la administración de los bienes (que reduce lo social al valor de cambio), el predominio de un lenguaje unilateral, la preeminencia de un arte utilitario, la imposición de determinados símbolos que aseguran mediante el lenguaje la existencia de un orden político y material. Para Sarduy el barroco, además de criticar y amenazar esta sociedad basada en la economía, despilfarra en función del placer y parodia cualquier actividad basada en la reproducción de lo útil.

Como ya se ha mencionado, el neobarroco se traduce en la práctica de una escritura opuesta a cualquier versión del realismo, a cualquier tipo de mimesis. El neobarroco es proyecto impugnador, irreverente, que denuncia la ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa y recusa un empleo del lenguaje literario como máscara de nuestra escasa realidad. Esta intención provocadora del neobarroco puede encontrarse en el discurso de Bellatin:

AH: ¿Eres consciente de lo que provocas en tu interlocutor o en el lector?

MB: Mario Bellatin es un invento creado por un mundo literario ávido de sorpresas, estéril y que tiene como único condimento el vacío. Es por ello que tiene muy en cuenta al lector y al público. Porque en un mundo tan gris, es necesario que haya alguien que lo golpee, lo provoque y le irrite para hacerlo

⁵² Para mayor información ver el 1.3 *La propuesta textual de Mario Bellatin*.

sentir vivo o plantearse determinadas cuestiones que no pasan tanto por lo intelectual —ya lo ha dicho— como por lo sensorial. (Bellatin en Hermosilla)

Si el escritor pretende sacudir al lector al plantearle un universo literario que hará cuestionar el universo del propio lector, entonces el universo Mario Bellatin ejercerá una función paródica respecto a las formas convencionales y tradicionales de decodificación de un texto, de los modos de lectura o de las estructuras narrativas lineales que se configuran a partir de una lógica de causa-efecto, de la resolución de un conflicto, o del desciframiento de un misterio, incluso de una lógica de función, donde el valor de un elemento *A* depende de su relación con un elemento *B*.

La parodia, para Sarduy, implica, en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, la interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a inter e intratextualidad (*Barroco y neobarroco* 20). Aquí la intertextualidad no se presenta en un sentido restringido, tal como lo plantea Martínez (75), sino en el sentido amplio del término, el que implica el carácter dialógico del discurso. Si el lenguaje es colectivo y polifónico por naturaleza, entonces esto implica que el lenguaje no es algo neutro, sino que conlleva una carga, una ideología, una intención. El universo Mario Bellatin se construye mediante lenguaje y tiene una intención. Sus textos deben configurarse de tal manera que internamente respeten la lógica propuesta por el autor pero, al mismo tiempo, debe proveerle al lector un medio de acceso. La intertextualidad, dado su carácter dialógico, es el medio de acceso al universo Mario Bellatin. Ésta es la que permite la interacción entre voces propias y ajenas, individuales y colectivas (Martínez 54), y como discurso puede manifestarse en todos los niveles textuales de la lengua (fonético, sintagmático y semántico). Como ya se mencionó, Bellatin casi no juega con lo fonético (juegos de palabras o recursos retóricos), en cambio, sí explota la cuestión semántica y sintagmática del texto literario.

El texto de Mario Bellatin se traviste, enmascara, simula una narrativa cuya estructura le es familiar al lector, debe plantear referentes o coordenadas que le sean conocidas al lector, mismas que le permitan dialogar con el texto. Para ello la intertextualidad es pieza clave para la interacción entre ambos universos. Por ejemplo, en el nivel semántico, el hecho de que aparezcan nombres de escritores o autores, de obras, de movimientos artísticos o de locaciones, son puntos en común con lo extraliterario (con el universo del lector), de tal manera que resulta inevitable para el lector hacer instintiva y racionalmente relaciones semánticas para así tratar de encontrar un sentido al texto. Además, el autor suele valerse de referencias falsas e intertextualidades irónicas para dar un aspecto juguetón y burlesco al texto. Por ejemplo, en *Jacobo el mutante*, el nombre de Joseph Roth como un elemento clave para comprender una inexistente novela suya llamada *La frontera*. Los epígrafes del escritor japonés Yasunari Kawabata que aparecen en *Salón de belleza* y en otras obras, incluso títulos como *El Gran Vidrio* que hacen referencia al artista Marcel Duchamp o *El libro uruguayo de los muertos* cuyo título también remite a otro texto como *El libro tibetano de los muertos*. Además en *Underwood portátil. Modelo 1915*, *El Gran Vidrio* y en *El libro uruguayo de los muertos*, el nombre Mario Bellatin funciona como un elemento de cohesión para un conjunto de fragmentos heterogéneos. En el nivel sintáctico, la intertextualidad, desde la aproximación neobarroca, se manifiesta como un modelo de lectura para el lector, modelos que están condicionados por los géneros (detectives, realista, autobiográfico, etc.). Lo que hace Bellatin con sus textos es romper con el horizonte de expectativas que provoca esa sintaxis narrativa basada en géneros. Por ejemplo, *Poeta ciego* sugiere una lectura de la novela negra ya que, a pesar de que se maneja la conspiración, el misterio, la atmósfera asfixiante y la corrupción del poder, nunca se puede descifrar el móvil de las acciones, lo cual deja ver el absurdo de las mismas. *Underwood portátil* plantea una escritura

confesional en la que el escritor comenta sobre el supuesto origen de su escritura, así como de varias de sus obras, pero termina siendo un artificio más para plantear el juego entre lo real y lo ficcional. En *El Gran vidrio* es una parodia de la autobiografía, al estar conformado por tres relatos que tienen poco que ver con lo autobiográfico.

Cabe mencionar que como parte de la intratextualidad, está la referencia a su propia obra. Esto se aprecia en tres de las seis obras analizadas, tal es el caso de *Underwood portátil. Modelo 1915*, *El Gran Vidrio*, y *El libro uruguayo de los muertos*. En cada una de estas obras hay referencias a obras previas o a algunas que están en construcción. Por ejemplo en *Underwood portátil* el narrador hace varios comentarios respecto a la creación de varias de sus obras anteriores como *Mujeres de sal*, *Salón de belleza*, *Poeta Ciego*, *Jacobo el mutante*, *Perros héroes* e incluso habla del texto *La enfermedad de la sheika*, texto que formará parte de *El Gran Vidrio*. Respecto a *Salón de belleza* apunta el narrador: “El asunto del *moridero* y sus víctimas, tema que después se erigió como en el principal, sería soslayado lo más que se pudiera. El lector sospecharía que una verdad terrible se encontraba detrás de las palabras que iba leyendo. Sin embargo, todo estaría dispuesto para que nunca se llegase a tener una certeza plena de qué era lo que realmente estaba escondido” (*Obra* 512). En otro pasaje aclara:

Como he señalado, siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito. Pienso que, por eso, al momento de diseñar *el jardín de la señora murakami*, por ejemplo, mi interés principal estuvo puesto en que el texto no apareciera como producto de un autor, sino que fuera visto como la traducción de un libro inexistente. [...] En un libro posterior, *shiki nagaoka: una nariz de ficción* quise trasladar el rol del escritor al de un biógrafo, que en virtud de la vida que necesita reproducir obvia una serie de

elementos necesario para establecer la verosimilitud requerida. En *Jacobo el mutante*, el narrador asume el rol de un investigador literario, que cree rigurosamente en la existencia, en las ruinas de las bodegas de una editorial olvidada, de unos papeles absurdos atribuidos al escritor Joseph Roth. (*Obra* 518).

En *El Gran Vidrio* la autorreferencia se destaca en el último relato *Un personaje en apariencia moderno*, donde el narrador, autoconsciente de su propia ficción, comenta sobre un pasaje anterior: “Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades. Sobre todo, esto se hace evidente en *La verdadera enfermedad de la sheika*, relato en el cual una serie de embelesos místicos experimentados a lo largo de muchos años son el elemento constitutivo de la ficción” (*Gran Vidrio* 160). También hay referencias a obras anteriores: “La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*” (*Gran Vidrio* 160).

En *El libro uruguayo de los muertos* el narrador hace comentarios sobre trabajos previos, presentes y proyectos a futuro: “Descubro además otras cosas. Que todos estos años he buscado rehacer la casa del artista muerto del libro *Efecto invernadero*” (*El libro uruguayo* 246); “Me aceptaron el *Tratado sobre Frida Kahlo* tal como está planteado. Con cuarenta fotografías que registran el viaje que realicé para ver a esa Frida Kahlo con vida, la que habita en un poblado lejano” (*El libro uruguayo* 9); “Los libros que estoy escribiendo tal vez se titulen: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días; Las dos Fridas; La historia de Mishima* –una biografía ilustrada–; y *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*” (*El libro uruguayo* 10); “Te cuento asimismo que el martes próximo llega uno de mis personajes principales –

aparece como elemento central en *La escuela del dolor humano de Sechuán*—: la mujer de Seattle que se dedica todos los años a desenterrar, con sus propias manos, el cuerpo de su marido en la cúspide de la montaña de un pueblo andino” (*El libro uruguayo* 20); “Ya está confirmado que me van a publicar en City Lights el libro *Salón de belleza*” (*El libro uruguayo* 42); “Prefiero ir a Buenos Aires, donde tengo que presentar una nueva versión de *Jacobo el mutante* en abril, además la estrenarán como teatro de papel” (*El libro uruguayo* 235).

Sin embargo, ¿qué tiene que ver la autorreferencia intratextual con la parodia?, y ¿cuál es su relación con la *mise en scène*? Linda Hutcheon en *Politics of Postmodernism*, comenta que la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social (97). No cabe duda que Bellatin se aprovecha de este planteamiento y le da su propio toque. Si revisamos las citas anteriores, el discurso del narrador —a quien en estos casos suele asumirse como el escritor Mario Bellatin— resalta por sus comentarios autoconscientes y autorreferenciales de su propia obra. Estos comentarios llaman la atención porque siguen los mismos preceptos bajo los cuales el escritor construye su proyecto literario⁵³, es decir, giran en torno al vacío, a la ausencia, a lo no dicho, a tratar de siempre diferirse para ser inasible y, al hacerlo, romper con la expectativa. Es por ello que habla de enmascarar la nada, de ocultar algo que nunca es y tampoco está, de que lo presentado siempre puede ser otra cosa y otra posibilidad. También sugiere temas o ideas que supuestamente conforman algunas de sus obras pero nunca las confirma o explica, con lo cual introduce al lector al juego de la credibilidad de la palabra del autor. Como ya se mencionó, Bellatin trata de adelantarse al imaginario del lector para convertirlo en un participante más del juego, es por ello que estas autorreferencias en el discurso del narrador no son inocentes. El escritor sabe que si él pone una marca, comentario o

⁵³ Para mayor información revisar el capítulo 1.

advertencia sobre alguna de sus obras, el lector, en un movimiento casi inercial –en caso de conocer la obra–, tenderá a realizar un proceso de recontextualización⁵⁴ de la obra, dotándola de un potencial nuevo significado o de una nueva aproximación. Sean estas marcas o comentarios ciertos o no, no importa, sin embargo están para provocar, para cuestionar, para desestabilizar la norma, para que el lector se pregunte quién o cómo es que se legitiman y autorizan las convenciones y preconstruidos literarios, los modos de lectura, el rol del escritor y también del lector. Incluso el narrador de *El libro uruguayo de los muertos* ya lo advierte con un guiño:

Sin llegar a hacer demasiadas conjeturas, sé que la mayor parte de lo que sucede en los libros puede ser cotejado con la realidad. Tanto porque son cosas que han sucedido –es una estupidez cotejar la ficción con lo real, pero es interesante ver qué ocurre cuando se busca alterar esa relación– como porque están enmarcadas dentro de una lógica de lo cotidiano. (*El libro uruguayo* 231)

En la acotación que está dentro de la cita, se puede apreciar cómo el narrador advierte el juego burlesco respecto a favorecer un cierto modo de decodificación del texto –el de la lectura de tinte realista en donde hay una correspondencia entre ficción y realidad–, pero también señala que se aprovecha de ese modo para subvertir deliberadamente las convenciones preestablecidas que lo caracterizan.

Estos elementos intratextuales –sean reescrituras, comentarios autoconscientes, metaficcionales o autorreferenciales– e intertextuales –nombres, obras o lugares– son clave en la composición de la obra de Mario Bellatin. Son los que permiten que se dé una interacción, un

⁵⁴ Martínez Fernández establece que la recontextualización se da cuando: “El texto-cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos. Cuando la cita forma parte de la memoria colectiva, la recontextualización funciona, además, en relación con el significado previo, es decir, con el significado que el texto cita tenía en su contexto originario; el contenido que adquiere en el nuevo contexto o marco textual lo hace son desprenderse del primero; tal proceso pasa, naturalmente, por el reconocimiento de la cita por el lector” (94).

diálogo, a veces irrisorio, tanto al interior del universo Mario Bellatin como al exterior de éste. El lector que entra en la obra de Bellatin pareciera que experimenta una sensación de extrañamiento, tal como la experimenta un sujeto que es introducido a una cultura extranjera a la suya. Donde esa otra cultura se resiste a ser reducida o interpretada bajo los términos del neófito, en este caso el lector. Como consecuencia de esta interacción, resulta una crítica mutua entre ambos sistemas, a partir de la cual el lector tendrá que resolver su postura, porque su interlocutor, el texto literario, es inmutable, pero también es espejo curvo que distorsiona y parodia la imagen.

Conclusiones: la *mise en scène* en la escritura de Mario Bellatin

Después de haber analizado los textos de Mario Bellatin a lo largo de dos capítulos, ¿qué se puede decir respecto a su proyecto literario, el *ethos barroco* y la *mise en scène*? Desde el capítulo primero se comentó que estas tres propuestas se destacan por centrar su atención en la fusión del sujeto en el objeto. Se estableció que el proyecto literario de Bellatin compartía elementos con el *ethos barroco*, como la contradicción, el artificio, el vacío, el juego y la subversión. En cambio, el concepto de *mise en scène* de Bal planteaba que el objeto de análisis – en este caso el texto literario– performa un encuentro entre el artificio estético y la realidad social. Sin embargo no menciona elementos en concreto a partir de los cuales se pudiera proponer una sistematización para conseguir dicha fusión. Es por ello que el análisis de las obras ayudó a identificar que los elementos presentes, tanto en el proyecto literario como en la propuesta del *ethos barroco*, podían también ponerse en práctica para el concepto de *mise en scène*.

En el 1.3 *La propuesta textual de Mario Bellatin*, se destacó que figuras o tropos como la contradicción y la ironía dan una explicación a cómo Mario Bellatin construye sus textos, sin embargo reducir el trabajo de Bellatin a esta figura sería limitante, ya que también podría considerarse al oxímoron o la paradoja, debido a que comparten los rasgos de la ironía o la contradicción. Sin embargo, lo que me interesa no es prescribir una figura que describa mejor la propuesta literaria de este escritor, sino entender cómo opera dicha propuesta en la que la configuración del texto predispone de antemano una participación activa del lector, misma que lo convierte en un co-creador de la obra, es decir que lo pone en escena.

Desde la lingüística, a las figuras como el oxímoron, la paradoja, la ironía, la antonimia, la anticipación, la antítesis, la polisemia, el pleonismo, entre otras, se les conoce como metalogismos. De acuerdo con Helena Beristáin, los metalogismos:

resultan de operaciones, no gramaticales, efectuadas sobre la lógica del discurso y que afectan al significado pero trascendiendo el nivel del léxico (puesto que la desviación no se da entre el signo y su sentido) y requiriendo, para su lectura, un conocimiento previo del referente, mismo que puede hallarse en el contexto discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico (como ocurre en la hipérbole, en la ironía o en la paradoja, por ejemplo). (321-322)

Los metalogismos, a diferencia de los tropos, no llegan a implicar una sustitución o reemplazo de un sema por otro, sino que operan sobre el modo de invención, de la presentación de una idea; afectan a la lógica ordinaria de la expresión, crean una relación inusual entre contenidos, o bien afectan a la relación entre las palabras y la realidad. De acuerdo con el Grupo μ , los metalogismos son una operación de tipo supresión-adjunción negativa que afecta las relaciones lógicas (95); es decir, a partir de un conjunto de elementos, se suprime uno y se añade otro que impacta en las relaciones lógicas de todo el conjunto. Los metalogismos oponen o contrastan el significado de una palabra o frase para aludir a cualidades opuestas a las que el objeto discursivo posee. También pueden aludir al empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente. A grandes rasgos, es la supresión de un elemento o rasgo lingüístico que provoca una inconsistencia en el significado pero que, al mismo tiempo, sugiere otro significado para sustituir dicha inconsistencia de sentido.

Esto implica una serie de competencias por parte del receptor/interlocutor. Para Beristáin:

La diferencia entre el metalogismo que no es tropo y el que sí lo es, estriba en que, en este último hay una ruptura de la isotopía, misma que requiere de una reevaluación que sólo es posible confrontando el texto con su contexto. Si éste se desconoce, el tropo pasa inadvertido para el lector; por ejemplo: si el lector (o el público) no conoce la situación y el carácter de los personajes, no captará la ironía. (*Diccionario* 322)

El metalogismo requiere un doble proceso de pensamiento, no sólo es la decodificación literal de lo enunciado, sino que necesita hacer otro proceso (de ahí el prefijo *meta*) para que, a través de ciertas inferencias, el receptor atribuya un sentido lógico a la situación discursiva. Entonces, cuando se crea un texto cuya naturaleza se constituye tomando en cuenta algún tipo de operación metalógica, el texto genera un espacio de interacción que promueve la mediación de lo colectivo y lo privado (el texto y el lector), un espacio que posibilitará la *mise en scène* de la que habla Mieke Bal. El texto de naturaleza metalógica, como ya se mencionó, predispone inadvertidamente una interacción creativa con el lector, y cuando éste se da cuenta de que está en una determinada situación, la propia subjetividad cobra consciencia de sí misma. La *mise en scène* se aprovecha de dicha identificación ya que se sitúa en el límite entre lo ficticio y lo real, precisamente donde convergen lo colectivo y lo privado.

De este modo, la representación subyacente en los textos de Mario Bellatin da paso, así, a la presentación porque lo que se presenta ya no es la representación textual sino, parafraseado a Bal, la subjetividad del receptor ya implicado y puesto en escena (131), a partir de operaciones metalógicas tales como la ironía, la paradoja y el oxímoron. Sin embargo, ¿qué es lo que posibilita que esta situación pueda sostenerse y no desmoronarse en el acto? La respuesta está en los materiales y métodos de construcción, es decir, en los artificios.

Durante el capítulo 2, se expusieron los artificios literarios mediante los cuales el escritor Mario Bellatin configura sus textos. El análisis de estos artificios –metaficción, *mise en abyme*, enmascaramiento y distorsiones espacio-temporales– reveló que la naturaleza textual de las obras de Bellatin se destaca por una autoconsciencia irónica, paradójica e, incluso, hasta contradictoria. Este análisis textual además confirma que en el proyecto de Mario Bellatin hay una fuerte presencia de aquello que se considera como barroco, ya que cuando un texto es autoconsciente de su naturaleza ficcional y de los mecanismos literarios que crean dicha ficción, entonces el artificio manifiesta la condición artificial, artificiosa, lúdica y hasta paródica de la obra. Los artificios en Bellatin, además de autoconscientes, se destacan porque implican una potencial interacción con el lector. Por ejemplo, vimos que la metaficción, al ser una cualidad autorreflexiva y autoconsciente de la ficción, encamina al lector a una posición paradójica en la que éste se encuentra a la vez dentro y fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Es decir, cuando el texto muestra sus mecanismos de articulación, sus contradicciones y sus fisuras, puede ocurrir un distanciamiento entre texto y lector, que le demanda al segundo una participación que lo compromete, como diría Hutcheon, a involucrarse “intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation” (*Narcissistic 7*).

Algo parecido ocurre con la *mise en abyme*, la cual hace explícito que la narración tiene como último objetivo su propia existencia, o sea cuando la autorreflexividad de la ficción es convertida en el tema de la narración, de tal manera que la creación de la obra es tomada como el tema central del relato. Esta contorsión sobre sí misma de la narración es una estrategia para crear tensión y suspenso en el relato, es una estrategia lúdica para involucrar una reflexión participativa del lector, ya que en un primer momento del texto se puede satisfacer la curiosidad del lector, para luego negar o contradecir lo dicho, de modo que vuelva a haber un lugar para la

sorpresa. Estas formas de escritura salen de las convenciones narrativas habituales y afectan el funcionamiento ‘normal’ de los mecanismos de producción de sentido. En estos casos, si el lector busca un sentido al por qué de este artificio paradójico, será el propio lector quien tenga que proponerlo ya que el texto se cierra sobre sí mismo.

El enmascaramiento es un artificio que también tiene esa cualidad de provocar una interacción. Lo anterior dada su doble función de encubrir y al mismo tiempo mostrar. El enmascaramiento es un procedimiento donde se oculta algo para sustituirlo por otro y, de esta manera, re-crear o disimular una impostura. De esta manera se desvía la atención del lector hacia una pista falsa, camuflada, con lo cual nuevamente se destaca una intención lúdica con respecto al receptor, ya que este procedimiento de encubrir y mostrar produce un efecto de intriga que despierta en el lector su curiosidad y, eventualmente, su participación. Cabe aclarar que este artificio, al ser un procedimiento, puede aplicarse a cualquier entidad sea ésta concreta o abstracta, tal como se explicó para la noción de personaje e, incluso, para la de género literario.

La distorsión de las dimensiones del espacio y del tiempo es uno de los artificios más comunes en la literatura contemporánea. Dicha técnica al presentar en la historia cambios bruscos, acercamientos, detenimientos y alejamientos producen un desequilibrio o desestabilización de la linealidad espacio-temporal. Tal como comenta José Luis Brea, esto produce una sensación de desvanecimiento del dimensionamiento de lo cronológico y un devenir ubicuo del mundo (40). Esta manera de organizar y presentar un relato, implica de antemano la participación del lector, quien tiene que configurar (o desconfigurar) el artificio espacio-temporal que le presenta el texto para llenarlo de un potencial significado.

Al incorporar este tipo de artificios que predisponen una participación del lector, la escritura de Bellatin adquiere entonces la forma de una mirada implicada, reflexiva y

participante, ya que proyecta sobre la escena la intención de un diálogo en torno al cual la competencia del lector es movilizada y, en algunos casos, confrontada, para tomar parte en una escena que se ha vuelto, como diría Pardo, “esquiva y renuente a la imposición de un sentido previamente fabricado, apropiado, recto” (32).

Cabe destacar que estos artificios cobran un nivel de complejidad mayor cuando intersecan con el vacío, con lo ausente, con el silencio. Esto se debe a que el vacío opera en la literatura como manifestación de posibilidad que alimenta las creaciones. Ante la ausencia, la inconsistencia o lo incompleto, el lector tiene que buscar suplementos adecuados que le ayuden a construir el sentido del texto, ya que como hemos mencionado, éste no ofrece respuestas, sino más preguntas. En consecuencia, eso que no está o que falta, condiciona la manera en la que el receptor se aproxima a la misma. A diferencia de los artificios que sólo favorecen la participación del lector, el vacío, en cambio, es indispensable para llevar a escena la subjetividad del lector.

El resultado de los diferentes análisis apunta a que la clave de la *mise en scène* no es el qué es la obra, ni el qué dice o significa, sino lo que importa es cómo se construye una situación, un escenario para que éste produzca un efecto en el receptor. Como dice Bal, la *mise en scène* alojará el performance, que es ese efecto en el receptor, el cómo responde ante la obra, cómo justifica su interacción con la obra, cómo explica o justifica las contradicciones, los huecos, el vacío y la parodia inherentes en la obra. Lo anterior empata con la propuesta de Echeverría del *ethos barroco*, la cual consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en re-semiotizarlo desde el plano de un uso o “habla” que lo desquicia sin anularlo. (Echeverría 93) Este planteamiento nos lleva al proceso de dialogización del que habla Bajtín, donde el

monólogo y la naturaleza autoritaria de las formas literarias antiguas se subvierte poco a poco a través de diversos medios y uno de ellos es la parodia. El mismo Bajtín comenta: “la parodia es orgánicamente ajena a los géneros ‘puros’ [...] y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados” (*Problemas de la poética* 185-186). Lo anterior implica que la parodia se apropia de los discursos previos y los subvierte, es una forma de llegar a un acuerdo con la tradición y cambiarla en algo significativo.

Tal como se expuso en el capítulo 3, la parodia no se da sólo en las formas representadas en el texto, sino que la aplica a un nivel superior, es decir, carnavaliza la figura del autor-escritor así como la del lector. Esto se presenta principalmente en *Underwood portátil*, *El Gran Vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*, obras donde hay una correspondencia entre narrador-personaje-escritor. En estas obras Bellatin se aprovecha de esta equiparación para parodiar diferentes niveles del hecho literario: el textual, el extratextual y la recepción/decodificación. En el nivel textual, los personajes y sus acciones escapan de las convenciones de la literatura de tipo realista o moderna, donde los actantes tienen un objetivo definido y se espera una resolución al conflicto planteado. Como ya lo he trabajado a lo largo de esta disertación, los personajes en las obras de Bellatin no necesariamente buscan o pretenden solucionar algo –se aleja de la tradicional *bildungsroman*–, sino que se presentan como fragmentos o instantáneas de la vida del personaje, las cuales el lector tiene que reconstruir. En el nivel extratextual la equiparación narrador-personaje-escritor lleva consigo un juego con el lector respecto a la correspondencia ficción-realidad. Esta triada –narrador-personaje-escritor–, al compartir un nombre –o insinuar que comparten el nombre Mario Bellatin–, pretende que el lector asocie el nombre que aparece en el texto con el referente extraliterario para luego minar esta relación. En consecuencia el nombre Mario Bellatin se vuelve ya no un referente sino un signo que está en constante

desplazamiento, libre de ser interpretado por el lector. Claro está que en esa libertad interpretativa está el juego propuesto por el escritor, ya que es una libertad que tiene que asumir el lector y a partir de ella proponer algo, lo cual lo vuelve una instancia creativa del texto. Es decir el escritor ya no es autoridad para proporcionar un sentido que oriente al lector y, este último ha dejado su pasividad para asumir una posición creadora y legitimadora de su propia interpretación. Este procedimiento de subversión que hace Bellatin, genera una serie de cuestionamiento respecto a cada agente del circuito literario de creación-producción-recepción-consumo.

Finalmente, Bellatin parodia la formas preestablecidas de decodificación. Estos casos se dan cuando el texto presenta marcas inter e intratextuales por medio de las cuales puede sugerir modos de lectura –o de decodificación–. Sin embargo esto resulta en un artificio para así subvertir las formas del contar porque es el lector quien termina por construir la historia que el autor ha esbozado en piezas que no necesariamente guardan una relación entre sí. Al hacer esto, Bellatin hace evidente el juego y se asegura de que el texto siempre pueda escapar a cualquier forma de interpretación de sentido unívoco. En cualquiera de los casos antes mencionados, el lector se ve orillado a proponer algo a partir de lo que se le presenta, sea que proponga una interpretación que favorezca la tradición, sea que se incline por la forma parodiada, o sea que cree una interpretación alternativa que justifique, como referí en la situación metalógica, la ambivalencia del texto.

Tal como se planteó en capítulo 2, de este trabajo, el concepto de *mise en scène* viene de las artes escénicas. Si bien se usa para designar el conjunto de medios de interpretación escénica tales como decorados, iluminación, música y actuación; también ha implicado la transposición de

la escritura dramática del texto en escritura escénica; incluso es considerado como el lugar donde aparece el sentido de la obra teatral. Sin embargo Mieke Bal, en *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*, retoma dicho concepto y le da un giro metodológico; para ello se basa en una relación particular entre sujeto y objeto, una relación que no se conforma en función de la oposición vertical y binaria entre ambos, sino que es una relación que tiene como modelo la interacción, en el sentido que tiene el término en ‘interactividad’ (37). Esta aproximación al concepto de *mise en scène* que hace Bal fue una pieza importante para el desarrollo de este trabajo, ya que estudiar el fenómeno literario desde el enfoque de la interacción implica que el objeto –en este caso el texto literario– tenga en su naturaleza una predisposición interactiva, la cual incidirá en el sujeto –lector–. Bajo esta lógica, el texto sería la *mise en scène* que incorporará el performance del lector, el cual se realiza por medio del acto de lectura. Si bien este trabajo no pretendía enfocarse en el sujeto receptor del texto –ya que esto requeriría de otro tipo de metodologías de análisis así como de mayor tiempo de investigación–, sí se destacó por identificar, analizar, comprender y abstraer cuáles son los elementos que conforman esa interactividad en el texto literario, concretamente en las seis obras aquí analizadas del escritor Mario Bellatin.

Después de todo el trabajo teórico, metodológico y literario que implicó esta disertación, puedo concluir que la *mise en scène*, al menos con respecto al texto literario, opera de la siguiente manera: El objeto –el texto– debe plantear opuestos, sea en su estructura, en su discurso, en su naturaleza, en su materialidad, en su manera de aprovechar las formas preestablecidas de lectura, etc. Esta contradicción produce una ambigüedad, una incertidumbre y una ambivalencia –o polivalencia, dependiendo del caso– que desestabiliza los modos, las formas, las convenciones, y los hábitos, tanto de decodificación, como de codificación a los que

está acostumbrado el sujeto. Además, esta situación se vuelve más compleja cuando el objeto también está constituido por ausencias, silencios, huecos y vacíos, ya que entonces la ambigüedad aumenta su ángulo de apertura. Puede haber casos con un nivel de complejidad mayor; estos se dan cuando se incorporan en el objeto tintes paródicos cuya intención burlesca recae sobre sí mismo. Lo anterior provoca una dinámica carnavalesca, un movimiento de coronación y destronamiento que no favorece ni privilegia a ninguno de los polos propuestos por el objeto. Estos tres aspectos que conforman al objeto –contradicción, ausencia y parodia– tienen en común la cualidad potencial de interactuar con el sujeto, pero cada aspecto suscita una interacción de diferente tipo. Por ejemplo, al plantear una contradicción, ésta tiende a ser resuelta por el sujeto; cuando hay un vacío, éste tiende a ser llenado por el sujeto; y cuando hay parodia, ésta tiende a jugar subversivamente con lo presentado y con el sujeto. Si a toda esta configuración del objeto se le suma que el objeto en sí no ofrece una respuesta a su condición, así como tampoco su creador responde por ella, entonces el objeto, más que una representación de algo, se convierte en un espacio de interacción. El objeto se vuelve el escenario donde la subjetividad del sujeto será la que actúe, donde el sujeto tendrá que reflexionar y decidir ya no sólo qué interpretar sino cómo interpretar lo presentado por el objeto. El objeto resulta en un dispositivo que expone y exhibe los procedimientos y las formas de pensar del sujeto. Bajo esta perspectiva, objeto y sujeto ya no son entidades independientes –es decir, el objeto ya no sería considerado como la obra–, sino que es la interacción de ambas lo que ahora constituiría la noción de obra. Este es el planteamiento que propongo en esta tesis y es un primer paso para construir ya no un *concepto* operativo, como propone Bal, sino un *modelo* operativo de la *mise en scène*.

Fuentes citadas

- Alberca, Manuel. “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción” en *Rapsoda. Revista de Literatura*. No. 1, 2009. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>
- Álvarez Falcón, Luis. “La autorreferencialidad de la experiencia estética”. En *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*. No. 9, Abril 2010.
- Anderson Imbert, Enrique et al. *La crítica literaria, hoy*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. Enero-abril 1977, No. 6, pp. 6-36 <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6765/2/19776P6.pdf>
- Armendáriz Armendáriz, Clara Irene. “La ironía y algo más”. En *Revista UPIICSA*, No. XIII, Vol. 37, pp: 2-5. 2005.
- Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. México: ITACA. 2007.
- Azaretto, Julia. Entrevista a Mario Bellatin. En *Le clé de langes*. Junio 14, 2009. <http://cle.ens-lyon.fr/espanol/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp>
- Bal, Mieke. *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Canadá: University of Toronto Press, 2002.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus, 1989.
- , ---. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barrial Editores, 1974.
- , ---. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión, 2005.

Barrenechea, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, No. 200, Julio-Septiembre, 2002 pp: 765-768.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. United States: The University of Michigan Press, 1994.

Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2010.

---, ---. *El Gran Vidrio*. México: Anagrama, 2007.

---, ---. *El arte de enseñar a escribir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

---, ---. *Poeta Ciego*. México: Tusquets, 1998.

---, ---. *El libro uruguayo de los muertos*. México: Sexto Piso, 2012.

---, ---. “Mario Bellatin, un escritor de ficción”. Por Graciela Goldchluk. *Filología UNLP*. 2000.

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>

---, ---. “Entrevista con Mario Bellatin” Por Emily Hind. Universidad Iberoamericana: *Confluencia*, Vol. 19, No. 2, Primavera 2004. Pp: 197 – 204.

---, ---. “El escritor y sus dobles”. Por Fermín Rodríguez. En *Los inrockuptibles*, Agosto, 2005
Pp: 44-47 http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2010/03/94_bellatin.pdf

---, ---. “Entrevista a Mario Bellatin”. Por Ramiro Larrain. En *Orbis Tertius*. Vol 11, No. 12, Mayo 26, 2006. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

---, ---. “Señas particulares”. Por Patricio Lennard. *Radarlibros*. Domingo, 10 de diciembre de 2006 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2356-2006-12-10.html>

---, ---. “Mario Bellatin. Artista del origami” Por Michelle Tijoux. En revista *Grifo*, 2006.

---, ---. “Mario Bellatin: ‘Yo soy de ficción’”. Por Juan Carlos Soto Trujillo. *La República*. Sábado, 03 de febrero de 2007. <http://larepublica.pe/03-02-2007/mario-bellatin-yo-soy-de-ficcion>

- , ---. “Entrevista a Mario Bellatin”. Por Pedro Salinas. *La voz a ti debida*. Septiembre 28, 2009. <https://lavozaidebida.lamula.pe/2009/09/28/entrevista-a-mario-bellatin/pedrosalinas/>
- , ---. “10 preguntas a Mario Bellatin”. En *Revista Credencial*. Diciembre 21, 2011. <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/10-preguntas-mario-bellatin-web>
- , ---. “Bellatin, el experimento infinito”. Por Alejandro Hermosilla. En *El coloquio de los perros*. 2011. <http://ivanthays.com.pe/post/19600468751>
- , ---. “Bellatin: ‘ser escritor no sirve para nada’”. Por Jaime Cabrera. *Leer por gusto*. Junio 20, 2012. http://leeporgusto.com/bellatin_ser_escritor_no_sirve/
- , ---. “Por una frase bien lograda soy capaz de traicionar hasta a mi perro. Entrevista con Mario Bellatin”. Por Orlando Mazeyra Guillén. *Punto en línea*, No. 42. ISSN: 2007-4514. Febrero 2013 <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/731>
- , ---. “‘Es mejor creer en Dios’ Entrevista a Mario Bellatin”. Por Daniel Mella. *Librerío de la Plata. Literatura Latinoamericana*. Julio 20, 2013. <http://libreriodelaplata.com/es-mejor-creer-en-dios-entrevista-a-mario-bellatin/>
- , ---. “Entrevista a Mario Bellatin. Escribir está por encima de todo”. Por Óscar Garduño. En *Replicante*. Octubre 13, 2013. <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/>
- , ---. “Mario Bellatin. Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Inés Sáenz”. Por Inés Sáenz. *Revista Fractal*. No. 72, Enero-Mayo 2014. <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal72MarioBellatin.html>
- , ---. “Mario Bellatin: Quiero que mi obra sea un solo libro”. Por Javier García. En *La Tercera*, 26 febrero 2014.

---, ---. "Mario Bellatin en Frente". Por Christian Gómez. En *Frente*, abril 9, 2014.
<http://www.frente.com.mx/mario-bellatin-2/>

---, ---. "Mario Bellatin: El hombre dinero y por qué escribir para olvidar". Por Manu Ureste. En *Animal político*. Marzo 15, 2014. <http://www.animalpolitico.com/2014/03/mario-bellatin-el-hombre-dinero-y-como-escribir-para-olvidar/#axzz3CJlpoRmK>

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 1995.

---, ---. "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)". En *Acta poética*, UNAM, No. 14-15. 1994, pp: 235-276.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*. London: Violette Editions, 1998.

Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.

Breton, David Le. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, 2009.

Cánepa Koch, Gisela. *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Lima: PUPC Fondo Editorial, 1998.

Castagnino, Raúl. *El análisis literario*. Argentina: El Ateneo, 1987.

Colodro, Max. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. México: Siglo XXI, 2004.

Cooper, Peter L. *Signs and Symptoms: Thomas Pynchons and the Contemporary World*. Berkley: University of CA Press, 1983.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Universidad ARCIS: Escuela de filosofía. Edición Electrónica de www.philosophia.cl

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial PreTextos, 1997.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- Derrida, Jaques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores, octava edición, 2005.
- , ---. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Díaz, Luis Felipe. *Semiótica, psicoanálisis y postmodernidad*. España: Plaza Mayor, 1999.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad del barroco*. México: Ediciones Era, 2000.
- Egido, Aurora. “Sobre una traducción de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián”. En *Criticón*. No. 39, 1987, pp. 127-136.
- Fernández Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Fernández Vázquez, José Santiago. *La Novela de Formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002.
- Figuroa Sánchez, Cristiano Rafaél. *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Fineman, Joel. “The History of the anecdote: Fiction and fiction”. En Vesser, H. Aaram. *The New Historicism*. EUA: Routledge, 1989.
- Galán Herrero, Juan José. “El Canon de la novela negra y policiaca”. En *Tejuelo*, No. 1, 2008, pp. 58-74.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teoría de la ficción literaria*. España: Arco Libros, 1997.

Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno, 2001.

Gil González, Antonio J. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Tesis doctoral.

Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Reproducción digital de la ed. facsímil. Original: Obras de Lorenzo Gracián, Amberes, Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/html/>

Grupo μ . *Retórica general*. España: Editorial Paidós, 1987.

Guerrero, Gustavo. “La religión del vacío”. *Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coord). Tomo II. España. ALLCA XX-Ediciones UNESCO: 1999.

Gutiérrez Hibler, Jonathan. La representación del silencio en la escritura de ‘Yo, el Supremo’ de Augusto Roa Bastos y ‘Made in USA. Estudio en Naturalezas Muertas’ de Silvio Martínez Palau: hacia una tipología del silencio en la Narrativa latinoamericana contemporánea. Tesis Doctoral, Monterrey: ITESM, Diciembre 2014.

Hernández Alvidrez, Elizabeth. La revaloración del aporte de Severo Sarduy a la concepción del barroco y del neobarroco latinoamericano. En XXXVIII Congreso Internacional. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Independencias: Memoria y futuro. Georgetown University. Del 9 al 12 de junio, 2010.
<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Hernandez-Alvidrez.pdf>

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2000.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, Inc. 1986.
- , ---. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1991.
- , ---. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.
- , ---. "Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En *Poétique*, Ed. Du Seuil. París: Febrero 1981, No. 45, pp: 173-193.
- , ---. "Historizing the Postmodern: The problematizing of History". *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. México: Taurus / UIA, 1998.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". Rainer WERNER, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- MUKAROVSKY, Jan. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". Rainer WERNER, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Kiremidjian, David. *A Study of Modern Parody*. New York and London: Garland, 1985.
- Korkut, Nil. *Kinds of parody. From the medieval to the postmodern*. The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University. Turkey, October, 2005. Tesis doctoral.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lodge, David. *The modes of modern writing*. London: Arnold, 1977.

Lorente, José Ignacio. "Puesta en escena, notaciones escénicas y comunicación". En *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18, No. Esp. Noviembre, 2013. Pp: 127-137.

Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

Martínez, Tomás Eloy. "Ficciones verdaderas". En *Letras Libres*. Julio, 2005.
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ficciones-verdaderas>

Medina, Manuel F. *Parodia, simulacrum y creación en Ficciones de Jorge Luis Borges*. Intercultural Communication Studies XIV-3 2005. Vol. 14, No. 3, pp: 123-131.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Montalvo Gallego, Blanca. *La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. Universidad Politécnica de Valencia, Tesis doctoral, 2003.

Moulin Civil, Françoise. "Invención y epifanía del neobarroco". *Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coord). Tomo II. España. ALLCA XX-Ediciones UNESCO: 1999.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. EUA: Silman-James Press, 1992.

Ortuño, Antonio. En Palaversich, Diana. *De Macondo a McONDO. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, 2005. p. 124.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McONDO. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, 2005.

Pardo, José Luis. *Estética de lo peor*. Barcelona: Ediciones Barataria, 2011.

- Pavis, Patrice. "La puesta en escena y la crítica dramática". En *Dossier Crítica de la crítica*. No. 132, 2010. pp: 97-102. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4666?show=full>
- , ---. "Puesta en escena y performance ¿cuál es la diferencia?" En *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Año IV, No. 7, Julio, 2008. <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- , ---. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. Tomo II.
- , ---. *Theatre at the crossroads of Culture*. New York & London: Routledge, 1992.
- Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, Lucie. *La nueva retórica. Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos, 1969.
- Pérez Rifo, Mónica. "Conectores discursivos en textos expositivos y argumentativos a nivel de párrafo". En *Onomazein*. Vol. 3, 1998, pp: 27-43.
- Phiddian, Robert. "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?" en *New Literary History*. Vol. 28, No. 4. 1997. pp: 673-694. <http://dspace2.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/1032/Are%20Parody%20and%20Deconstruction%20Secretly%20the%20Same%20Thing.pdf?sequence=1>
- Pimentel, Luz A. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- Ponzio, Augusto. "El silencio y el callar. Entre signos y no signos", Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid: Visor, 1995, págs. 21
- Pozuelo Yvancos, José María. *La "Agudeza y arte de ingenio", primera neorretórica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/obra->

visor-din/la-agudeza-y-arte-de-ingenio-primera-neorretrica-0/html/0134272e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0

Quintana Docio, Francisco. “El signo intertextual ante el lector real (Jugando con fuego)”. En *Investigaciones Semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), Vol. I, Madrid: Visor Libros, 1992. pp: 205-214.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

Riffaterre, Michael. “La sylepse intertextuelle”. En *Poetique*, No. 40, 1979.

Rodríguez Alfano, Lidia. “La argumentación”. En *Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo*. UNAM. Octubre, 2008. <http://conceptos.sociales.unam.mx/inicio.php>

Rodríguez, Rogelio. “Severo Sarduy y las máscaras cantoras”. En *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. No. 633, Año XII, 22 – 28 de junio, 2013. www.lajiribilla.cu/articulo/5069/severo-sarduy-y-las-mascaras-cantoras

Romaguera, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1999.

Sáenz, Inés y Singler, Christoph. “Marcel Duchamp/Mario Bellatin: trayectos de *El Gran Vidrio*”. En *Iberic@l*, Sorbonne Paris IV, No. 5, 2014, pp. 49-58.

Salazar, Jezreel. “El silencio narrativo”, en *Palabrijes*, núm. 2, otoño 2008, pp. 6-10. <https://es.scribd.com/doc/26081105/El-silencio-narrativo>

Sánchez Lora, José Luis. “Barroco y simulación: cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias”. En Chalmeta, Pedro et al. *Cultura y culturas en la historia*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995. p. 75.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2011.

- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coord). Tomo II. España. ALLCA XX-Ediciones UNESCO: 1999.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Scarpetta, Guy. *L'artifice*. Paris: Grasset, 1988.
- Schwartz, Jorge. “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro”. *Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coord). Tomo II. España. ALLCA XX-Ediciones UNESCO: 1999.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. En Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.
- , ---. *Zoo o Cartas no de amor*. (1923). Barcelona: Anagrama, 1972.
- Soler Serrano, Joaquín. Entrevista a Severo Sarduy. En *A Fondo TV*. <http://www.youtube.com/watch?v=6ip3Z0GOxHk>
- Sontag, Susan. “The Aesthetics of Silence”. En *Styles of radical will*. 1969. https://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1983.
- Sucre, Guillermo. “La metáfora del silencio”. En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Taylor, Diana. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2011.
- Valenzuela, Luisa. “Taller de escritura breve”. En *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002. pp: 85-119.

- Vecchio, Diego. *El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes*. En Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. No. 3, 2007. <http://lirico.revues.org/792>
- Veinstein, André. *La puesta en escena. Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1962.
- Villoro, Luis. *La significación del silencio*. México: Verdehalago-UAM, 1996.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2001.
- Zavala, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericanos*. México: El Colegio de México, 2007. Tesis doctoral.
- , ---. "Instrucciones para bailar en el abismo". En Jáidar Matalobos, Isabel. *Departamento de Educación y Comunicación. Anuario de investigación 1996*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación, 1996. pp: 33-40.