

Ficcionalizaciones del yo autoral en *Flores* de Mario Bellatin

Angélica Tornero / atorneros@uaem.mx

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Morelos, México

Recibido: 14-11-2016. Aceptado: 19-12-2016

Resumen

Aunque en la literatura de Mario Bellatin destaca el interés por el lenguaje, es evidente, en algunas de sus novelas, que existe una preocupación por el yo autoral. El objetivo en este artículo es distinguir los recursos utilizados para ficcionalizar al yo en la novela *Flores* (2000). La idea principal que guía el trabajo es que, a pesar de la estructura fragmentaria, el yo no desaparece en la escritura, sino que se pluraliza, configura yoes ficcionales a partir de la relación que establece con el mundo.

Palabras clave: Autor, ficcionalización del yo, literatura hispanoamericana, Mario Bellatin.

Fictionalizations of the authorial self in *Flores* by Mario Bellatin

Although in the literature of Mario Bellatin highlights interest in the language, is evident, in some novels, his concern towards the author as writer. The aim in this article is to distinguish the resources used to fictionalize the self in the novel *Flores* (2000). The main idea that drives this article is that, although the fragmentary structure, the author does not disappear in writing, but it pluralizes himself, configures fictional selves from the relationship that establishes with the world.

Keywords: Author, self-fictionalizing, Hispano American literature, Mario Bellatin.

Abstract

Introducción

A la pregunta realizada en una entrevista en 2013, ¿cuál es tu interés en los libros?, Mario Bellatin respondió:

Me interesan los libros sin autor. Los libros que tienen los suficientes elementos en su estructura como para ser en sí mismos y consiguen transmitirse más allá de las circunstancias en las que fueron concebidos, más allá del propio autor y de sus ideas. A mí me gusta leer libros que se sostienen por las reglas literarias que el mismo libro propone (Garduño, 2013).

En esta respuesta se advierten rasgos de su propia poética. Al escritor nacido en México le interesa escribir literatura en la que, como señala Diana Palaversich, se explore “la naturaleza de lo ficticio y el proceso de producción” de la escritura literaria de la manera en que lo hicieron Borges, Calvino, Elizondo (2003:27). Bellatin forma parte del grupo de escritores occidentales y, evidentemente, latinoamericanos, interesados no solo en imaginar historias, sino en explorar el lenguaje, la forma, la subjetividad y el espacio-tiempo en la ficción narrativa.

En efecto, como muchos escritores de su generación y anteriores, Bellatin parece aproximarse a los planteamientos de los años setenta y ochenta, realizados sobre todo en Francia, relacionados con el lenguaje, el autor y la escritura. Especialmente, el narrador y ensayista se acerca, en apariencia, a las proposiciones que hiciera Roland Barthes sobre la preeminencia de la escritura respecto del autor, considerado desde el punto de vista biográfico. El pensador francés estipuló que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (1987:65). Es decir, “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real [...] se produce una ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes, 1987:66). En los escritos de Bellatin se advierte la relevancia que se otorga a la forma para crear mundos; no se

trata solo de contar historias sino de concebir maneras de narrar, de elaborar discursos literarios.

Ahora bien, en los libros de Bellatin, además de la fragmentación, la yuxtaposición y también, en algunos casos, las narraciones lineales, abundan perspectivas trazadas desde las culturas orientales, las cuales —a diferencia de Barthes, a quien el Oriente le resulta indiferente, metafísicamente hablando, y lo reconoce solo como posibilidad de una diferencia (Barthes, 1991:7)—¹ aparecen como opción para comprender más de sí mismo, para descifrar sus dudas como escritor literario. En *Disecado*, novela publicada en 2011, en la preocupación principal es la identidad del autor, el narrador, al que se hace referencia como ¿Mi Yo?, dice: “[...] una vez muerto del todo ¿Mi Yo? incursionó en determinado camino espiritual: el sufismo. Tal vez lo hizo para que sus dudas literarias fueran respondidas de manera definitiva: nada menos que a través de la mística” (2014: 216).

Margo Glantz ha señalado que “Bellatin [...] es un escritor que pregona la escritura sin escritura, el necesario escribir sin escribir, al tiempo que cae de bruces sobre la autobiografía enmascarada” (2013: 556). Ciertamente, es notable la manera en que Bellatin está más o menos presente en sus obras a partir de la mención de aspectos relacionados con su vida. Si bien no abundan las narraciones en las que haya identidad nominal entre el autor y el personaje, lo que se ha denominado autoficción, desde Serge Doubrovsky, es ostensible la forma en que se alude al yo autoral. La afirmación de la crítica y escritora mexicana podría implicar, desde cierta interpretación, que hay una contradicción entre lo que dice Bellatin y lo que hace: pregona la escritura sin escritura y, a la vez, escribe autobiográficamente. En efecto, aunque lo obvio en los libros de Bellatin es el interés por el lenguaje, hay una preocupación que va más allá y que se relaciona con su propia existencia. En este artículo analizo específicamente, en la novela *Flores* (2000),² las ficcionalizaciones del yo autoral. Parto de la idea que el autor no desaparece en la escritura, como él mismo lo plantea en algún momento, sino

que se pluraliza, configura yoes ficcionales a partir de las relaciones que establece con el mundo.

La expansión con las cosas infinitas

Margo Glantz señala que en *Flores* hay “[una] obvia alusión a *Las flores del mal de Baudelaire*” (2013: 550). Dos cuestiones evidentes permiten pensar que esto es así: la intertextualidad con el título y la relación entre la belleza y el horror que atraviesa ambos libros. Hay también otros aspectos, quizá menos obvios, pero no por ello menos importantes, que nos remiten de la literatura de Bellatin a la de Baudelaire. Uno de ellos es el asunto del yo autoral. Evidentemente, la preocupación por el yo no fue privativa de Baudelaire a mediados del siglo XIX, sino que fue tópico principal para los artistas y escritores de la época. Sin embargo, es quizá la línea que va de Schopenhauer, pasa por Nietzsche y llega a Baudelaire, con sus diferencias y semejanzas, la que más se acerca a la idea que subyace en la literatura bellatiniana sobre el yo autoral.³

En *Mi corazón al desnudo* (1999), Baudelaire escribe: “Sobre la evaporación y la centralización del Yo. Todo consiste en eso”.⁴ Aunque esta frase inicial de sus diarios inconclusos, el poeta no se refiera precisamente a la discusión general de la época, es revelador que establezca en primer término esta tensión dialéctica a partir de su propia experiencia. Efectivamente, el siglo XIX está atravesado por disquisiciones importantes en torno al Yo exaltado por el romanticismo. Si bien en su época, la concepción del idealismo y de los poetas románticos había sido ya cuestionada por el neokantismo alemán y por el positivismo francés, la preocupación en torno al sujeto, al yo, al autor, no solo no desaparecía sino que se diversificaba. Las formas de centralización del yo, entendidas aquí como las que propugnaban por un sujeto de conocimiento fuerte, puesto delante del objeto, se desdibujaban y reconfiguraban, sobre todo, en el marco del paradigma occidental de la ciencia, y la tendencia a “evaporarlo”, más cercana al pensamiento oriental, era cada vez más contundente en los ámbitos del arte y la filosofía.

A principios del siglo XIX, Schopenhauer se había aproximado al pensamiento oriental, principalmente al budismo, para encontrar respuestas a sus preocupaciones en torno al sufrimiento y al dolor. Esta búsqueda implicaba, desde luego, cuestionamientos en torno al sujeto de conocimiento, al yo y al *ego*. En su obra capital *El mundo como voluntad y representación* (2005) el filósofo de Dánzig propuso la separación de la voluntad y del conocimiento, argumentado que la voluntad es el fundamento y la razón está al servicio de esta, por lo que no son lo mismo. El conocimiento racional sirve a la voluntad para su satisfacción, pero es imposible satisfacer totalmente los deseos, lo que provoca dolor. Para salvarse del dolor y del sufrimiento, la mente humana puede crear un mecanismo suplementario, cuya principal función es la anulación de la voluntad. De acuerdo con Schopenhauer, para alcanzar la negación de la voluntad había que trascender el yo, mediante el ascetismo o el arte.

Algunas décadas después, Nietzsche cuestionaba la relevancia del sujeto de conocimiento y su estatus de fundamento en la epistemología de la ciencia occidental, y concluía que el yo, como correlato de este sujeto, era un simulacro, pura gramática. Ahora bien, a diferencia del filósofo de Dánzig, no encontró, al menos eso manifestaba, respuestas en el budismo. Contra lo que pensaba Schopenhauer, Nietzsche afirma que el arte no tranquiliza, sino que libera lo dionisiaco, por ello tenía que ser rescatado del nihilismo budista. La exaltación dionisiaca, producida por el arte no apacigua, dice el filósofo, sino que “arrastra al individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo” (1995: 27).

En la segunda mitad del siglo XIX, los debates en torno al yo pensante o sintiente y a la posición del sujeto frente al objeto constituyeron parte principal del panorama artístico y filosófico. En este último ámbito, el planteamiento no sería ya el del racionalismo, que sostiene la idea de un sujeto fuerte de conocimiento capaz de discernir a los objetos del mundo, y tampoco sería el del yo absoluto del idealismo. En el ámbito artístico, el yo del romanticismo, que impone sus sentimientos al mundo, sería cuestionado para, en su lugar, proponer a un yo que mantiene una relación

horizontal con los objetos. Baudelaire fue precursor de esta búsqueda. Desde su aproximación, el yo no se impone a la naturaleza, sino que se fusiona con esta para descifrarla. Es decir, el poeta tiene que penetrar el “bosque de símbolos” para alcanzar el espíritu del universo visible y no del invisible.

De acuerdo con Marcel Raymond, para Baudelaire:

La misión del poeta consiste en abrir una ventana a ese otro mundo [...], en permitir al yo que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. En este movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu (2002: 18).

Pero este retorno no implica el movimiento hacia el Uno, como lo fue para los románticos, sino que, señala Bonnefoy, las correspondencias se muestran en el plano horizontal de las apariencias (cit. por. Roberto, 2015: 223). Para descifrar los símbolos del universo suprasensible, para ahondar en el misterio, el poeta tiene que abandonarse a sí mismo como los ascetas, expandir su yo sensible en las “cosas infinitas” para alcanzar la “profunda unidad”, lo que implica el doble movimiento de la apropiación subjetiva del universo y de la “evaporación” del yo en las sensaciones de las cosas del mundo.

En *Las flores del mal*, señala Anna Balakian, hay poemas trascendentes, junto con poemas en los que “[...] trata del infinito en términos de cosas materiales o el abismo interior más que la elevación supraterrestre” (1969: 49). Este acercamiento distingue a Baudelaire de los románticos y es lo que conduce al “mal”. El yo no busca alcanzar lo Uno, la divinidad, sino las cosas, lo que implica diferenciación y, por lo tanto, la pluralización del yo al contacto con las cosas que existen de manera contradictoria, yuxtapuesta, sin sentido lógico. Mediante el símbolo Baudelaire captaba la diferenciación del mundo, al permitirle poner en tensión lo uno y lo otro (no lo Uno y su creatura).

Para Baudelaire el asunto del yo se resuelve todavía en el plano ontológico y no en el puramente lingüístico, como ocurrió más tarde en el siglo XX, con la poesía o la novela del lenguaje. El lenguaje referencial o mimético no constituía, para Baudelaire, el camino del poeta, pero tampoco el mero juego

de diferencias en el plano lingüístico. La búsqueda de las “correspondencias” exigía ya la reflexión sobre el lenguaje, pero Baudelaire no se interesaba primordialmente por ello. Pedro Povencio señala que Baudelaire “abominó de los poemas en que Mallarmé comenzaba a emplear una distorsión lingüística opuesta a la fluidez que siempre acompañó al verso baudelaireano” (cit. por Feria, 2015: 211).

Al inicio de este inciso señalé que el vaso comunicante de Bellatin con esta tradición moderna ocurre en términos de acercamiento a la concepción del yo y su relación con las cosas del mundo. Hay que aclarar, no estoy aquí afirmando que la forma poética o la factura se relacionan con la literatura bellatiniana, pero sí que hay una comprensión del yo autoral muy cercana a la que algunos escritores tuvieron a finales del siglo XIX: el artista tiene que hurgar dentro de sí para revelar el misterio de las cosas con las que se relaciona en el mundo. López Alfonso ha advertido el vínculo de Bellatin con la literatura moderna, especialmente de finales del siglo XVIII, precisamente porque comparte el interés de los autores de indagar en la conciencia y porque aborda ciertas temáticas semejantes, como la injusticia, la tiranía, el conformismo, entre otras (2015: 82). Coincido, es aquí en donde Bellatin abreva, en principio, en lo que respecta a su concepción de la literatura. Pero al ser la forma literaria más radical aún, más fragmentaria, más dislocada, que la de aquellos escritores, lo que resulta no es la comprensión de sí mismo en términos de identidad sustancialista ni siquiera de conciencia escindida, sino de franca pluralización del yo. Ahora bien, paradójicamente, esta aproximación tampoco implica su desintegración o desaparición, sino más bien, su diversificación en subjetividades que ocupan distintos espacios narrativos y que se encuentran y desencuentran en las distintas novelas.

Es posible que Bellatin se acerque a Baudelaire a partir de la estética del horror, pero no lo es menos que haya encontrado en el autor de *Las flores del mal*, y los modernos decimonónicos franceses, una guía para la comprensión de sí mismo, que es preocupación principal en su obra literaria. López Alfonso señala que aun cuando en algunas novelas Bellatin tematiza asuntos como la muerte del autor,

la disolución de la identidad o la esquizofrenia, de la manera en que han sido abordados por algunos teóricos de la posmodernidad:

Nada de ello se traduce en la prosa, cuya sencillez y sobriedad está llevada casi al extremo de la aparente ausencia de estilo. Esta eficacia silenciosa, que Bellatin pudo aprender en Kafka o en los maestros japoneses que tanto admira, se ve reforzada por el carácter de sus historias (2015: 85).

Efectivamente, en esta literatura hay precisión y concreción, el lenguaje transparenta las cosas en su relación con el yo, que se constituye como subjetividad, sin elaboraciones metafísicas, pero con gran potencial significativo. Es evidente que Bellatin ha aprendido de la técnica que tanto admiraron los escritores franceses de finales del siglo antepasado (cfr. Hartman, 1981), consistente en lograr en la simplificación la abstracción extrema.

Expansión del cuerpo-sujeto carente

En las líneas iniciales de *“Lo raro es ser un escritor raro”*, Mario Bellatin considera su proceso creador como la búsqueda constante de “escribir sin escribir”:

Yo había detectado que existía una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el narrador de esos libros buscó muchas veces escribir si necesidad de utilizar las palabras. Hizo uso de elementos propios de otros medios (2014: 10).

Aparentemente, hay claridad en la explicación sobre lo que es escribir sin escribir, omitir palabras y colocar otros signos en su lugar, sea visuales, sea escénicos, como señala Bellatin más adelante, “cámaras fotográficas o puestas en escena” (10). Sin embargo, en el penúltimo párrafo de ese mismo texto, el escritor niega lo dicho con una afirmación: “Quiero llegar a este punto para confesar que no sé lo que significa realmente escribir sin escribir” (22).

Ahora bien, fiel al estilo bellatiniano, esta negación de la anterior afirmación es también negada por las siguientes afirmaciones:

Quizá hacer que las palabras [...] expresen tanto las letras congeladas en los libros que he publicado como las que se abren dentro de mi historia personal. Que se haga evidente el ejercicio de escribir sin escribir y que la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras (22).

Al margen de los vericuetos semánticos, es interesante descubrir que, para el mismo Bellatin, lejos de pensar que escribir sin escribir implique la desaparición del autor, es precisamente la escritura la que conduce al lector a la historia personal del autor. No debe entenderse, con ello, hay autor más allá de sus textos, sino que el proceso de lectura implica una relación intersubjetiva: el lector lee el texto que alguien con una vida personal escribió para ser leído por alguien más, independientemente de la interpretación. Bellatin reconoce que este texto –y otro que escribe en el momento, *yo soy el autor de este libro*– va en contra de lo que siempre ha pensado en relación con la literatura: la desaparición del autor (17). Una de las reflexiones más reveladoras a las que llega es que la literatura importa no porque se haya alcanzado un ideal abstracto, sino por lo que significa configurar singularidades mediante la palabra. En otro momento, a propósito de la necesidad de refrendar la presencia del autor en la reflexión sobre su propia obra, dice:

[...] enfrentando al autor contra el mismo [...]. Cercando el universo de la narrativa a la palabra que el escritor, este en particular, pueda generar. Quizá de este modo se logre ilustrar más claramente que el interés final de la escritura no es la creación de ninguna forma de literatura, sino que el milagro se encuentra instalado en la formulación de las palabras por la palabra misma (18).

Bellatin ha señalado que a lo que él hace prefiere llamarlo escritura y no literatura, porque este último término, en estas sociedades, implica modelo, forma,

lo que, al final, impide la libre creación. Esto, a su vez, está relacionado con el impedimento “*de decir lo que no se puede decir, lo silencioso*” (Garduño, 2013). La ardua elaboración sobre sí mismo lo conduce a la escritura configurada, principalmente, con negaciones en dos planos, en el lingüístico, con yuxtaposiciones, repeticiones, y en el del soporte, con el uso de otros medios (fotografía, cine, teatro), que es una manera de desestabilizar la forma literaria. Para completar la descripción de su proceso, Bellatin acude a otro término: desescritura (Ortega, 2014). Escribe y luego desescribe para alejarse de la escritura mimética, elaborar insistentemente sobre sí mismo en relación con su percepción de las cosas del mundo y, así, alcanzarse en su singularidad.

Baudelaire y Bellatin, guardadas todas las diferencias, se han sometido a un arduo trabajo consigo mismos; se han llevado al límite de sí mismos, lo cual implica desprenderse del yo que nace sujetado a prejuicios socioculturales, pero no del yo autoral, sea poetizado, sea ficcionalizado. Bellatin ha dicho – lo señalé arriba– que le sorprendió la manera en que constató la imposibilidad de borrar al autor al escribir el texto “*Lo raro es ser un escritor raro*”. La escritura sobre la escritura de la no escritura lo llevó necesariamente al autor, lo que resquebrajó su sospecha en torno a la desaparición del autor (Bellatin, 2014: 17). Habría que considerar, no obstante, si fue este texto sobre su escritura el que le reveló la presencia de su yo autoral o si es ahora cuando se percata de ello. Mario Bellatin está en sus libros. No cuenta historias, no hace literatura en el sentido que él mismo señala; lo suyo, en muchos de sus relatos, es la ficcionalización de yoes, que tienen un denominador común: la carencia. La escritura sin escritura de Bellatin no contiene una autobiografía enmascarada, nada más lejano a ello; lo que esta literatura hace, en varios libros, es ficcionalizar un cuerpo-sujeto5 autoral, carente, expandido en las cosas cotidianas del mundo no en su idealización.

La literatura que surge de la carencia, de los defectos, no solo físicos sino también emocionales, psicológicos, como las dudas sobre la fe o los valores social al uso o, incluso, la aceptación angustiosa del

deseo como motor de la vida humana, es temática privilegiada de los románticos y modernos, desde luego, abordado de distintas maneras. Baudelaire escribe desde la carencia, la cual le provoca angustia y lo conduce a contradicciones insalvables, como el permanente oscilar entre el “*ideal*” y el spleen: “*unas veces cree y otras no; a veces se remonta con el ideal y otras se hunde con el spleen*” (Balakian, 1969:50). Bellatin escribe también desde la carencia, desde el vacío que, dice, “*siento que se instala todo el tiempo a mi alrededor*” (2014:21). Su escritura es la materialización del vacío del que emergen sujetos enfermos, deformes, inválidos, desahuciados, adúlteros, filicidas, pedófilos, gerontófilos y, también, místicos. La escritura de la carencia física se describe con cierto detalle en su novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), biografía de un escritor que tiene una nariz tan enorme que limita sus capacidades. A pregunta expresa sobre un libro intraducible que escribió el autor, el protagonista señala que “era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos. De cómo la literatura que de ahí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (39). Desde la primera novela, *Las mujeres de sal* (1986), el autor está presente a partir de la falta física, con la mención de un lugar en el que se fabrican prótesis. En *Efecto invernadero* (1992), Antonio, de niño, tiene un brazo paralizado. En *Poeta ciego* (1998), el poeta recobra la vista pero se le paraliza un brazo. En *Flores* (2000), el personaje principal es un escritor que no tiene una pierna y utiliza prótesis. En *Lecciones para una liebre muerta* (2005), el escritor, que tiene una mano artificial, se llama Mario Bellatin.

Flores: yoes infinitos

Flores se conforma, en su mayoría, de fragmentos de fragmentos de otros textos del autor, lo que hace difícil intentar reconstruir una historia, entendida como sucesión de hechos, con un principio y un final. Esto no implica que no subyazgan temáticas definibles. Algunos críticos han querido discernir un

tópico principal: la crisis médica que provocó, en los años sesenta, un fármaco suministrado a mujeres embarazadas, que ocasionaba que los niños nacieran, al menos, sin una extremidad. Esta interpretación es plausible. Un texto abierto como este da pie a múltiples lecturas. Precisamente esto mismo me permite ensayar un acercamiento que, tomando como base lo anterior, explora las ficcionalizaciones del yo autoral.

Aun cuando no hay identidad nominal entre el personaje y el autor, con información mínima, el lector puede identificar que el personaje es Mario Bellatin, debido a los singulares rasgos autobiográficos: primero, el personaje es escritor; segundo, el personaje carece de una extremidad (Bellatin utiliza un brazo ortopédico), y tercero, el personaje practica el sufismo, lo mismo que el autor. Alternadamente, en los distintos episodios, aparecen varias ficcionalizaciones del yo autoral. Aquí distinguiré las siguientes: el hijo, el escritor que investiga sobre “sexualidades alternativas”, el escritor que acude a representaciones de rituales sexuales clandestinos y el escritor que participa en rituales religiosos. Un acercamiento inicial a la estructura de *Flores* permitirá enmarcar la temática en torno a los principales aspectos autobiográficos, para después analizar las ficcionalizaciones del yo autoral.

Al inicio, hay un paratexto en el que se lee:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema del Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara” (2001:9).

En *Flores*, los distintos capítulos, que responden a diferentes nombres de flores, pueden leerse sin seguir el orden lineal, así, la experiencia lectora es análoga a la contemplación de las flores. Un ramillete con 36 flores diferentes, como es el de este libro,

puede contemplarse en su conjunto, pero a la vez cada flor tiene que ser considerada por separado. El paratexto advierte al lector que se enfrentará a un texto con una estructura narrativa no convencional y le señala la posibilidad de que cada capítulo sea leído por separado. Ahora bien, este paratexto habla solamente de una intención inicial, lo cual abre la posibilidad de otra intención o de una intención final. Para intentar descifrar esta clave es importante leer el paratexto ubicado al final del libro:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando ésta se equivoca, tal vez nunca sean contestadas. Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta, esperemos, a la altura de las circunstancias. Habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo, para escucharla. Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. Es posible que frente a esto el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece. Confíemos en ello... (2001:117).

En este paratexto, se menciona, otra vez, la “complicada estructura sumeria”, ahora con contenido: “relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones”. Podría pensarse que la complicada estructura sumeria es simplemente la vida o las vidas. Si esto es así, lo que encontramos en *Flores* es vidas expresadas como presuntamente son, al margen de los arreglos que hace la razón para encontrarle coherencia: fragmentarias y discontinuas. Pero hay algo más. Se trata de vidas al límite, más allá del bien y de mal: padres filicidas y/o que dejan morir a sus hijos, que los abandonan; madres filicidas, mutilados, enfermos, individuos que representan sórdidos espectáculos sexuales. ¿Cuál puede ser entonces la otra intención o la final?

Flores es también un ramillete, un libro concreto, que se cohesiona a partir de un suceso particular:

las consecuencias de los fallos de la ciencia médica y los problemas de comunicación oportuna de estos fallos. Es precisamente en el marco de esta intención final que se ficcionalizan los yoes autorales, a partir de elementos autobiográficos y aspectos de su propia escritura. Al final del paratexto se hace una profesión de fe en relación con la literatura. Frente a los errores de la ciencia y a las explicaciones de los intelectuales (“*Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta*”), es posible que “el lenguaje de las flores” sea más expresivo.

En este paratexto, hay un elemento más que no puede ser soslayado. Los tres puntos suspensivos al final de la última frase, al parecer, reenvían al lector al inicio del texto de manera circular. Esta notación puede interpretarse como la sugerencia de realizar otra lectura que permita confirmar la “otra” intención o la intención final.

Si, a partir de los puntos suspensivos, regresamos al inicio del libro, encontramos un paratexto más, ubicado antes que aquel que habla de la composición del libro, en que se lee:

Recuerdo cuando acudí donde un anciano y reputado médico homeópata. Me llevó mi padre, yo era un niño. En ese tiempo ya usaba una mano ortopédica. El médico la asió para tomarme el pulso. Yo estaba tan intimidado que no hice nada para sacarlo de su error. El honorable médico atenzó con fuerza la muñeca de plástico. Pese a todo, en ningún momento me dio por muerto. Al contrario, mientras iba contando las supuestas pulsaciones le dictaba en voz alta a su ayudante la receta que curaría todo mis males.

Del diario del premio Nobel de Física, 1960. (2001:7).

Margo Glantz señala que este “epígrafe”, podría “conformar de cierta forma la biografía del autor, nacido ese mismo año de 1960, y cuyo brazo derecho es ortopédico, un brazo artificial que supe al que le falta” (2013:551). Sin embargo, como señala también la crítica “esto se neutraliza rápidamente” (552). El fir-

mante del paratexto es un científico que ha obtenido el premio Nobel de Física, precisamente en el año de nacimiento del autor, 1960, lo que lo excluye en automático. Es evidente que Bellatin no tiene ninguna intención de escribir autobiográficamente, a la manera de la autobiografía del siglo XIX, en ninguno de sus libros, sin embargo, está presente en la mayoría, ficcionalizándose a partir, principalmente, del rasgo físico singular que lo caracteriza. Con este epígrafe el yo autoral ratifica el impulso de seguir latiendo en su literatura.

En el inciso anterior cité fragmentos del texto “*Lo raro es ser un escritor raro*”, en el que Bellatin habla sobre la idea de escribir sin escribir. Una de las expresiones conclusivas, me permito repetir, es la siguiente:

Quizá hacer que las palabras [...] expresen tanto las letras congeladas en los libros que he publicado como las que se abren dentro de mi historia personal. Que se haga evidente el ejercicio de escribir sin escribir y que la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras (2014:22).

En estas frases está, quizá, una de las claves interpretativas de su literatura. Escribir sin escribir no significa que el autor desaparece y solo queda la escritura. Más bien, parece querer decir que la escritura, realizada por un sujeto encarnado, que tiene una experiencia singular con el mundo, envía fuera de sí misma, más allá, no para encontrarse con lector-descifrador de signos lingüísticos, sino con un copartícipe de existencias humanas, en este caso, la suya.

En *Flores*, el lector se topa con un conjunto de ficcionalizaciones del yo autoral, más o menos definidas que se configuran no como subjetividades puras, sino en relación con las cosas del mundo. La primera que mencionaré es la del personaje como hijo. En “*Pensamientos*”, el escritor recuerda la anécdota que su madre le cuenta sobre su nacimiento. El relato comienza de manera armónica, con la narración de hechos de la vida cotidiana que implican alegría y

cuidado de la madre embarazada que pronto dará a luz. Se habla, por ejemplo, de que la madre tiene prohibido el chocolate o de las compras que ha realizado para habilitar la habitación de los gemelos. De pronto, sin adjetivos ni abundancia retórica, el tono se vuelve grave cuando, al nacer los hijos, el médico se percata que les falta alguna extremidad: “A uno de ellos le faltan ambos brazos y al otro una pierna” (79). Con pocos recursos, esta escritura logra violentar al lector, que reaccionará frente a lo dicho y también a lo callado, en este caso, el fracaso de la ciencia médica.

En este mismo capítulo, se narra la reacción del padre al enterarse de que los hijos (gemelos, uno murió al nacer) nacieron sin alguna extremidad:

El director acompaña al padre hasta la puerta de su despacho y lo ve alejarse por un pasillo de losetas [...]. A partir de ese momento nunca más vuelve a saberse del padre de las criaturas (2001:80).

Los hijos afectados por alguna discapacidad física provocada por los presuntos “avances de la ciencia” resquebrajan la vida de la familia. Aunque, más adelante, el narrador corrige la versión en torno a la desaparición del padre, este no vuelve al hogar familiar:

No es cierto que nunca más volviera a saberse del padre del escritor [...] la madre recibió una carta donde el padre le informaba de que repudiaba la religión católica. Había abandonado el país para convertirse en musulmán (107).

La negación de la primera afirmación no modifica el sentido del abandono, este es absoluto. Más bien alude a la idea que aparece en el paratexto final, al cual me referí arriba, sobre la búsqueda, en este caso, de religiosidades que se adaptan a las necesidades de cada individuo, y que se repite en el capítulo “*Dalias*”, como se verá más adelante. El lector puede advertir la frustración y el dolor profundo que modifica vidas, que arrasa con la existencia.

En “*Violetas*”, el personaje escritor, entre el delirio y el sueño, recuerda parcialmente su situación como hijo. En voz del narrador, se lee:

“Una de las pesadillas recurrentes del escritor se sitúa en dos planos muy distintos de la realidad: en una maceta de violetas colocada en la sala del departamento de su madre y en un escenario donde se va a llevar a cabo un espectáculo de danza” (97).

Aparentemente, el recuerdo de las violetas, que funciona como sinécdoque de la casa materna, lo conduce a la otra situación, en la que emerge en el escenario: “*Una vez cruzado el corazón de la violetas, el personaje se halla dentro de un escenario*” (97). Aquí, el personaje experimenta su vulnerabilidad frente a una audiencia que observa su cuerpo: “*De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme. Cuando llega al centro de la escena repara en la falta de su pierna de metal*” (97). En el hogar familiar, con los usos de la medicina ortopédica y una madre afligida, el personaje sufre un daño psicológico que puede no ser reversible: “*Recuerda entonces una explicación psicológica que afirma que la ausencia de una prótesis colocada en los pacientes menores de cuatro años les produce la sensación para siempre de sentirse desnudos*” (97). Sin la prótesis, el personaje se siente vulnerable frente a los otros que se burlan de él, pero lo más conmovedor es que él mismo se asuma como individuo “*deforme*”. La sociedad, la ciencia médica, la familia, sin proponérselo, contribuyen a la constitución de un cuerpo-sujeto carente físicamente, que no solo tiene que vivir con el recuerdo constante de la falta existencial a manera de falta física, sino que, además, tiene que esforzarse por existir.

La segunda configuración del yo ficcionalizado que aquí abordaré es la del personaje como escritor. La manera de nombrar al personaje —el escritor— tiene una función semántico-referencial y un correlato en acciones que completan su identidad. El persona-

je escribe un libro sobre sexualidad y religión. En un fragmento de “*Dalias*”, el narrador dice:

El escritor conoció al amante otoñal una noche en que ambos se encontraban frente a las cabinas triple equis sin atreverse a entrar a ninguna [...]. El escritor le comentó que era escritor y casi de inmediato intentó hablar del libro en el que trabajaba en ese entonces [...]. El escritor señaló que se trataba de una novela donde cada personaje busca encontrar una sexualidad y una religión personales” (2001:57-58).

El escritor aparece también en este carácter cuando el narrador cuenta, en “*Jacintos*”, la forma en que sobrevive en la ciudad: “*No es suficiente el dinero que le otorga el ayuntamiento por hacer una investigación sobre las distintas maneras en que se ejerce el sexo en la ciudad*” (43). El personaje escribe sobre el *Hell Kitchen*, los establecimientos de *Drag Queens*, los bares donde mujeres juegan billar y los sitios en donde hay mujeres vestidas de hombres a las que les atraen los hombres que gusten de otros hombres. El tema que le ocupa no obsta para que el escritor-investigador realice un trabajo profesional y cumpla con su compromiso como escritor subsidiado.

Las dos configuraciones de subjetividades de las que hablaré finalmente tienen que ser revisadas de manera conjunta, debido a que funcionan claramente como polaridades dialécticamente relacionadas. La alternancia, en los capítulos, de estas dos subjetividades crea, de forma más clara, el efecto de personalidad múltiple, es decir, el escritor “*es otro y es otro*”, de acuerdo con las situaciones que vive: uno es el yo escritor que acude a representaciones clandestinas de extraños rituales sexuales de todo tipo y también que ejerce su sexualidad, y, el otro es el yo escritor iniciado en el misticismo. La configuración de estos yoes guarda una relación horizontal, como las correspondencias baudelairianas: no hay un yo antes y otro después, uno que derive del otro. La relación es otro/otro.

Estos dos yoes tienen en común la realización de prácticas rituales, desde distintas perspectivas: la sexual y la religiosa. En el primer caso, el personaje acude a los “*Altars*”, que son escenificaciones clandestinas de actos sadomasoquistas, actos relaciona-

dos con la zoofilia, la pedofilia, la gerontofilia (15-16). En cuanto a los actos religiosos, el escritor se vuelve asiduo a la mezquita, en donde aprende a realizar los “*giros místicos*”. A lo largo del libro, se intercala la narración de las distintas acciones que realizan estos dos yoes, sin profundizar en cuestiones psicológicas ni morales y, por lo tanto, sin establecer una tensión entre el bien y el mal. Así, el lector puede identificar a ambos yoes porque ocupan distintos espacios y realizan distintas acciones. Pero hay un elemento principal para distinguir un yo de otro, que solo Bellatin, el autor, podría haber desarrollado, porque corresponde totalmente a su experiencia existencial: el personaje escritor que acude a los “*Altars*” utiliza “*la pierna decorada con piedras artificiales*” (16), y el que acude a la mezquita, “*la pierna de repuesto*” (114), que no está adornada. Al asistir a los “*Altars*”, el personaje utiliza pantalones cortos para lucir su prótesis, con la intención de provocar alguna reacción erótica, aunque no lo logra: “*Pese a todos sus esfuerzos, nadie parece nunca dispuesto a conocer las posibilidades sádicas o masoquistas que ese miembro falso es capaz de ofrecer*” (16). Al entrar a la mezquita, se despoja de su prótesis: “*En esas ocasiones casi siempre se encuentra despojado de su pierna ortopédica. Suele dejarla a la entrada, junto con los zapatos que se quitan los fieles antes de ingresar a la mezquita*” (22).

Es interesante observar que la pierna con la que asiste a los rituales religiosos es “*la de repuesto*”. Esto podría hacer pensar que la pierna adornada es la principal y, por lo tanto, la actividad primera es la sexual, y que la otra pierna es la subsidiaria, por lo que el ritual religioso está en segundo lugar. Sin embargo, al final del libro, el personaje escritor invierte, al menos por ese día, su prioridad, opta por el ritual místico, antes que acudir al “*Altar*” que tendría lugar por la noche:

Se entera de que el Altar en esa ocasión está dedicado a los hombres a quienes les gusta dañar a los niños. Después de colgar [...] el escritor mira la pierna adornada con piedras preciosas que se encuentra tirada en medio de la habitación. Hace un ademán por cambiarla por la que trae puesta, pero en lugar de hacerlo, coge el maletín donde introdujo los objetos musulmanes” (114-115).

Esta opción final quizá hace eco de la significativa decisión que Mario Bellatin, el autor, tomó en relación con la práctica sufí. El personaje escritor en busca de religiosidades reconoce la ayuda que le han proporcionado los “giros místicos” de los derviches para desprenderse del anclaje existencial entre su cuerpo incompleto y el mundo:

Hasta antes de volverse musulmán, el escritor aseguraba que la imposición de una prótesis a edad temprana era la causa de que siempre se sintiera desnudo cuando era despojado de ella. Actualmente, y en buena parte debido a los giros místicos que realiza ocasionalmente, el escritor puede prescindir de su pierna cuando lo juzga conveniente (94).

Uno de los yoes autorales ficcionalizado busca su sexualidad, mientras que el otro, su religiosidad, ambos de manera semejante. La indagación primordial del cuerpo sujeto sucede en relación con las cosas cotidianas del mundo y no con las abstracciones metafísicas. El sexo y los “giros místicos” ocurren en el cuerpo-sujeto situado en el mundo. La escritura del dolor, del miedo y de la frustración se resuelven expresivamente, por una parte, con la mención de las cosas del mundo que descubren estos sentimientos y, por otra, en lo no dicho.

Consideraciones finales

Flores es una novela configurada con fragmentos de fragmentos, lo cual no significa que carezca de sentido. Podría argumentarse que esta novela no tiene intención comunicativa. No me parece que sea así. A pesar de su estructura, el lector encuentra una serie de elementos que crean una isotopía semántica principal: los fallos de la ciencia médica y de las formas de comunicarlos. Especialmente, estos fallos están referidos al problema real provocado por un fármaco producido en Alemania, suministrado a mujeres embarazadas para mitigar la depresión y las náuseas, que provocó que los niños nacieran, al menos, sin alguna de sus extremidades. El personaje principal de *Flores* fue uno de estos niños, que en

el presente efectivo del relato es ya adulto. El adulto, que es escritor, como Bellatin, utiliza una prótesis como Bellatin. Además este personaje practica el sufismo como el autor de la novela. Estos tres aspectos autobiográficos del escritor real son contundentes para afirmar que *Flores* es una novela en la que el yo autoral se ficcionaliza.

Las ficcionalizaciones del yo autoral pueden advertirse principalmente en la configuración del hijo, en la del escritor que investiga sobre “sexualidades alternativas”, la del escritor que acude a representaciones de rituales sexuales y la del escritor que participa en rituales religiosos. En el primer caso, no se configura al personaje cuando niño, sino como hijo. Toda la familia es víctima de la ciencia médica, que es responsable de la desintegración colectiva e individual. El personaje escritor es la ficcionalización del yo autoral, que escribe una novela sobre “sexualidades alternativas” por la cual se le da un subsidio. Finalmente, las dos últimas ficcionalizaciones, el personaje escritor que acude a representaciones clandestinas de rituales sexuales y el personaje escritor que practica el sufismo, funcionan dialécticamente. Lo que parece establecerse, aquí, es que cada escritor es el otro del otro. Es decir, no hay conflicto entre las dos personalidades que coexisten, cada una con su búsqueda y con sus adminículos. Estas configuraciones de subjetividades, en el marco de la temática general, conducen hacia el autor, Mario Bellatin, a pesar de los aspectos ficcionales que tienen como función desestabilizar el texto para que el lector dude sobre su estatuto, verdad o ficción.

Las dudas sobre el estatuto entre lo real y lo ficcional fortalecen la propuesta estética. No se trata de la confesión de una verdad, como se quería en la época de Rousseau, sino de la escritura artística, la creación de la singularidad del autor. *Flores* se desplaza semánticamente en espiral: el personaje, que es escritor y utiliza prótesis, escribe una novela sobre la búsqueda de sexualidades y religiosidades. En esta búsqueda el personaje escritor alcanza al escritor real, ofreciéndole un reflejo, mediante yoes ficcionalizados, que le permita comprender más de su propia búsqueda.

Referencias bibliográficas

- ÁlBalakian, A. (1969) *El movimiento simbolista*. Juicio crítico. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Barthes, R. (1987) *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós.
- _____. (1991) *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Baudelaire, Ch. (1999) *Mon coeur mis à nu: journal intime, 1887*. Bibliothèque municipale, B.P. 7216, 14107 Lisieux cedex, 4, III, 1999. Recuperado, 22 de junio de 2018, desde <http://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>
- Bellatin, M. (2004) *Flores*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2001) *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (2014) *Lo raro es ser un escritor raro*. Obras reunidas 2. México: Alfaguara.
- _____. (2014) *Disecado*. Obras reunidas 2. México: Alfaguara.
- Feria, M. Á. (2015) *Parnasianismo y simbolismo*. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, vol. 30, núm. 2, pp. 203-221. Recuperado, 30 de mayo de 2018, desde <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/47774/47212>
- Garduño, Óscar (2013, 13 de octubre) *Escribir está por encima de todo*. Entrevista con Mario Bellatin. El Replicante. Recuperado, 21 de mayo de 2018, desde <https://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/>
- Glantz, M. (2013) *Obras reunidas IV: Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE.
- Hartman, E. (1981, junio) *Japonisme and Nineteenth-Century French Literature*, Comparative Literature Studies, Vol. 18, No. 2, East-West Issue, pp. 141-166. Recuperado, 21 de mayo de 2018, desde <http://www.jstor.org/stable/40246249>
- López Alfonso, F. J. (2015) *Mario Bellatin. El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Nietzsche, F. (1995) *El origen de la tragedia*. México: Austral.
- Ortega, A. (2014, 10 de julio) *Me siento escritor cuando voy describiendo*. Entrevista con Mario Bellatin. Boletín Electrónico Spondylus, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Recuperado, 25 de mayo de 2018, desde <http://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34>
- Palaversich, D. (2003, mayo) *Apuntes para una lectura de Mario Bellatin*. Chasqui, vol. 32, núm., pp. 25-38.
- Roberto, E. (2015) *Notas para un ensayo sobre Charles Baudelaire*. Buenos Aires: Duken.
- Raymond, M. (2002) *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.
- Schopenhauer, A. (2005) *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.

Notas

- ¹ En *El imperio de los signos*, publicado originalmente en 1970, Roland Barthes registra su experiencia en Japón desde los “elementos de semiología” que había desarrollado unos años antes. En esta lectura semiológica, Japón es considerado como sistema de significación (1991:7-8).
- ² La primera edición de *Flores* se publicó en Santiago de Chile, por la editorial Matadero-Lom, en 2000. Las citas del libro que aparecen en este artículo corresponden a la edición de 2004, publicada por Anagrama, México.
- ³ De ninguna manera se quiere aquí indicar que la literatura de Bellatin, formalmente, abreve de la de Baudelaire. Lo que quiero destacar es la semejanza entre los autores, en términos de la concepción del yo y su relación con las cosas del mundo, y el proceso de expresión lingüística de la constitución de la subjetividad.
- ⁴ En el original en francés de *Mon coeur mis à nu: journal intime*, dice: “De la vaporisation et de la centralisation de Moi. Tout est là” (Baudelaire, 1999). La traducción es mía.
- ⁵ El concepto de cuerpo-sujeto o sujeto encarnado ha sido desarrollado por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty a partir de sus investigaciones con personas carentes de extremidades. Con este concepto intentó alejarse de la idea de sujeto de conocimiento del racionalismo fenomenológico, para incorporar al cuerpo, desde el punto de vista de la percepción, en el proceso de conocimiento. El filósofo propone la existencia de un sentido que procede del cuerpo preceptivo, lo que implica que este conoce pre-reflexivamente (1975).

