

ES TIEMPO DE COEXISTIR

Perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos

PARTICIPAN

Gabriel Giorgi
Alexandra X. C. Navarro
María Marta Andreatta
Mónica B. Cagnolini
Hernán Javier Candiloro
Julieta Yelin
Fabiola Leyton
Anahí Gabriela González
Iván Darío Ávila Gaitán
Jannia Gómez González
Oscar Horta
Ana María Aboglio
Hernán Neira

Alexandra X. C. Navarro
Anahí Gabriela González
EDITORAS



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.



ES TIEMPO DE COEXISTIR

Perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos

Alexandra X. C. Navarro
Anahí Gabriela González
EDITORAS



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.

Autores

Gabriel Giorgi
Alexandra X. C. Navarro
María Marta Andreatta
Mónica B. Cagnolini
Hernán Javier Candiloro
Julieta Yelin
Fabiola Leyton

Anahí Gabriela González
Iván Darío Ávila Gaitán
Jannia Gómez González
Oscar Horta
Ana María Aboglio
Hernán Neira



Editorial Latinoamericana Especializada
en Estudios Críticos Animales.



Con el apoyo del

Es tiempo de coexistir : perspectivas, debates y otras provocaciones
en torno a los animales no humanos / Alexandra Navarro ... [et al.] ;
compilado por Alexandra Navarro ; Anahí Gabriela González ; editado
por Alexandra Navarro ; Anahí Gabriela González ; ilustrado por Pablo
Ezequiel Ferreyra ; prólogo de Gabriel Giorgi. - 1a ed. - Alejandro Korn :
Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales,
2017. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-46680-0-4

1. Derechos de los Animales. 2. Filosofía Moral. I. Navarro, Alexandra II.
Navarro, Alexandra, comp. III. González, Anahí Gabriela, comp. IV. Navarro,
Alexandra, ed. V. González, Anahí Gabriela, ed. VI. Ferreyra, Pablo Ezequiel,
ilus. VII. Giorgi, Gabriel, prolog.

CDD 179.3

Derechos Reservados

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Edición digital, 2017

ISBN 978-987-46680-0-4

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

La Plata, Provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Septiembre de 2017.

Diseño de tapa e interior: Samuel de Castro. samuel.hdec@gmail.com

Ilustración de tapa: Pablo Ezequiel Ferreyra. pablosco.ef@gmail.com

Blog: elpablosco.blogspot.com.ar

**Cada uno de los capítulos de este libro ha sido sometido a una evaluación
por parte de un Comité Editorial externo.**

Se permite la copia, de uno o más artículos completos de esta obra o del
conjunto de la edición, en cualquier formato, mecánico o digital, siempre
y cuando no se modifique el contenido de los textos, no se utilice para uso
comercial, se respete su autoría y se mantenga esta nota.

Cada autor de este volumen asume la responsabilidad total del contenido de
su capítulo frente a la Ley, ya sean ideas o utilización de imágenes.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS..... 6

PRESENTACIÓN..... 7

Introducción..... 9

LA PREGUNTA POR EL ANIMAL. DOS HISTORIAS
Gabriel Giorgi

LA ALIMENTACIÓN EN CUESTIÓN

Cap. 1.
LOS MACRORELATOS SOBRE LA CARNE Y SU IMPACTO EN LA ESTRUCTURACIÓN DEL ESPECISMO ANTROPOCÉNTRICO EN ARGENTINA: EL DISCURSO DE LAS INSTITUCIONES LEGITIMADAS/ LEGITIMANTES Y SU IMPACTO EN LA SUBJETIVIDAD.....16
Alexandra Navarro

Cap. 2.
¿VEGANOS EN RIESGO? UN ANÁLISIS DE LOS CUESTIONAMIENTOS HABITUALES A LA CALIDAD NUTRICIONAL DE LA ALIMENTACIÓN VEGANA.....50
María Marta Andreatta

POSTHUMANISMO ENTRE FILOSOFÍA Y ARTE

Cap. 3.
GANDA Y CLARA, DOS RINOCERONTES. PARA UNA HISTORIA
DE LA CRUELDAD DESDE LA “CULTURA”.....75
Mónica B. Cragnolini

Cap. 4.
EL ANIMAL, EL OTRO, EL EXTRANJERO. COMUNIDAD Y
HOSPITALIDAD EN EL MUNDO DE LA VIDA.....92
Hernán Javier Candiloro

Cap. 5.
LA LENTE BIOPOÉTICA DE MARIO BELLATIN117
Julieta Yelin

FEMINISMOS Y ANIMALISMOS

Cap. 6.
FEMINISMO Y ANTIESPECISMO: UNA
INTERSECCIONALIDAD INELUDIBLE.....131
Fabiola Leyton

Cap. 7.
DEVENIRES DEL CUIDADO: MATERIALISMO
IMMANENTE, AFECTO Y HOSPITALIDAD.....146
Anahí Gabriela González
Iván Darío Ávila Gaitán
Jannia Gómez González

DEBATES Y OTRAS PROVOCACIONES

Cap. 8.
REFUTANDO LA VISIÓN IDÍLICA DE LA NATURALEZA.....161
Oscar Horta

Cap. 9.
EL MAL Y LOS OTROS ANIMALES.....181
Ana María Aboglio

Cap. 10.
EPISTEMOLOGÍA DE LOS ANIMALES.....194
Hernán Neira

LA LENTE BIOPOÉTICA DE MARIO BELLATIN

Julieta Yelin¹

1. Desenfoques

El concepto “cambio” presupone ya el sujeto, el alma como substancia.

Friedrich Nietzsche. *Fragmentos póstumos* (1885-1889).

Salón de belleza se abre con una cita de otra *nouvelle* anclada en los misterios de la sexualidad y la muerte, *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. Es tentador arriesgar, como ha hecho parte de la crítica, una lectura moral de la frase,² entendiendo que toda atrocidad puede, más temprano que tarde, ser asi-

¹ Julieta Yelin es Dra. en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Actualmente desarrolla su investigación en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad Nacional de Rosario).

² Dice el escritor y crítico peruano Iván Thays a propósito de *Salón de belleza*: “Como en el *Decamerón*, la verdadera peste no es la que yace en los cuerpos del moridero, sino en la sociedad, en el mundo que margina y segrega a los demás. El epígrafe de Yasunari Kawabata resume esa tensión entre lo marginal y lo políticamente correcto (que esconde un sentimiento retorcido y vengativo contra lo que represente el “otro”): “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (2012).

milada y considerada parte de un proceso humano de destrucción y reconstrucción en el que la naturalización del horror es –tal como ha argumentado Hannah Arendt en su reflexión sobre la maquinaria burocrática del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial– un efecto de la estructuración de las relaciones bajo un régimen de poder determinado. Pero esa interpretación no termina de ajustarse a la particular forma de producir sentido de la obra de Mario Bellatin, en la que lo humano y lo inhumano no son esferas fácilmente discernibles, como no lo son tampoco el bien y el mal, la verdad y la mentira, la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, el bíos y la zoé, lo masculino y lo femenino, la mente y el cuerpo. La construcción “con el tiempo” podría querer decir más que “bajo ciertas condiciones”, vista con la lente transformadora de la biopoética, que produce cambios de punto de vista, de registro, de ritmo, de tiempo, de escala.³ Las narraciones de Bellatin recurren a esa lente para producir efectos distorsivos sobre un fondo más llano, más previsible –el del realismo, la evocación autobiográfica, el ensayo razonado–, esa pulsión ordenadora que Hans Vaihinger, refiriéndose a la elaboración de una perspectiva extramoral en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, define como “voluntad de ilusión”: un ficticio pero necesario mundo de sujeto, sustancia y razón que la escritura bellatiniana construye y disuelve de modo alternado y continuo.

Ciertamente, los narradores de las ficciones modifican el es-

³ Para una aproximación –todavía en una fase elaborativa– a la noción de biopoética véase Yelin (2016).

tado de cosas de modo súbito, con estrategias más ligadas a la estética visual que a la narrativa –por eso resulta apropiada la imagen de la lente–, produciendo saltos espaciales, temporales, identitarios, desbordes disciplinares –deslizamientos de la literatura a la fotografía, al cine o a la *performance* y viceversa–, ampliaciones de detalles o reducciones de núcleos fundamentales del relato, desvirtuando así las relaciones esperables entre las partes y el todo y haciendo que, como efecto de esa distorsión, las categorías a las que recurren –vivo/muerto, mujer/varón, pasado/presente, hombre/animal, joven/viejo, cerca/lejos, persona/cosa, bello/horrible– sean en gran medida intercambiables. Por eso la frase de Yasunari, como casi todo lo que escribe Bellatin, es reversible: cualquier clase de humanidad puede convertirse, con el tiempo, en inhumana. El “con el tiempo” no referiría al lapso transcurrido entre una y otra cláusula sino a una modificación súbita de la perspectiva que modifica también, de un plumazo, el pacto inicial de lectura.

Puede que ése sea el truco bellatiniano por excelencia, el que da el tono ríspido y el sabor ácido a sus ficciones: el cambio de las reglas sobre la marcha, en una toma de posición estética que es también profundamente ética y política: las reglas de su arte son las que la obra –como proceso, nunca como tarea acabada– propone cada vez, en cada acto de escritura, entendiendo que ésta no es el efecto de un trabajo que borra las huellas de su elaboración sino, por el contrario, el testimonio de esos acontecimientos, la exposición de

lo que Reinaldo Laddaga ha caracterizado como “el despliegue continuo de una práctica” (Laddaga, 2007, p. 10).⁴ Las reglas están en juego en el sentido más riguroso de la expresión: hacer literatura es jugar con ellas, expandiendo los límites de lo escribible, lo legible, lo perceptible, lo analizable. En ese juego, más que la presencia tangible del texto, importa la presencia fantasmática de la forma. Pero no de la forma previa como patrón o modelo a seguir; la que señala el camino es la forma formante, tal como se define en el marco de la teoría de Luigi Pareyson (1988), tan pertinente para entender el particular modo de hacerse a sí mismas de las ficciones de Bellatin. Esta conceptualización se puede adivinar en los momentos –literarios y extraliterarios– en los que el escritor reflexiona sobre su trabajo, haciendo que esa reflexión se vuelva, en un círculo virtuoso, parte también de una forma que crece creando sus propias reglas; es decir, logrando que el pensamiento de la ficción produzca ficción al integrarse en la misma corriente autopoietica.

Dice el narrador de *Underwood portátil: modelo 1915*:

Cuando aparecieron las primeras obras publicadas, cuando las letras empezaron a presentarse impresas, me dio la impresión de

⁴ Ante la pregunta acerca del carácter fragmentario y breve de sus relatos, Bellatin responde: “Cada fragmento me parece que es la representación de mi ritual de escritura. Para ejercitar la escritura pretendo buscar tiempos y espacios cerrados en sí mismos. Cada fragmento es lo que dura una de esas sesiones. Después de tener muchos retazos, que de cierta forma siento que están comunicados entre sí, hago una labor de convertirlos en una suerte de propuesta, de hacerlos transmisibles al otro. Finalmente queda a la vista una mínima parte de esos ejercicios” (AAVV, 2007).

que fue desvaneciéndose, lentamente, la compulsión por la presencia física de la palabra. En ese momento nació, en cambio, un interés cada vez mayor por la forma estructural de los textos (p. 490)

La "forma estructural" parece aludir a aquello que rige y ordena la escritura en tiempo presente, al procedimiento en tanto máquina generadora de relato. Por eso Bellatin agrega que dejaron de interesarle tanto las palabras en sí mismas como el contenido de las historias que fueran resultando; lo que importaba era el pensamiento que se desprendía del hacer, la particular manera que tenía la literatura de pensar y, en este caso, de pensarse a sí misma. “Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: el de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego” (Bellatin, 2013, p. 490). Y más adelante añade, a modo de síntesis: “de lo que se trata, creo, es de conseguir que la escritura, tal como se quiera plantear, genere nueva escritura. Para lograrlo cualquier truco puede ser válido, pues al final quizá prevalezca la verdad de una propuesta” (p. 503).

La verdad como efecto de un truco, y de un truco cualquiera. Bellatin descrea de la superstición de la obra; sólo hay proceso, obra obrante que se hace y se interrumpe por razones ajenas a un programa estético pretrazado: la “propuesta” es precisamente el método, la modalidad de la producción, el formato de esa práctica que ins-

tituye una ética rigurosa: escribir es enfrentarse cada vez a no ser nadie y a no hacer nada en concreto, es más bien dar cuenta del artificio de toda construcción personal y de toda sustancialización de los textos. Se podría decir, en este sentido, que Bellatin desnuda la máquina estética –subsidiaria de la máquina antropológica que imaginó Giorgio Agamben (*Lo abierto*)–, que hace obra allí donde no hay más que un *escribir*. En el contexto de un proyecto literario como el que ha ido delineando en los últimos años, abocado a indagar los efectos de la improvisación como fuerza instauradora de las reglas de juego –sesiones breves y escritura fragmentaria–, el hilvanado de esos “momentos”, de esas parcelas de pensamiento, se convierte en un procedimiento artístico clave –decir literario aquí sería cercenar sus alcances y, con ello, su potencial creador– sofisticado y multiforme –como decíamos, cambia de rumbo sobre la marcha, volviéndose imprevisible–. Un *modus operandi* de la escritura que parte de pequeñas unidades –cuya extensión respondería, si se toma la palabra del escritor, a la práctica cotidiana; se podría decir: una sentada–, y que en lugar de reorganizar el material a través de la edición, borrando la huella de esa fragmentariedad propia de los ritmos vitales cotidianos, lo hace través del encadenamiento narrativo y de una transformación de la perspectiva, de un desenfoque que, al quitar nitidez al mundo evocado, desdibuja los límites de los conceptos que ordenan nuestra percepción. Con este procedimiento Bellatin *da forma* –una forma, como se desprende de lo anterior, huérfana de

una moral acabada acerca de lo que debe ser y hacer la literatura–⁵ a esas historias en las que una cosa puede convertirse en su contraria sin que medie el acto narrativo de la transformación. Bellatin le da, así, otra vuelta de tuerca a la indubitable herencia kafkiana: no sólo entiende el mundo narrativo como metamorfosis; esa idea está tan arraigada, tan hecha carnadura poética, que no es necesario siquiera representarla.⁶ La transformación de todo lo que existe es un efecto del procedimiento.

¿Cómo lo hace? ¿En qué consiste, concretamente, el desenfoque? En alejar o acercar repentinamente la mirada para encontrar, desde una nueva perspectiva, un objeto nuevo. Objeto que, a su vez,

⁵ Al respecto, dice el narrador de *Underwood portátil: modelo 1915*: “Esa especie de odio a la escritura hace que no les tenga la menor confianza a quienes declaran tener como meta ser escritores. A quienes se preparan, muchas veces durante décadas, para escribir de una determinada manera y, además, dicen tener claros los objetivos que pretenden alcanzar. Me parece un oficio tan vano y sacrificado, que no puedo entender el sentido de esforzarse tanto para obtener tan poco. Estoy convencido, además, de que el uso de la voluntad como impulso inicial hace que cualquier proyecto nazca muerto. No puedo imaginarme a mí mismo urdiendo tramas, esbozando finales o construyendo perfiles de personajes. Hay un pudor personal que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, o pensar que lo que se narra puede ser importante para alguien (Bellatin, 2013, p. 489).

⁶ El narrador de *Underwood* se refiere de modo ambiguo a la relación literaria con Kafka cuando comenta cierta tendencia de la crítica a señalar una filiación con la corriente del objetivismo: “Quizá sea por eso que cuando alguien se encuentra con una escritura que le parece un tanto extraña, de inmediato aparece la definición *nouveau roman*. Lo mismo sucede con los términos *kafkiano* o *experimental*. No creo que mi escritura tenga nada que ver con esas denominaciones. Pero si alguien, realmente y con conocimiento de causa, le encontrara alguna relación, no solamente la aceptaría con gusto sino que estaría realmente encantado con la comparación” (Bellatin, 2013, p. 501).

es un simulacro de alguna otra cosa que, al final, será también simulacro de otra, en una progresión que se desarrolla *ad infinitum*. De este modo se construyen muchas de las ficciones de Bellatin, desenfocando y reenfocando, y haciendo que cada reenfoque instaure un nuevo sentido y, con él, un nuevo pacto de lectura. Así en *Jacobo el mutante*, donde el protagonista de *La frontera*, una novela póstuma atribuida a Joseph Roth, se transforma “sin mayor trámite” en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson (Bellatin, 2013, p. 266). Sin mayor trámite significa aquí sin atravesar un proceso metamórfico; es decir, por prepotencia narrativa, por desenfoque. Bellatin lo conceptualiza allí mismo, en uno de los mojones ensayísticos del texto: “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” (p. 266). Un rol que en sus ficciones puede ser también un cuerpo o parte de él, un rostro, un lenguaje, un género. El desenfoque puede hacer derivar cualquier cosa en cualquier otra, provocar una súbita desaparición o hacer presente algo ausente del modo más misterioso, como sucede con la pierna de la paciente de una camilla vecina a la del narrador de *Los fantasmas del masajista*: una pierna mutilada que, sin embargo, produce un dolor insoportable.

En cierta ocasión mi visita me produjo un desasosiego mayor al acostumbrado. Yo me encontraba acostado, esperando en mi lugar correspondiente la llegada del terapeuta, cuando tuve que oír

un tipo de queja al cual no me había enfrentado antes. Me tocó, en el espacio contiguo al mío, el caso de una mujer a la que apenas unos días atrás le habían cercenado una pierna” (Bellatin, 2013, p. 588).

Sin embargo, a pesar de que la pierna había sido amputada, la mujer se quejaba de un dolor profundo justo allí, “en el miembro inexistente”. El narrador agrega: “Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ahora ajeno a su cuerpo, el lugar vacío que había dejado la pierna mutilada” (Bellatin, 2013, p. 588). La relación entre dolor y ausencia es connatural a un tipo de construcción narrativa en la que la transformación no tiene tiempo, ha sido abolida. ¿Por qué, entonces, no habría de seguir doliendo una pierna amputada? Para la narración desenfocada la existencia se revela inconsistente, inaprehensible, caprichosa, fragmentada. El narrador concluye con una inquietud que apunta en ese sentido: “¿Serán esos dolores una suerte de venganza de los miembros que son separados en forma violenta de los cuerpos a los que pertenecieron?” Un “cambio” en el sentido que Nietzsche le atribuye en el epígrafe de este apartado supondría la ausencia absoluta: sin pierna no hay dolor. El desenfoque, por el contrario, afirma a un tiempo la continuidad y la discontinuidad, en tanto la transformación no atañe a las cosas mismas sino al ojo que observa, al ojo que lee. Los textos proponen, así, un modo no sustancialista de pensar el cambio.

Las ficciones de Bellatin piensan con mayor intensidad crítica precisamente en esos desenfokes, en esas oscilaciones entre

ausencia y presencia, existencia e inexistencia, autobiografía e invención. En *Los fantasmas del masajista*, la narración alterna entre el anecdotario médico –las visitas a una clínica en São Paulo para tratar los dolores producidos por la falta del antebrazo derecho, rasgo físico que el autor presta al narrador en la primera parte de la historia, y que se reitera en muchas de sus ficciones– y la narración delirante del masajista, en la que su madre, una vieja declamadora, ve naufragar una larga y exitosa carrera al interpretar el tema "Construção" de Chico Buarque–; entre palabra e imagen –con la inclusión de fotografías propias y ajenas cuya vinculación difusa con la situación ilustrada a veces produce un efecto hilarante–; entre deriva y *racconto* –Bellatin va y vuelve de una historia y de un tiempo a otro, y cuando lo considera necesario reitera pequeños fragmentos, pone al día al lector como si se tratara de una novela por entregas. Este ir y venir sin justificación intra ni extraliteraria abre el espectro de posibilidades de los relatos de modo inusitado, manteniendo a la figura enunciativa en un territorio extramoral, esto es, en una dimensión de lenguaje en el que algunas reglas instituidas son suspendidas para experimentar con otras no sujetas al consenso.⁷

⁷ Nietzsche califica a estas reglas como "intuiciones": "Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones" (Nietzsche, 1996, p. 36).

El desenfoque es, en este sentido, la poderosa intuición bellatiniana, un procedimiento que destruye límites conceptuales y crea nuevas formas de asociación entre las imágenes, las ideas, las situaciones provenientes del modo "veraz" de pensamiento.⁸ Tiene además, en el marco de su obra polimorfa, el plus de permitir transitar del lenguaje verbal al visual y viceversa, atentando no sólo, como afirma Nietzsche de toda búsqueda artística, contra las abstracciones, esos esquemas espectrales del discurso, sino también contra las verdades consensuadas de la estética, al transgredir las fronteras disciplinares y genéricas, e incluso la frontera misma del arte como esfera autónoma y, con ella, la del lenguaje como realidad escindida de la corporeidad.

2. El ojo del cuerpo

Detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos existe un señor más poderoso, un sabio desconocido: se llama el yo mismo. Vive en tu cuerpo; es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría. ¿Quién sabe, por consiguiente, para qué necesita tu cuerpo de tu mejor sabiduría?

Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

Cada vez son más numerosas las voces críticas que señalan y

⁸ Para Nietzsche ser veraz no es sino repetir y repetirse: transitar los caminos mil veces trazados por el pensamiento colectivo, esgrimir una y otra vez una serie de figuras –metáforas, metonimias, antropomorfismos– que, de tanto uso, han sido unánimemente consideradas "firmes, canónicas y vinculantes" (Nietzsche, 1996, p. 25).

analizan una particularidad de la literatura reciente –podríamos decir, aunque resulte paradójico, una especificidad– que consiste en tensionar su propia autonomía a través del contacto con la “vida”, es decir, en disolver la frontera entre la zona ficcional y la zona personal mediante una serie de asedios a la noción de autoría⁹ y a la estabilidad de las representaciones literarias –en especial, la idea de personaje como unidad de sentido coherente y acabada–; una transformación que puede ser entendida, ciertamente, como una realización tardía del proyecto vanguardista de fusionar arte y vida. Este proceso, muy perceptible en las producciones de las artes plásticas –tal vez por la composición más heterogénea de sus medios técnicos y su acceso a lo performático como forma de abordaje del presente, del aquí y ahora de la representación–, ha alcanzado en los últimos años también a las escrituras literarias. En su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Florencia Garramuño se detiene en las particularidades y efectos de dicha apuesta y establece un paralelismo entre el devenir de ambas prácticas: por un lado, reflexiona sobre un conjunto de instalaciones artísticas que

⁹ Bellatin ataca la noción de autoría en distintos frentes: por un lado, en la ficcionalización de algunos autores de renombre –por ejemplo, en la alusión a una novela inexistente de Joseph Roth, en *Jacobo el mutante*, texto al que aludimos en el presente trabajo–; también lo hace en sus intervenciones en entrevistas, o en textos (auto) críticos, donde apunta que sus esfuerzos se orientan a disolver la presencia del autor: “Es que yo no siento que mis libros me pertenezcan. Yo no sé de dónde vienen ni adónde van. Esto vale para mis propios libros pero también para los libros de los demás. Yo siento que también soy autor de los libros de los demás. O sea que no hay autor, esa sensación es un absurdo, más bien todo es un todo y todo se mueve a partir de lo mismo” (Azaretto, 2009)

evitan trazar límites precisos “entre ese mundo autónomo que sería la obra y la realidad o el mundo exterior desde el cual se la percibe o lee” (Garramuño, 2015, p. 32), deslizamiento que confronta al espectador con una experiencia del propio descentramiento; por otro, reflexiona sobre el debilitamiento de las fronteras entre realidad y ficción en la literatura, transformación que atentaría también contra su autonomía y haría que las discusiones en las que se involucra el texto valgan “más por lo que dicen sobre cuestiones existenciales o conflictos sociales que habitan ese otro espacio con el que se elabora la contigüidad” que por lo que podrían decir sobre el texto en sí, en su especificidad (p. 33). No porque –advierte enseguida– la realidad y la ficción sean indistinguibles, sino porque los textos, al instalarse en la tensión de una indefinición entre ambas esferas, “realizan una suerte de intercambio de las potencias de uno y otro orden, lo que hace que el texto aparezca como la sombra de una realidad que no acaba de iluminarse nunca” (p. 33).

Esa pérdida de definición de ambas esferas –de sus contornos y de su imagen– es el efecto más evidente de la práctica del desenfoque en las narraciones de Bellatin. Se podría decir que los reenfoques nunca acaban de ser totalmente convincentes, como si la experiencia inmediatamente previa de lectura nos advirtiera acerca de la poca fiabilidad del nuevo estado. Por eso, aunque reúna muchas de las características que la crítica ha atribuido a las literaturas postautónomas (Ludmer, 2008) –vaciamiento de las no-

ciones de obra y autor, relación ambivalente con los territorios de la ficción y la realidad– no sería riguroso incluir la escritura de Bellatin en dicha categoría; más bien se podría tratar de un nuevo delineamiento de la autonomía literaria que incluye un aspecto muy preciso de aquello que Garramuño, refiriéndose a las instalaciones de arte contemporáneo, llama "espacio contiguo". Lo que se incluye no es estrictamente la realidad social ni la coyuntura política, tampoco el tejido de la trama autobiográfica –no creo, en este sentido, que resultara iluminador leer los textos de Bellatin desde la perspectiva de la construcción de una autofiguración ni en el marco de la llamada literatura autoficcional–; lo que la escritura de Bellatin incorpora, recurriendo al desenfoque como principal estrategia narrativa, es un pensamiento del cuerpo, en los dos sentidos que puede adquirir la expresión: como reflexión acerca de la presencia del cuerpo en la escritura –en la vida que escribe y en la vida escrita– y como especulación acerca de las formas que tiene el cuerpo de pensar, considerando su rol decisivo en la percepción e interpretación del mundo.¹⁰ Como si todo contacto de la literatura con la realidad no tuviera más

¹⁰“Más que un simple mecanismo, como sostienen Descartes y Hobbes, el cuerpo es un tejido de nexos simbólicos solo en el interior de los cuales la realidad adquiere consistencia. El cuerpo nos permite captar las cosas no aisladamente, sino en el complejo conjunto en el cual adquieren significado. El sujeto y el objeto del pensamiento, rígidamente separados por Descartes, se encastran en un mismo bloque de significado, que se constituye precisamente por esa conexión. Así como no existen cosas fuera de la conciencia que las comprende, no existen conciencias que precedan la relación constitutiva con el mundo. Lo que hay al principio y al final del proceso no es la iluminación de un sujeto de conocimiento, sino la potencia infinita de la vida” (Esposito, 2016, p. 108-09).

fin que mostrar la carnadura ilusoria de lo que no está sometido al paso del tiempo, ese mundo intemporal de las ideas y los sueños, que se somete plenamente a las reglas –siempre cambiantes– del juego literario. Lo que resiste, lo que produce pensamiento y, por tanto, interesa especialmente a la escritura de Bellatin, es lo que durante siglos la literatura y la filosofía han dejado fuera de campo: la mano que escribe, el ojo que ve, el oído que registra.

El espacio contiguo, lo “real” bellatiniano es, entonces, todo aquello que remite a la dimensión corpórea: el brazo que falta, los dolores físicos, las enfermedades, la depresión, los medicamentos y sus efectos, los avatares materiales de la vida literaria –viajes, conferencias, encuentros e intercambios con otros cuerpos–, los rituales de escritura. Y el cuerpo, siempre, por medio de la ficción o de la reflexión metafictional, reenvía al lector a la escritura, dibujando un recorrido circular que, después de disolver el límite, vuelve a trazarlo: la ficción remite esporádicamente a lo real –la vida-cuerpo de un tal mario bellatin–, que no es sino ese proceso que da a luz a la ficción en la que un tal mario bellatin escribe sobre vidas-cuerpos. El círculo virtuoso, en tanto frenéticamente creativo y creador, es garantía de acceso a una serie de valores que el narrador parece poner en lugar de otros que considera infructuosos –los valores de la llamada “literatura autónoma”: la belleza, la coherencia, la unidad formal, a cuya disección y comprensión se ha dedicado durante siglos el discurso de la estética–; entre esos valores cabe destacar, por su relevancia e

insistencia, la continuidad de la narración –una máquina que no se apaga nunca, no sólo en el establecimiento de continuidades entre los diversos textos, que se reescriben, retoman, reorganizan continuamente dentro del todo precario de la obra, sino también más allá de los límites de la propia producción, expandiéndose al “mundo” con efectos impensados¹¹ y la ductilidad de las vidas narradas –y de la noción de vida que las aglutina–, que se aplica también a la construcción de la perspectiva narradora, esas voces enrarecidas que, dándose la libertad de saltar de un territorio a otro, pueden cambiar de rumbo sin mayores efectos sobre la verosimilitud –como esta última no es una aspiración de las ficciones, se mueven cómodamente en el terreno de lo posible; ampliar sus límites parece ser una de las funciones principales de los narradores, hacer que, al no creer en la verdad de nada de lo que ocurre, el lector se ponga en disposición de aceptarlo todo–. En efecto, los pactos ficcionales bellatinianos suelen incluir una premisa que, remedando el epígrafe de

¹¹Andrea Cote Botero lee este tipo de expansiones en el marco de un “giro hacia el procedimiento” de la obra bellatiniana. Define ese giro como “el modo en que su proyecto se preocupa por involucrarse creativa y reflexivamente en instancias de la producción literaria que exceden el espacio de la escritura misma y alcanzan etapas como creación y distribución, normalmente asociadas a otros actores del proceso. A través de la intervención creativa de estos espacios se pretende abrir posibilidades para una escritura que estructural y simbólicamente rompa con las limitaciones de los soportes y las dinámicas de difusión en uso [...] El propósito de este tipo de espacios es ensayar las posibilidades que para la creación literaria plantea el independizar el procedimiento mismo de escritura de la producción de un resultado verbal. De este modo el arte no es concebido como dinámica de producción de objeto sino como generador de experiencias” (Cote Botero, 2014, 6)

Yasunari, podría formularse más o menos así: cualquier personaje se convierte, con el correr de la narración, en un cuerpo anónimo. Ya sea por la acción transmutadora del desenfoque o por el trabajo que sobre ellos hacen la enfermedad y la muerte, los cuerpos de los relatos trascienden los límites de la propiedad para convertirse en una suerte de bien común. El anonimato se construye, además, a través de los nombres: nuestra mujer (*Canon perpetuo*), el hombre inmóvil (*Perros héroes*), el niño (*Damas chinas*), la Amiga, el Amante, la Madre y la Protegida (*Efecto invernadero*) son los genéricos que los narradores utilizan para referirse a personajes singulares, mostrando, en el gesto, que la distinción entre ejemplar y especie no es de tipo representativa: ninguna de las dos dice demasiado de la otra. En las historias de Bellatin los nombres propios escasean o predicen poco de sus propietarios –no son idiosincráticos, no dan señas de clase ni se vinculan con el contexto narrativo de un modo elocuente–; los nombres no hacen per. Y, de ese modo, se encarnan más fácilmente; las descripciones suelen decir más del cuerpo que de la subjetividad: edad biológica, sexo, vínculo de parentesco, características físicas sobresalientes –una nariz descomunal en *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*, miembros que faltan en *Los fantasmas del masajista* o en la *Biografía ilustrada de Mishima* (¿donde falta una cabeza!), piernas paralizadas en *Perros héroes*–. Y ese despojo se evidencia aún más en los cadáveres, epítome del cuerpo sin persona, que pueblan, como realidad o como posibilidad siempre amenazante, los textos

de Bellatin: pieles putrefactas, uñas que siguen creciendo bajo tierra, huesos diminutos (*La escuela del dolor humano de Sechuán*). Los cuerpos, con o sin vida, no son personas, y tampoco son cosas que puedan ajustarse a los criterios de la propiedad; los cuerpos están precisamente entre ambas categorías, en una tensión que las ficciones, lejos de resolver, alimentan.

Tal es, ciertamente, uno de los sentidos en que puede leerse la potencia política de la escritura de Bellatin; en ella se deshace la dicotomía entre lo que es –las personas– y lo que no es –las cosas– a través de la incorporación de los cuerpos como tercer término. Sean humanos o animales, es imposible apropiarse de ellos por completo, viven por sí mismos aunque no puedan decirse a sí mismos, ponerse palabras. En un ensayo reciente sobre la función decisiva de la noción de cuerpo para repensar la relación entre las personas y las cosas, Roberto Esposito establece una conexión directa entre el desbalance que implica entender al cuerpo como propiedad individual y la jerarquización del pensamiento –en tanto actividad meramente “mental”– por sobre la corporalidad: “El predominio de la razón sobre el cuerpo es paralelo al predominio de lo propio sobre lo común, de lo privado sobre lo público, del beneficio individual sobre el interés colectivo” (Esposito, 2016, p. 111). La literatura de cuño biopoético interviene activamente en esta discusión filosófico-política acerca del estatuto del cuerpo, y lo hace, en el caso de las ficciones de Bellatin, escenificando la idea de un organismo colectivo

que se autoconserva gracias a la interacción, a veces amorosa, casi siempre violenta. El cuerpo como campo de batalla –así lo entiende la biopolítica– pero también como herramienta creadora y transformadora. Los escritores que ponen el cuerpo en sus ficciones definden, aunque no de un modo moralizante ni voluntarista, la utopía de un reencuentro entre las personas y las cosas, cuya separación, dice Esposito, ha organizado la experiencia humana desde tiempos inmemoriales. “Ningún otro principio tiene una raíz tan profunda en nuestra percepción, e incluso en nuestra conciencia moral, como la convicción de que no somos cosas; puesto que las cosas son lo contrario de las personas” (p. 7).

Los textos de Bellatin socavan esa convicción a través de un centramiento del cuerpo como núcleo organizador de la experiencia vital; movimiento que, sin embargo, no supone la exposición de un saber acerca de qué significa esa centralidad, ni tampoco sobre qué hacer con ella. Lo hace al modo en que actúa la literatura, produciendo un pensamiento del pensar mismo cuyos efectos son incalculables. Así, la escritura, que se define a sí misma como experiencia corporal, parece preguntar insistentemente ¿qué es el cuerpo?, ¿persona o cosa?, ¿totalidad o fragmento?, ¿identidad o anonimato? Eso que duele, que pide, que repulsa, que agrede, ¿soy yo?, podría preguntar cualquiera de los narradores o personajes de las narraciones, esos actores desenfocados siempre listos para desconocer un cuerpo. “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identi-

fico a los huéspedes”, confiesa el encargado del Moridero en *Salón de belleza*, entre fascinado y horrorizado por el descubrimiento. “Ha llegado un estado en 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, 2013, p. 17).

Por eso es posible argumentar que la escritura de Bellatin atenta contra la autonomía literaria, pero parece más preciso sostener que el efecto de ese atentado no deriva en una práctica postautónoma sino, más bien, en una práctica posthumanista que postula, como axioma primordial, la centralidad epistémica de la vida. Lo que cae en desgracia, en este sentido, no es la identidad de una actividad creadora –cuyos detalles se discuten pormenorizadamente en los textos mismos– sino la de una subjetividad humana en tanto expresión de una personalidad, de una mentalidad. “El ojo de la mente fue reemplazado por el ojo del cuerpo”, dice Esposito refiriéndose a la transformación que implicó el pensamiento de Giambattista Vico en la redefinición de la relación entre la razón y el cuerpo (2016, p. 111). Se podría decir que Bellatin ejercita una escritura que observa el mundo con el ojo del cuerpo, y esa perspectiva –que es la del desenfoque– instauro un modo de existencia ambigua, que fuerza el orden binario de la tradición cartesiana “al dirigir la atención a una entidad que no puede ser reducida a las categorías de sujeto y objeto” (p. 115). Pero no se trata sólo de la asunción de una perspectiva

corpórea –de un modo de ser de la escritura que excede lo estrictamente mental, que concibe al pensamiento como una actividad física–, el ojo del cuerpo produce también la apertura de la percepción a formas de vitalidad que no son personales, que habitan el *entre* que vincula a los seres y a los cuerpos, y en el que se expresa una pasión por lo comunitario. Por eso las biopoéticas abrazan la posibilidad de una biopolítica afirmativa en tanto rescate de la vida como paradigma inclusivo, no disciplinario, regenerador. Es como si –observa Espósito, refiriéndose al estado actual del pensamiento filosófico– se estuviera produciendo, y percibiendo, “un nuevo ‘giro’ posterior al giro lingüístico y que de algún modo lo comprende, que se refiere en su totalidad al paradigma de vida” (2015, p. 17). En ese giro, que también ha tomado el nombre de “giro animal”, el saber de sí y del mundo incluye un saber del cuerpo que es, además, fuente primordial de todo conocimiento. Las escrituras que ejercitan ese saber impersonal y que intentan narrar el paso de la vida a través de los cuerpos –para tergiversar la expresión de Giordano (2007)–, abren los caminos de la biopoética. Allí, en esa brecha, se fraguan los personajes desenfocados de Bellatin, repitiendo, como un mantra, la acuciante pregunta de Zaratustra: ¿para qué necesita tu cuerpo de tu mejor sabiduría?

Bibliografía

AAW. “Mario Bellatin: Ritos y ceremonias” (Entrevista a Mario Bellatin). *Los asesinos tímidos* 8. Agosto 2007. Web. 2 de noviembre 2016. <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatin.html>.

Agamben, Giorgio (2005). *Lo abierto. Lo humano y lo animal*. Valencia: Pre-Textos. Impreso.

Azaretto, Julia. Entrevista a Mario Bellatin. *La clé des langues* (2009). 14 juin. Web. 18 oct. 2016. <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp>

Bellatin, Mario (2013). *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara. Impreso.

Cote Botero, Andrea (2014). *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. *Publicly Accessible Penn Dissertations*. Paper 1244. Web. 25 nov. 2016. <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3056&context=edissertations>.

Díaz, Marcelo. “Hechos misteriosos”. *Bazar americano* (2007). Abril-mayo. Web. 17 oct. 2016. <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=136&pdf=si>.

Esposito, Roberto (2015). *Pensamiento viviente. Origen y actualidad de la filosofía italiana*. Buenos Aires: Amorrortu. Impreso.

Esposito, Roberto (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz-Eudeba. Impreso.

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. Impreso.

Giordano, Alberto. “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”. *Rayando los confines* 21. Diciembre 2007. Web. 24 nov. 2016.

Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo. Impreso.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras* 17 (2007). Julio. Web. 14 Nov. 2016. <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Nietzsche, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. Impreso.

Nietzsche, Friedrich (2010). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edaf. Impreso.

Pareyson, Luigi (1988). *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado. Impreso.

Pauls, Alan. “El problema Bellatin”. *SalonKritik* (2011). 14 de junio. Web. 20 oct. 2016. http://salonkritik.net/10-11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_paul_1.php

Rodríguez, Fermín. “Mario Bellatin. Dos libros y una visita”. *Irockuptibles*. 2005. Web. 9 de noviembre 2016. http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2010/03/94_bellatin.pdf.

Thays, Iván. “La mística de lo anormal. Viaje a planeta Bellatin en cuatro libros clave”. *El país* (2012). 22 junio. Web. 25 oct. 2016. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190453_585536.html)

[20/actualidad/1340190453_585536.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190453_585536.html).

Vaihinger, Hans (1996) “La voluntad de ilusión en Nietzsche”. Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. Impreso.

Yelin, Julieta. “Biopolíticas de la interpretación”. *Estação Literária* 17. Monográfico “Critical Animal Studies” (2016): 28-39. Web. 3 nov. 2016. <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL17-Art2.pdf>