

LA VIDA EN EL UMBRAL, UNA POÉTICA

Mariana Amato*

El más grande compositor contemporáneo es el niño *talidome*.

joseph beuys

Lecciones para una liebre muerta, MARIO BELLATIN

Con buenas razones se ha señalado que la literatura de Bellatin otorga una inusual atención al cuerpo humano, y en particular a los diversos modos en que éste puede devenir anclaje de la anomalía.¹ Simultánea-

* Es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2001) y doctora en Literatura latinoamericana por la Universidad de Nueva York (2009). Desde 2010 se desempeña como profesora asistente de Literatura latinoamericana en la Universidad de Kentucky. Su manuscrito *Vestigios de vida. La imaginación biopolítica en América Latina*, de próxima publicación, analiza las figuraciones literarias de la carne y la animalidad en la literatura latinoamericana del siglo xx, estudiando obras de Virgilio Piñeira, Juan José Arreola y Clarice Lispector, entre otras. Ha publicado artículos académicos sobre las literaturas de Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alan Pauls.

¹ Diana Palaversich ("Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", *Chasqui*, p. 11) ha observado que "[un] elemento original que distingue a Bellatin del resto de los narradores mexicanos y latinoamericanos es su obsesión con el cuerpo que constituye el tema central de su obra". Si estoy de acuerdo con esta afirmación, no creo en cambio que sea acertado postular, como lo hace Palaversich ("Prólogo",

mente, es notorio también que las tensiones entre tradición y modernidad atraviesan la ficción del autor mexicano. Me interesa plantear, aquí, que entre esos dos ejes no hay una yuxtaposición casual sino una imbricación necesaria; quiero al menos someramente señalar el horizonte histórico y político en que esos dos nudos se entrelazan, precisamente para analizar el modo peculiar en que la ficción de Bellatin interviene en ese marco. Pienso que esos cuerpos sobre los que la obra de Bellatin se despliega aluden en realidad a una materia más compleja, más amplia y delicada. Esta corporalidad se podría definir como el área borrosa en que lo humano se intersecta con lo animal, y a la vez como el espacio indefinible de la disyunción entre ambos. Se podría decir que, más que un cuerpo, la literatura de Bellatin atiende a un rincón transicional en que la vida se piensa como pura materia biológica despojada de toda forma y de toda finalidad. Así lo viviente deviene no solo un borde interior/ exterior de lo humano, sino también un latido lindante con lo inorgánico, con lo mecánico o con la muerte. Habría entonces que agregar que esta *vida en el umbral* es la tarea principal de la biopolítica moderna; una materia a la que al-

en Mario Bellatin, *Obra reunida*, p. 17), que se trata de “cuerpos subversivos e insumisos al canon”, o que estos cuerpos “perturban el orden, [que] no respetan reglas y límites sociales, [o que] constituyen ejemplo paradigmático de la crisis del sujeto cartesiano, y de la disolución de significados fijos y verdades absolutas que han estructurado la modernidad”. En mi argumentación se verá que mis lecturas tanto de la figuración del cuerpo en la obra de Bellatin como de la noción de modernidad van en una dirección muy diferente a la trabajada por Palaversich.

gunos filósofos, siguiendo una indicación enigmática y certera de Walter Benjamin, han denominado “vida desnuda”.² Me gustaría entonces analizar los modos en que este sujeto biopolítico se hace presente en la obra de Bellatin, y sobre todo, lo que esta última como objeto estético postula al respecto. O más bien, cómo la literatura de Bellatin formula una poética a partir de, y en torno a, una indagación minuciosa de la biopolítica.

Es precisamente la noción de biopolítica la que liga el pasaje a la modernidad con un novedoso y problemático protagonismo del cuerpo —llamémoslo así, por el momento, para simplificar— en tanto es la vida biológica del sujeto la que deviene entonces objeto y tarea primordial de la política. Se sabe, el término “biopolítica” fue acuñado por Foucault en el contexto de las investigaciones que realizaba hacia el final de su vida. Aproximadamente a mediados del siglo XVIII, Foucault (2003: capítulo 11, pp. 239-248) localiza una transformación en el seno de la política por la que la vida comienza a ser problematizada, de tal modo que eventualmente el Estado se concibe como administrador de la ciudadanía en tanto constituida por seres vivientes. El Estado entonces asume como tarea la gerencia de la población en su dimensión biológica. Foucault señala que, a diferencia de las tecnologías de poder de los siglos XVII y XVIII, que se centraban en el cuerpo —esto es, en cada cuerpo individual— y que tenían un carácter discipli-

² Me refiero especialmente a las conocidas formulaciones de Giorgio Agamben (*Homo Sacer, L'Ouvert*) y Roberto Esposito (*Comunistas. Origen y destino de la comunidad e Inmunistas. Protección y negación de la vida*) en torno a la expresión “*das bloße Leben*”, acuñada por Walter Benjamin en “Crítica de la Violencia”, *Reflections*.

nario, la tecnología de poder surgida durante el siglo XVIII no tiene carácter disciplinario sino más bien normativo, y se aplica, no sobre los individuos en tanto cuerpos, sino sobre los seres humanos como especie, sobre los humanos en tanto seres vivientes. Surge entonces un nuevo sujeto político que es la masa, la población como especie, y emerge consecuentemente la estadística como tecnología ligada a lo masivo y a la medición de la población como fenómeno biológico: tasa de natalidad, mortalidad, reproducción, etc. Foucault aclara que esta nueva tecnología de poder que él denomina “biopolítica” no reemplaza a la anatomo-política disciplinaria establecida hacia finales del siglo XVII, sino que se le superpone y coexiste con ella, adaptándola hasta cierto punto a sus propios fines. La población en su dimensión biológica deviene así problema central de la política; o bien, como más tarde observarían filósofos como Agamben o Espósito, “la política toma a la vida como objeto de intervención directa, [y así] termina por reducirla a un estado de absoluta inmediatez”.³ En este contexto, la noción de salud pública adquiere un peso crucial, particularmente, señala Foucault, a nivel de lo endémico —es decir, en relación con la forma, naturaleza, duración e intensidad de las enfermedades, no ya vistas como epidemias, sino como obstáculos para la fuerza productiva de la población. Simultáneamente, Foucault (1976: p. 191 y ss.) observa que esta preocupación estatal por la vitalidad del cuerpo social, por la progenie y el devenir de la especie, necesariamente localiza a la sexuali-

³ Roberto Espósito, *Inmunitas*, p. 25.

dad en el centro de sus intervenciones. En la sexualidad se intersectan la disciplina del cuerpo y la regulación de las poblaciones, el micropoder médico y la estimación estadística, dado que “[el] sexo es a la vez acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie”.⁴ Enfermedad y sexo, entonces, son asuntos centrales a la gramática y al entramado histórico de la biopolítica. Y esta última, a su vez, no es más que un relato sobre los orígenes del capitalismo y, por tanto, sobre los mecanismos internos que lo definen, sobre los modos en que la concepción de individuos y poblaciones como fuerza productiva rediseña enteramente la política, y los mapas en que ella se distribuye, como administración de la existencia biológica, de la seguridad, la producción y la reproducción de la población.⁵ Por eso si bien, como decíamos, la biopolítica no establece un corte respecto de las tecnologías disciplinarias de los cuerpos del siglo XVII, Foucault sí señala en ella un corte preciso con la concepción premoderna de la política: “Durante milenios, el hombre permaneció tal como lo había definido Aristóteles: un animal viviente que además era capaz de una existencia política; pero el hombre moderno es un

⁴ Michel Foucault, “Droit de mort et pouvoir sur le vie”, *Histoire de la sexualité I*, p. 192. (Mi traducción).

⁵ *Ibid.*, p. 185: “Este bio-poder ha sido, sin duda, un elemento indispensable para el desarrollo del capitalismo; este último no se podría haber asegurado sin la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción, y por medio de un reajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos.” (Mi traducción.)

Al respecto, ver también el análisis de las teorías de los fisiócratas en Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*.

animal cuya existencia como ser viviente es la materia de la política".⁶

La ficción de Bellatin alude recurrentemente a un pasaje tenso hacia la modernidad, generalmente por la vía del contraste con tradiciones no occidentales, o por medio de la indagación de diversos modos de religiosidad. No casualmente, en el centro de esa encrucijada suele encontrarse un cuerpo humano cuya constitución biológica es atravesada por el conflicto entre lo antiguo y lo moderno, en la forma de un debate en torno a su legibilidad. Eso sucede por ejemplo en *Shiki Nagaoka. Una nariz de ficción*, biografía apócrifa de un escritor japonés. El hecho de que el relato sitúe a su protagonista en el Japón del siglo xx permite de antemano insertar su historia en un contexto en que las tensiones entre tradición y modernidad se hacen más visibles y encarnizadas, al superponerse a un debate entre lo autóctono y lo extranjero que, como se sabe, efectivamente ha atravesado la cultura japonesa moderna. Más aún, la biografía del escritor apócrifo Shiki Nagaoka es en realidad una reescritura del cuento satírico "La nariz", publicado en 1916 por el escritor japonés Ryunosuke Akutagawa; a su vez, el texto de Akutagawa es reescritura de un cuento tradicional japonés del siglo xiii. Ambos relatos se incluyen al final del cuerpo textual de *Shiki Nagaoka* —esto es, inmediatamente después del dossier fotográfico que presumiblemente complementa la biografía apócrifa escrita por Bellatin.⁷ Esta yuxtaposición

⁶ Michel Foucault, "Droit de mort et pouvoir sur le vie", *Histoire de la sexualité I*, p. 188. (Mi traducción.)

⁷ Para un análisis de la inclusión de fotografías en éste y otros textos de Bellatin, véase el artículo de Lourdes Dávila en este volumen.

de las tres narraciones permite apreciar que, mientras el texto de Akutagawa reescribe una ficción ancestral de Japón desde una perspectiva moderna, el de Bellatin encarna en la anomalía física que caracteriza al protagonista, las disyunciones entre la tradición y lo moderno. Si la irregularidad anatómica del protagonista constituye en todas las versiones el eje del relato, la reescritura de Bellatin se distingue por hacer de ella la portadora de un límite histórico entre lo antiguo y lo moderno, que coincide con un límite cultural y político entre lo local y lo extranjero, y hasta con la lucha de clases. Así lo propone la narración cuando asegura que "desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica física más relevante de los extranjeros que a través de los siglos llegaron a la costa del país" (p. 12). La nariz de Shiki Nagaoka hace de la anatomía del personaje el centro de una polémica: mientras que su aristocrática familia se enorgullece de su aspecto extranjero, otros ven en ella un motivo de burla y hasta de oprobio:

Le parece escuchar aún los cumplidos a su nariz que le dirigen los miembros de su familia cuando lo tomaban de ejemplo del nuevo estado de libertad en el que había entrado la nación. [...] Pero apenas Nagaoka Shiki salía de su casa, notaba que era mal visto por la gente de la calle. Lo mismo le sucedía con la servidumbre de la clase más baja. Desde niño intuyó que era considerado el símbolo de los tiempos terribles que se avecinaban.⁸

⁸ Mario Bellatin, *Shiki nagaoka: una nariz de ficción*, p. 33.

Paradójicamente, sin embargo, se podría decir que el hecho mismo de que la constitución anatómica encarne sin mediaciones un debate político, hace del personaje en cuestión uno eminentemente moderno. Y al mismo tiempo hace del texto de Bellatin una lectura bufa de los modos en que el sujeto moderno es introyectado a la política desde su dimensión biológica. No es casual, claro, que el otro elemento distintivo de la reescritura que elabora Bellatin sobre los cuentos japoneses sea el hecho de transformar al protagonista portador de la anomalía física en un escritor —y al cuento en su biografía apócrifa. Más adelante comentaré más extensamente este punto que creo crucial en la literatura de Bellatin: el modo en que la condición del sujeto biopolítico se constituye, desde su escritura, en una poética.

Una gramática similar a la de *Shiki Nagaoka* organiza, o al menos permea, la trama de muchos otros relatos de Bellatin. Por ejemplo, *Lecciones para una liebre muerta*, cuyos fragmentos se agregan hasta sumar el contrapunto imposible que frecuenta la narrativa de este autor mexicano. Ellos narran, entre otras, las historias de los “universales”, jóvenes marginales que habitan los suburbios de las ciudades industrializadas y buscan contagiarse enfermedades para ser confinados por el Estado en una institución reservada a ese fin, cuyas condiciones de vida se consideran superiores a las de los seres abandonados tanto a su libre albedrío como al libre mercado. Los fragmentos refieren también los relatos contados a su nieto por un abuelo que, (p. 20) “desde niño tuvo casi totalmente reprimida su lengua materna”, el quechua; estos

relatos incluyen una indagación en los ritos fúnebres de los indígenas del Perú o la descripción de una de sus danzas antiguas. Esta última, por otro lado, se inserta entre los recuerdos de una niñez asmática que así superponen la experiencia moderna del cuerpo como síntoma y la narración arcaica del cuerpo como celebración de lo sagrado:

Posiblemente, y como resultado del asma, en los años de mi niñez las sensaciones del cuerpo parecieron ocupar casi todo el espacio que me rodeaba. Frente a los globos y los payasos de cartón mi abuelo me habló [...] de una danza antigua que se practicaba en la zona donde había nacido. La danza de las tijeras, señaló. Lo último que recuerdo, antes de caer dormido a causa de los medicamentos, es que los danzantes eran preparados desde niños para cumplir una misión trascendente. Para ellos las tijeras tenían un significado absoluto.⁹

De este modo la narración yuxtapone asincrónicamente posibilidades y lógicas que pertenecen a temporalidades históricas distintas; todas atraviesan los cuerpos de quienes las protagonizan, pero de maneras notoriamente divergentes. Para los “universales”, la sangre y sus alteraciones definen un modo de inclusión en, y de pertenencia a, la polis posindustrial. En tanto, el narrador de la cita recuerda cómo la atención a las sensaciones físicas predominó durante su infancia a causa de la enfermedad sufrida. En cambio, el mundo indígena cuya voz ha sido acallada ve en el cuerpo humano el sitio de tránsito de

⁹ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 68.

diversos modos de trascendencia, cuyas señas o huellas se busca encontrar mediante los rituales que lo involucran. Uno de los efectos de esta contraposición múltiple, recurrente en la obra de Bellatin, entre los modos antiguos y modernos de legibilidad –y por tanto, de producción– del cuerpo es el de ampliar el extrañamiento que la ficción de por sí tiende a producir sobre las condiciones materiales del presente en que se escribe. Yuxtaponer regímenes de significación tan diversos enfatiza los límites de cada uno y, de ese modo, obliga a mirarlos a todos como si fueran ajenos. Por eso, inserta en tales marcos de contraste, la biopolítica moderna, que constituye el régimen de significación del presente, se nos vuelve más visible.

¿De qué modos, entonces, las obras de Bellatin formularían una reflexión sobre la biopolítica que la escritura eventualmente se apropia y metamorfosea en bio-poética? Antes señalé mi inclinación a pensar que, más que la noción de cuerpo, la literatura de Bellatin tematiza o ficcionaliza lo que he llamado *vida en el umbral*. Y esto porque, como lo observé al exponer las definiciones de Foucault, la biopolítica tiene por objeto no –o no solamente– al cuerpo, sino más bien a lo viviente dentro de lo humano. El cuerpo es sin duda el soporte de esa materia, pero de tal modo que sus límites como unidad y como sitio de anclaje del sujeto se desdibujan: lo que la biopolítica produce es la devolución de toda vida a su dimensión biológica, expulsando de ella su tendencia a cobrar forma y producir sentido. En eso, justamente, consiste su violencia, por momentos sumamente silenciosa: en expandir el sinsentido en la forma ordenada de

la regulación. Por eso la biopolítica se encarna más visiblemente en zonas límite, en lo que Agamben suele llamar *zonas de indistinción*.¹⁰ Una de las formas en que esta *vida en el umbral* constituye la poética de Bellatin es la de la agonía. *El jardín de la señora Murakami*, por ejemplo, es otra de las ficciones de Bellatin cuya trama visiblemente se organiza sobre las tensiones entre tradición y modernidad; es también un relato situado en el Japón del siglo xx, cuyas notas al pie harían suponer que se trata de la traducción de un texto japonés que, por supuesto, no existe. Su protagonista, Izu, transita los conflictos de la modernización japonesa de tal manera que, aunque al inicio parece que su inteligencia y su independencia la ponen en una situación ventajosa, finalmente queda apisionada en las trampas que le tienden las disputas ajenas. Lo que me interesa aquí es un trasfondo aparentemente nimio de ese relato, constituido por la figura de un padre agónico. La narración intercala entre las anécdotas que guían el itinerario de Izu, la descripción de los tratamientos que ella y su madre dan a su padre enfermo; esos segmentos describen la condición del padre como la de un cuerpo prácticamente inerte, a través del cual la

¹⁰ Por ejemplo: "Accordingly, when Hobbes founds sovereignty by means of a reference to the state in which "man is a wolf to men," *homo hominis lupus*, in the word "wolf" (*lupus*) we ought to hear an echo of the *wargus* and the *caput lupinem* of the laws of Edward the Confessor: at issue is not simply *fera bestia* and natural life but rather a zone of indistinction between the human and the animal, a werewolf, a man who is transformed into a wolf and a wolf who is transformed into a man –in other words, a bandit, a *homo sacer*", Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, pp. 105-110.

vida circula solo de modo precario y en una dimensión exclusivamente biológica:

Las dos mujeres ignoraban si esos masajes le eran o no agradables al padre. El paciente no parecía estar despierto mientras era sometido al tratamiento. Sólo de cuando en cuando emitía unos sonidos cuyo significado ni la madre ni la hija lograron nunca desentrañar. Otras veces, el anciano despedía un interminable hilo de saliva que la madre limpiaba con la toallita que por las noches dejaba para ese fin junto a su futón. Concluido el proceso, las dos mujeres trasladaban al padre al tatami en el que pasaba el día.¹¹

Me interesa esta figura por varias razones simultáneamente. Por un lado, en ella se inscribe una de las condiciones centrales de la biopolítica: en tanto esta última sujeta la vida para limitarla a su dimensión exclusivamente biológica, paradójicamente tiende a constreñirla a una zona de abandono que linda con la muerte, sin alcanzar o traspasar tampoco este límite. En el caso específico de *El jardín de la señora Murakami*, además, es significativamente el padre de la protagonista el que encarna esta situación de *vida en el umbral*, de cuerpo humano que se sostiene a la vida exclusivamente desde el punto de vista biológico, sin participar de ninguna otra dimensión vital. Esta coincidencia de una figura de máxima pasividad —el enfermo agonizante— con una que evoca la máxima autoridad —el padre— es elocuente no solo en referen-

¹¹ Mario Bellatín, *El jardín de la señora Murakami*, pp. 23-24.

cia al estado liminal de la vida sujeta a los regímenes de sentido de la biopolítica, sino también en relación con el pasaje tenso a la modernidad que la novela refiere recurrentemente, y sobre todo, en cuanto a la imbricación entre lo uno y lo otro.

Es sabido que, en su *Totem y Tabú*, Sigmund Freud teorizó una genealogía de la ley basada en el parricidio. Freud imagina un padre de la horda primitiva, que concentra tiránicamente el poder y así se asegura la exclusividad de acceso sexual a las mujeres de su clan. Luego Freud supone un momento de alianza entre los hijos varones, quienes, para vencer el obstáculo impuesto a sus ansias de poder y sus deseos sexuales, asesinan a su padre y a continuación devoran su cadáver, incorporando así, por medio de la fagocitación, el poder de esa figura a la que temían y envidiaban simultáneamente. Este acto, propone Freud, constituye el origen de la ley (de la organización social, de las restricciones morales y de la religión) por medio de un tercer momento en el que los hermanos, ya satisfecha la venganza, recuperan sus sentimientos de afecto y admiración por el padre de la horda, en la forma del remordimiento. Este es el instante en que se funda la ley, por una especie de superposición de la figura del padre muerto al recuerdo del padre vivo:

El padre muerto se volvió más fuerte de lo que el padre vivo había sido [...]. Lo que su existencia real había hasta entonces evitado fue, desde ese momento, prohibido por sus propios hijos, de acuerdo con un procedimiento psicológico que el psicoanálisis conoce bien y denomina "obediencia diferida."

Ellos revocaron su propio acto mediante la prohibición de matar al totem, sustituto de su padre; y abdicaron sus beneficios mediante la renuncia a las mujeres que habían sido liberadas.¹²

De este modo, la genealogía imaginada por Freud supone que en el corazón de la ley yace un origen doblemente violento –el padre de la horda, primero, y su asesinato a manos de sus hijos, después– una violencia que es por tanto inherente al orden. La ley surge así como espectro, como resultado de una superposición entre la imagen del padre muerto –que pesa sobre los hijos como sentimiento de culpa– y el recuerdo del padre vivo –que oprimía a los hijos acaparando poder y goce. Mi hipótesis es que la figura paterna de *El jardín de la señora Murakami* es exactamente la contracara de esa figura fundadora de la ley propuesta por Freud: el padre de Izu se nos presenta en contraste como un cuerpo absolutamente pasivo, un personaje que carece del poder que le conferiría tanto la vida como la muerte, precisamente porque se encuentra suspendido entre una y otra. Es la autoridad, la ley, lo que, como resultado de esa ecuación, queda en suspenso en el relato de Bellatin, de tal manera que ella se vuelve simultáneamente invisible y omnipresente. Por eso en el mismo momento en que la protagonista, Izu, cree estar construyendo un camino de avanzada hacia la independencia femenina y de apertura al arte de vanguardia, en realidad traza, sin advertirlo, su caída en la trampa de

¹² Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, p. 178. He traducido el fragmento de la versión inglesa de James Strachey solo para facilitar la lectura.

un paternalismo aún más severo y arcaico que el que ella suponía dejar atrás. Esa celada, creo, es análoga a la de ciertas experiencias históricas de la modernidad.¹³ Muchos de los microrrelatos de *La escuela del dolor humano de Sechuán* giran en torno a esa misma paradoja.

Los cuerpos suspendidos entre la vida y la muerte son figuras recurrentes en la obra de Bellatin, y a veces se presentan en formas más aberrantes –grotescamente violentas o escatológicas– que la recién citada. Un caso es el de otro padre agonizante cuya hija, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, intenta lavarle los pies mientras él yace tieso sobre un lecho; eventualmente, el padre se orina y defeca descomedidamente antes de morir. Otro es el de los animales cuya carne se extrae y se consume mientras ellos se mantienen con vida –un cerdo en “Un personaje en apariencia moderno”;¹⁴ un pez en “Bola ne-

¹³ Algo de este orden sugiere Eric Santner en su *On Creaturely Life*, cuando cuestiona el corte abrupto sobre el que Foucault traza el comienzo de la modernidad (p. 183): “As illuminating and productive as Foucault’s insights are about new forms of power [...], they posit in my view, far too rigid an opposition between premodern and modern forms of power rather than seeing modernity as a widespread mutation of social bonds whereby the traditional forms and loci of sovereignty –along with the sovereign exception and its effects– disperse and proliferate along new pathways and relays [...]. Indeed, it has been one of the great contributions of Agamben’s work to have newly conceptualized Foucault’s theories of power along these lines.”

¹⁴ Mario Bellatin, *El Gran Vidrio*, p. 141: “En la casa mis abuelos habían mantenido uno [un cerdo] en esa época. Solían tenerlo todo el tiempo atado a la bañera. Se lo iban comiendo a pedacitos. Le cortaban un trozo destinado para la cena de cada día, y en forma diligente curaban de inmediato la herida causada. Al cabo de medio año, de aquel cerdo sólo quedó el tronco.”

gra” y en *El jardín de la señora Murakami*. O la detallada agonía de “césar moro” en *Lecciones para una liebre muerta*. O la del protagonista de *Efecto invernadero*, planificada cuidadosamente como evento estético. Y más en primer plano que ninguna otra, la agonía de los enfermos que van a pasar sus últimos momentos de vida al moridero de *Salón de belleza*. Estas figuras, por un lado, observan así un estado transicional entre la muerte simbólica y la muerte biológica que, como señalé, parece aludir al umbral de precariedad sobre el que la vida es acorralada, en el contexto de la biopolítica moderna, para que la política intervenga sobre ella sin mediaciones. Por otro lado y no casualmente, las mismas figuras nos conducen a lo que se podría considerar el corazón temático de la obra de Bellatin, al que he aludido repetidamente sin mencionarlo explícitamente hasta ahora: la enfermedad, inevitablemente acompañada por la disciplina médica. Del mismo modo que la agonía, con la que a veces necesariamente coincide, la enfermedad enfatiza la dimensión biológica del ser humano, en la medida en que en ella lo viviente se exaspera hacia sus formas más visiblemente liminares —la mutación, la invasión de un organismo por otros, el desencadenamiento de procesos mortuorios. Es en parte por esta razón que, como lo señalé antes, para Foucault la preocupación estatal por las enfermedades endémicas y por la vida sexual de los ciudadanos es constitutiva de la biopolítica moderna. En esta dirección general, creo, se orienta la centralidad de esos temas también en la obra de Bellatin. Es decir, ellos operan en principio como áreas de indagación de los modos en que la vida deviene, en

la modernidad, tarea inmediata de la política. Algunos microrrelatos de *La escuela del dolor humano de Sechuán* resultan paradigmáticos en este sentido, en tanto en ellos la natalidad, las mutilaciones, el deporte o la excitación sexual son narrados como cuestiones de Estado. También en este sentido es significativo el ya mencionado microrrelato sobre los “universales” en *Lecciones sobre una liebre muerta*, donde la enfermedad constituye el límite que define la exclusión o inclusión en la polis moderna. Contracara directa de esta concepción moderna de la ciudadanía que introyecta a los sujetos en la política solo en tanto seres vivientes es la autoridad desmedida de la medicina como ciencia y como práctica clínica. Relatos como *Damas chinas* o *Flores* sin duda aluden a esa centralidad moderna del discurso médico.

Uno de los capítulos centrales de la relación entre enfermedad, ciencia médica y biopolítica en la obra de Bellatin lo constituyen los recurrentes microrrelatos protagonizados por niños o adultos que carecen de una o varias extremidades. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, un narrador en primera persona recuerda la imposición, por parte de sus padres, de un brazo ortopédico durante su infancia. Uno de los personajes de *Flores* es un escritor a quien le falta una pierna y también usa una prótesis. Simultáneamente, en *Flores* se narra la historia de los gemelos khun, nacidos sin brazos ni piernas; este microrrelato se repite con leves variaciones en *Lecciones para una liebre muerta*. La clave histórica que liga todas esas malformaciones aparece más explícitamente desarrollada en *Flores*, donde uno de los personajes, Olaf

Zumfelde, es un científico que ha descubierto en el mal uso de un fármaco la causa de los defectos congénitos en las extremidades de miles de niños en el mundo. Aunque ficcionalizada, en la historia del científico Zumfelde se reconoce claramente un episodio real de la historia de la ciencia reciente. Hacia fines de 1950 e inicios de los sesenta, alrededor de diez mil niños en el mundo nacieron con importantes defectos en sus extremidades —podía tratarse de la falta total o parcial de alguna o varias de ellas. Poco tiempo después se descubrió que estas malformaciones congénitas eran efecto del uso de una droga de descubrimiento entonces reciente, la talidomida, durante el embarazo. La talidomida se recetó durante esos años a las mujeres embarazadas para aliviar las náuseas y mareos de los primeros meses de gestación. Este momento dramático de la historia de la ciencia condensa y visibiliza la injerencia brutal de la investigación científica y de las prácticas médicas en la vida diaria de los ciudadanos, la autoridad generalmente poco cuestionada tanto de la primera como de las segundas, que en ese momento queda radicalmente puesta en duda, y el afán comercial que subyace a la supuesta neutralidad inmaculada del ámbito científico. En el episodio de la talidomida se cifra también un modo específico de lidiar con el dolor y el malestar físico —en rigor, de negarlos— en el contexto del capitalismo tardío: a la tendencia a eliminar ciegamente todo malestar que interrumpa mínimamente la productividad laboral, se une la medicina como mediadora de una industria farmacéutica ávida de ganancias. Se produce así una cadena obsesiva e interminable de

síntomas, medicamentos y efectos secundarios, a la que alude uno de los personajes de *Lecciones para una liebre muerta*, que en el fragmento 103 termina listando todas las drogas que se le han recetado inútilmente, después de haber narrado con detalles los efectos de cada una sin nunca hallar solución a su dolencia inicial, la que en el fragmento 48 el mismo personaje describe como una depresión seguida de ataques convulsivos. En esas narraciones, la proliferación de síntomas y efectos de los medicamentos contrasta con la arbitrariedad de los diagnósticos médicos y los cambios de medicación:

Al principio no toleraba bien los efectos del trileptal. [...] Acudí entonces donde otro especialista, quien me recetó keppra y un nuevo encefalograma. Cuando investigó en mi historia clínica descubrió que el médico anterior no había recogido de los centros de estudios la prueba fundamental, la tomografía. Sin embargo, al revisar el examen de resonancia magnética, que solicitó de urgencia, no encontró tampoco ninguna alteración. [...] Afirmó entonces que quizá todo había sido provocado por la falta de sueño y el abuso de alcohol. Me pareció extraño ese dictamen, porque acostumbro dormir más de ocho horas al día y rara vez me he sentido borracho. Las keppra del nuevo médico me causaron muchos efectos secundarios.¹⁵

En esta primacía de la noción de cuerpo humano como mero agregado de malestares dispersos que, a través de la

¹⁵ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 44.

ciencia médica, se busca acallar o manipular sin encontrar mediaciones que les den sentido, también reside la lógica implacable de la biopolítica moderna, que ordena subjetividades en torno al mandato absoluto del bienestar físico y la productividad.

Aunque partiendo de un marco diferente, Susan Sontag hace un análisis similar en su *Illness as metaphor*, donde señala repetidamente que una de las características de las sociedades industriales avanzadas, o posindustriales, es la tendencia a la negación de la muerte, dada la caída de los relatos mitológicos o religiosos que en el pasado permitían lidiar con ella: “Para aquellos que viven sin consuelo religioso sobre la muerte ni un sentido de la muerte [...] como un hecho natural, la muerte es un misterio obscuro, la afrenta suprema, lo que no puede ser controlado. Por eso, sólo puede negársela...”

De hecho, parte de la negación de la muerte en esta cultura consiste en una vasta expansión de la categoría de enfermedad como tal.¹⁶

Por un lado, entonces, Sontag sostiene que la negación de la muerte en la modernidad expande la noción de enfermedad por contraste con un ideal de bienestar equiparado directamente con la salud física. Por otro lado, Sontag afirma que, por la misma razón, también enfermedades terminales como el cáncer son considera-

¹⁶ Susan Sontag, *Illness as metaphor*, pp. 55-56. (Mi traducción). No estoy de acuerdo con Sontag, en cambio, en que el resultado de la falta de marcos religiosos para asimilar la muerte sea una psicologización de la enfermedad, como ella afirma. Mi análisis, por el contrario, apunta a una sobremedicalización o sobrebiologización del cuerpo humano.

das obscenas y tratadas como tales. Sontag analiza concretamente las metáforas ligadas con dos dolencias particularmente inundadas de asociaciones culturales, dado su carácter incurable: la tuberculosis en el siglo XIX y el cáncer en el XX. Uno de los puntos centrales del estudio de Sontag sobre las metáforas relacionadas con la tuberculosis es el análisis de la glamorización de esta enfermedad, que en el siglo XIX se asoció con la melancolía y la sensibilidad, volviendo a sus portadores automáticamente “interesantes.” Ligada a la individualidad y a la originalidad, Sontag observa, la tuberculosis fue considerada, hasta que se encontró su cura, la enfermedad de los artistas.

Mi hipótesis central es que la literatura de Bellatin da un giro peculiar a esta asociación entre enfermedad y sensibilidad artística. Porque si bien esta narrativa efectivamente localiza en la enfermedad el ancla de su poética, no se trata en este caso de una glamorización. En tanto la enfermedad es literariamente investigada como eje de un proceso histórico de mucho mayor alcance—la biopolítica moderna— la literatura de Bellatin no la observa como un fenómeno singularizador, sino por el contrario, como uno que sintetiza y por tanto hace más visible el estado liminar al que la vida es sometida cuando es tomada como tarea de la política, y por tanto intervenida por ella sin mediaciones. Es decir, en las relaciones entre enfermedad y medicina se localiza, solo que más visiblemente, la gramática de la política moderna. Y es solo a partir de ese marco, de la indagación de la enfermedad como materia central de la biopolítica moderna, que la literatura de

Bellatin se sumerge en ella y la vuelve una poética. Más que glamorizar la enfermedad o volverla signo de distinción, entonces, esta literatura investiga en ella el constreñimiento de la vida a su estatuto biológico característico de la modernidad; por vía de esa indagación, se apropia la gramática de la enfermedad como poética, posibilitando tal vez así, por medio del extrañamiento crítico que la literatura produce sobre las condiciones materiales de existencia, un camino de desvictimización para la *vida en el umbral*. Así lo sugiere, entre otros, este fragmento de *Lecciones para una liebre muerta*:

Hubo otros viajes a ciudad de México, en los que siempre se dio el mismo fenómeno de relajación respiratoria sin necesidad de medicinas. Paradójicamente, según se iban anunciando una serie de desastres atmosféricos, generalmente motivados por la contaminación ambiental, era mayor la posibilidad de respirar. Quizá esa constatación me dio la vana idea de escribir a partir de la no experiencia, utilizando las huellas de lo deforme y enfermo de mi cuerpo como superficie. Esto me remite al sueño recurrente que suelo experimentar de vez en cuando, donde aparezco sin mi prótesis en medio de un espectáculo de danza moderna.¹⁷

A partir de una relación de negatividad entre literatura y experiencia, la escritura de Bellatin se sumerge en las zonas más *contaminadas* y por tanto centrales de la biopolítica moderna, donde paradójicamente, y a raíz

¹⁷ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 133.

de esa apropiación crítica realizada por la literatura, encuentra su respiración. Como la cita lo sugiere, una de las zonas temáticas donde esta apropiación se hace más explícita es la de las malformaciones cuya referencia histórica antes detallé. Junto con la frecuente inclusión de nombres de escritores y artistas que han existido históricamente como si fueran personajes de ficción, y tal vez más enfáticamente todavía, la alusión a las malformaciones producidas por el uso de la talidomida constituye uno de los anclajes referenciales más fuertes en la obra de Bellatin, la cual no se caracteriza particularmente por su referencialidad. Es decir, en un contexto narrativo que normalmente tiende más al extrañamiento que a la verosimilitud realista, resulta más elocuente todavía la ficcionalización de un episodio de la historia de la ciencia médica que ha tenido enorme repercusión y que, para mayor énfasis referencial, necesariamente traerá a la memoria el hecho de que el autor de las narraciones en cuestión, Mario Bellatin, nacido por cierto en 1960, carece del brazo derecho, en lugar del cual usa una prótesis —a veces un brazo ortopédico, a veces un garfio. No hace falta, por otro lado, haber conocido personalmente a Bellatin para notar este dato, porque además de las frecuentes menciones al respecto en su narrativa —a menudo en una primera persona ficcional que sin duda bordea el dato extraliterario— muchas de las fotos del autor que acompañan las solapas de sus libros dejan ver su prótesis. No se trata aquí, sin embargo, de una especie de giro narcicista por el cual la obra se hace circular alrededor de la figura y la persona física del autor, como podría sugerir

el fragmento de *Lecciones de una liebre muerta* que cité como epígrafe, a su vez de una cita apócrifa según la cual Joseph Beuys habría afirmado su preferencia por el proyecto estético del “niño talídome”.¹⁸ Por el contrario, pensadas dentro del contexto que propongo en mi lectura, estas aparentes referencias a la persona física de Mario Bellatin constituyen en realidad la formulación de una poética sobre la base de una indagación de la enfermedad y los estados liminares de la vida en el contexto de la biopolítica moderna. Así lo confirman, por otro lado, otras zonas de la obra de Bellatin que articulan piezas similares. *Shiki Nagaoka*, por ejemplo, puede ser leída como una reflexión sobre el lugar social del escritor, y no es casual que este lugar se nos presente bufonamente anclado a la anatomía del personaje en cuestión. La narración afirma que el último libro de Nagaoka, escrito en una lengua de su propia invención y por tanto intraducible, es descrito por el propio autor como “un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos”, que trata de “cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje”.¹⁹ Es decir, nuevamente hay aquí la afirmación de una poética que, surgida de una interpelación a y sobre la *vida en el umbral*, produce en esta última un extrañamiento crítico. En *Efecto invernadero*, como lo mencioné antes, el protagonista agonizante prepara su muerte como acontecimiento estético. Y *Salón de belleza* combina, tal vez de manera más sintética que

¹⁸ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 72.

¹⁹ Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, p. 39.

ninguna otra obra de Bellatin, una investigación de todos los límites posibles de la noción de lo humano con una interrogación del concepto de belleza.

Por eso más que aludir a una enfermedad específica —se ha pensado, sobre todo, en el sida— me parece más acertado pensar que *Salón de belleza* busca en la enfermedad el punto de partida para pensar el estatuto liminar de la vida humana cuando es capturada por la biopolítica moderna. No es casual entonces que en este relato coincidan todos los límites. El borde entre lo humano y lo inhumano es mencionado en el epígrafe de Yasunari Kawabata que abre la narración: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. Este límite coincide en parte con el que mencioné previamente como central a la novela: el que produce la agonía entre la vida y la muerte, de tal modo que los humanos sometidos a ese estado transitan una suerte de asincronía entre la muerte simbólica y la muerte biológica. Sus cuerpos sobreviven biológicamente a pesar de que sus otras cualidades y capacidades vitales se han extinguido. El narrador de *Salón de belleza* aclara varias veces que solo al llegar a ese límite se puede ingresar al moridero, y por la misma razón asegura no admitir en su recinto ningún modo de esperanza: tanto los medicamentos, que prolongarían la vida biológica o disiparían el dolor, como el apoyo moral o religioso, que buscarían aliviar la agonía u otorgarle sentido a la muerte, están prohibidos en el moridero. Un último límite al que alude la novela es el que une y separa lo animal y lo humano. La contigüidad espacial entre peces y humanos sugie-

re un permanente contraste y una constante puesta en cuestión de esa frontera. Inicialmente, los peces decoran un salón dedicado a embellecer mujeres, duplicando así con su presencia la finalidad ornamental del espacio en que son ubicados. Sin embargo, esa función decorativa a la que el narrador destina a los peces se ve inmediatamente enrarecida por el comportamiento sangriento de estos últimos, que a poco de ser instalados en su acuario se atacan y devoran unos a otros. A primera vista, se diría que esa ferocidad de los peces no solo choca con el sentido armónico de la belleza decorativa, sino también con las expectativas morales de los humanos, que presumiblemente se constituyen como tales en la medida en que dejan atrás la ley de la jungla.²⁰ Más adelante, en cambio, cuando el salón de belleza ha devenido ya en un moridero, los peces son considerados por el narrador como el último resto de belleza y vitalidad que es posible encontrar en ese espacio en que los enfermos, expulsados de la vida civil, esperan la muerte. Pero paradójicamente, esa belleza de los peces también se basa en el carácter agónico de la vida que la sostiene. Por eso a pesar de su aparente vitalidad, los peces recuerdan al narrador que, aún “en las buenas épocas”, también las clientas del salón eran mujeres que allí acudían para embellecer una vida en el umbral de la muerte:

²⁰ La bibliografía respecto de esta fabulación del límite entre lo animal y lo humano como una frontera entre violencia y ley es abundante e incluye, por cierto, el mencionado *Totem y Tabú* de Freud. Para una referencia crítica al respecto, ver *Louwert. De l'homme et de l'animal*, de Giorgio Agamben, y *L'animal que donc je suis* y “La bête et le souverain” en *La démocratie à venir*, de Jacques Derrida, entre otros.

A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida. A pesar del olor del agua estancada puedo sentir allí algo de frescura. Me sorprende lo fiel que se ha mostrado esta última camada de peces. Pese al poco tiempo dedicado a su crianza se aferran de una manera extraña a la vida. Me hacen recordar la curiosa muerte que se sentía en los Baños de Vapor. [...] Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que acudían en las buenas épocas al salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas.²¹

Solo a partir del pasaje que transforma el salón en moridero, un pasaje que topográficamente liga la producción de belleza con la enfermedad, la novela encuentra que tanto animales como humanos, y tanto los seres sanos como enfermos, confluyen en una vida en el umbral que los une e incluso los vuelve prácticamente indistintos. Y la belleza, al menos en su sentido decorativo, termina también identificándose con ese estado agónico.

La exploración del borde entre animalidad y humanidad es justamente otra de las zonas desde las cuales la literatura de Bellatin indaga en la liminaridad propia de la biopolítica moderna y se la apropia como poética. Fuera de *Salón de belleza*, otras narraciones donde esta

²¹ Mario Bellatin, *El jardín de la señora Murakami*, pp. 29-30.

exploración es particularmente visible son *Perros héroes* y “Bola negra”. En “La isla urbana. Territorios del presente”, Josefina Ludmer propone la necesidad de elaborar nuevas categorías críticas para pensar la literatura latinoamericana reciente, dentro de la cual incluye varias obras de Bellatin que menciona a lo largo de su artículo. Ludmer formula un dispositivo crítico al que denomina “la isla urbana”, y que describe como un territorio aislado pero simultáneamente contenido dentro del régimen global urbano que describen las narrativas por ella analizadas. Según Ludmer, en esta “isla urbana” de la literatura latinoamericana contemporánea las categorías y normativas que organizan la ciudad se desdibujan y contaminan. Ludmer afirma, entonces, que una de las características centrales de ese territorio literario es el confundir los límites entre lo animal y lo humano:

En su interior ya no se oponen urbano y rural, humano y animal; el régimen borra esas diferencias porque los mezcla y los superpone. También borra las diferencias sociales e iguala a sus habitantes porque los une por rasgos preindividuales, biológicos, postsubjetivos; por un fondo “natural” como la sangre, el sexo, la edad, las enfermedades o la muerte. Son los locos, los rubios, los okupas, y hasta los adolescentes. Los iguala por algo que todos tenemos en tanto animales humanos, por algo que está afuera de la sociedad, la historia, la política: *lo que no varía y no sufre mutaciones históricas.*

Ludmer justamente cita un fragmento de *Perros héroes* para ejemplificar su definición. Si bien este análisis va

en una dirección relativamente similar a la de mi lectura de la obra de Bellatin, personalmente reformularía un poco el marco conceptual desde el que Ludmer describe su “isla urbana”. Por un lado, creo que pensar la esfera biológica como invariante y ahistórica implica una concepción predarwiniana que mal podría dar cuenta de la centralidad de las ciencias naturales desde el siglo XIX en adelante, un fenómeno que, como señalé, es constitutivo de la biopolítica moderna. Por otro lado, pienso que la definición de términos como “naturaleza”, “humano” o “animal”, lejos de estar fuera de la esfera política, implica justamente un trazado de sus fundamentos, como ya lo han demostrado, entre otros, Agamben (1998; 2002) y Derrida (2004; 2006). Así, el citado caso de las malformaciones producidas por la talidomida atestigua no solo que el orden biológico varía (muta) y está inscripto históricamente, sino también que, particularmente en nuestros tiempos, está completamente atravesado por la política. En cuanto al borde entre lo animal y lo humano, Agamben ha argumentado que es precisamente la insistencia con que el pensamiento Occidental se ha dedicado a intentar definir ese límite —una obsesión a la que él llama “máquina antropológica”, en tanto reinventa permanentemente la noción de lo humano— lo que inevitablemente genera una zona de indistinción, una cesura constantemente actualizada entre esos dos términos.²² Esta frontera construye exclusiones y por tanto

²² Giorgio Agamben, *L'Ouvert*, p. 60: “La máquina de los antiguos funciona de manera exactamente simétrica. Si, en la máquina moderna, el afuera es producido por la exclusión de un interior y lo inhumano es producido mediante la

víctimas: el esclavo, el bárbaro o el extranjero son, según Agamben, figuras constituidas sobre esa cesura entre lo humano y lo animal, puesto que se definen como el borde inhumano de la humanidad. Contrariamente a lo que afirma Ludmer, entonces, creo que ni la literatura reciente ni la globalización ni el neoliberalismo borran los límites entre lo animal y lo humano, porque, en primer lugar, esta afirmación supondría la postulación o confirmación de un límite previo por parte de quien la suscribe. No se trata, sin embargo, de negar que existan diferencias entre los animales humanos y los no humanos, sino de reconocer que el intento por definirlos tajantemente suele girar en falso porque implica un gesto autorreferencial por el que los humanos se construyen a sí mismos y construyen modos de exclusión de otros humanos. Por eso creo, con Agamben, que es precisamente por medio de la insistente figuración de un límite entre lo humano y lo animal que la zona de indistinción entre esos términos se genera y se multiplica.²³ A su vez, esa zona de indiferencia constituye la materia principal de la biopolítica moderna, y en razón de ello ingresa temática-

animalización de lo humano, aquí el adentro se obtiene por medio de la inclusión de un afuera, el no-hombre se obtiene a través de la humanización de un animal: el hombre-mono, el niño salvaje u *homo ferus*—pero también y ante todo, el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con forma humana”. (Mi traducción.)

²³ Un argumento en este sentido similar proponen Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*: si el concepto y la historia de la ilustración tienen como motivo central el dominio de la naturaleza, los autores señalan que el capitalismo tardío se define por una suerte de “retorno de lo reprimido” en las formas del fascismo y la industria cultural.

mente a muchas literaturas contemporáneas, como bien nota Ludmer, incluida la de Bellatin.

En este sentido, y para terminar, me parece significativa la referencia a Joseph Beuys en la obra de Bellatin, ostensiblemente en *Lecciones para una liebre muerta*. Son conocidas las *performances* o “acciones” de Beuys cuyo centro de gravedad consiste en la interacción del artista con algún animal específico—una liebre muerta, un caballo blanco, un coyote.²⁴ En ellas, el artista parecería buscar una confrontación material con el animal en cuestión, que invoque y a la vez ponga en duda la larga historia de elaboraciones conceptuales y mitológicas sobre las fronteras entre lo animal y lo humano. Un gesto similar se declara como fundamento de la poética en la literatura de Bellatin, cuando uno de sus narradores afirma en *Lecciones para una liebre muerta*:

Fue poco después de las visitas del filósofo travesti cuando el escritor se dio cuenta de que para crear en condiciones óptimas necesitaba rodearse de uno o de varios animales. Muchas veces a partir de la observación de sus conductas halló soluciones a los comportamientos humanos que se le presentaban en sus manuscritos como difíciles de entender, [...] Le interesaba mucho el hecho de que los animales son lo que son. Su ser animal se presenta de una manera transparente, sin opacidades capaces de empañar la contundencia que debe tener un verdadero personaje o situación literaria.²⁵

²⁴ Para un estudio de las acciones de Beuys con animales, ver “La liebre y el coyote. Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys”, de Esteban Ibarido.

²⁵ Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, pp. 118-119.

No hay aquí, creo, necesariamente una borradura de los límites que unen y separan lo animal y lo humano. Más bien se trata de la construcción de una poética como mirada crítica a los discursos que construyen esos límites a partir de una concepción del conocimiento como dominio del mundo natural. Beuys tenía también una posición crítica respecto de la centralidad y la concepción de las ciencias naturales en la modernidad tardía, porque lúcidamente encontraba que el carácter materialista de estas últimas estaba intrínsecamente asociado a la alienación de la vida moderna. Significativamente, Beuys da en la tecla de la biopolítica moderna cuando argumenta que esa alienación, así como su entrelazado con el positivismo científico, consiste en reducir la existencia humana a su dimensión biológica:

[El] individuo normal en el mundo moderno está obligado a ejecutar un trabajo especializado, presionado por las megaestructuras económicas, ya sea comunistas o capitalistas; ninguno de los dos sistemas se preocupa por desarrollar la capacidad, la habilidad o la creatividad del individuo. Bajo tales condiciones, la dignidad y el posible desarrollo de esta vida interior perecen. No son viables en un mundo que aliena el trabajo de la gente, porque intenta reducir la existencia humana exclusivamente al orden biológico. En algún punto, el ser biológico nace, y después muere. ¿Qué sentido tiene eso? Definitivamente, eso no es la humanidad; eso es la metodología y la razón materialista de la ciencia.²⁶

²⁶ Bernice Rose, "El pensamiento es forma: entrevista con Joseph Beuys", *Las ranas*, p. 116.

Esta idea de la alienación como reducción de lo humano al sinsentido del orden biológico constituye, como he argumentado aquí, el eje temático y el principio constructivo de la literatura de Bellatin. Coherentemente con su crítica a la alienación, Beuys trabajó sobre un concepto ampliado del arte, que escapaba tanto a la autonomía de la obra de arte como a las instituciones que la resguardan. Por medio de esa ampliación antiinstitucional, Beuys buscó una obra de arte total, en la medida en que ella también participaba de cualquier otra esfera vital, y a la vez no totalitaria, en la medida en que ella escapaba al marco y a las regulaciones de sentido de la esfera estética. De manera similar, Bellatin construye su literatura en diálogo con otras artes y sobre un borde referencial que cuestiona el encapsulamiento de la pieza literaria. Por otro lado, al indagar en la *vida en el umbral* constitutiva de la biopolítica moderna, la literatura de Bellatin hace de esa liminaridad vital una poética. Por esa razón, su forma predominante es el fragmento, que al imitar la vida mutilada, la restaura como integridad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, Madrid.
- ADAMEN, Giorgio. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, Stanford.
- (2002). *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Éditions Payot & Rivages, París.

- BELLATIN, Mario. (2000). *El jardín de la señora Murakami*. Tusquets, Barcelona.
- _____. (2001a). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Sudamericana, Buenos Aires.
- _____. (2001b). *Flores*. Joaquín Mortiz, México.
- _____. (2003). *Perros héroes*. Alfaguara, México.
- _____. (2005a). *Efecto invernadero en Obra reunida*. Alfaguara, México.
- _____. (2005b). *Lecciones para una liebre muerta*. Anagrama, Barcelona.
- _____. (2005c). *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Interzona, Buenos Aires.
- _____. (2006a). *Damas chinas*. Anagrama, Barcelona.
- _____. (2006b). "Bola negra" en *Pájaro transparente*. Mansalva, Buenos Aires.
- _____. (2007). *El Gran Vidrio*. Anagrama, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. (1986). "Critique of Violence", *Reflections*. Schocken Books, Nueva York.
- DERRIDA, Jacques. (2004). "La bête et le souverain" en Marie-Louise Mallet (ed.), *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*. Galilée, París.
- _____. (2006). *L'animal que donc je suis*. Galilée, París.
- ESPOSITO, Roberto. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. (1976). "Droit de mort et pouvoir sur la vie", *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Gallimard, París.
- _____. (2003). "Society must be defended". *Lectures at the Collège de France. 1975-1976*. Picador, Nueva York.

- _____. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Seuil-Gallimard, París.
- FREUD, Sigmund. (1950). *Totem and Taboo*. W. W. Norton & Co., Nueva York-Londres.
- IERARDO, Esteban. (2009). "La liebre y el coyote. Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys" en <http://www.temakel.com/simbolismoabeuys.htm>
- LUDMER, Josefina. (2004). "Territorios del presente. En la isla urbana", *Pensamientos de los Confines*. Núm.15 (diciembre), pp. 103-110, Buenos Aires, 2004.
- PALAVERSICH, Diana. (2003). "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", *Chasqui*. Vol. 32 (mayo), pp. 25-39, CIESPAL, Ecuador.
- _____. (2005). "Prólogo" en Mario Bellatin, *Obra reunida*. Alfaguara, México.
- ROSE, Bernice. (2005). "El pensamiento es forma: entrevista con Joseph Beuys", selec. y trad. de Eduardo Stupía, *Las Ranas. Artes, ensayo y traducción*. Año I, núm. 1 (junio), Buenos Aires.
- SANTNER, Eric. (2006). *On Creaturely Life*. Chicago University Press, Chicago.
- MONTAG, Susan. (1988). *Illness as metaphor*. Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York.