

EL CUERPO MONSTRUOSO DEL TEXTO

O MARIO BELLATIN ESCRIBE

Gustavo Quintero
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo intenta entablar un diálogo entre las técnicas narrativas de Mario Bellatin y una poética de la desarticulación textual. Por medio de la lectura de Flores (2001) y El gran vidrio (2007), se explorará la hipótesis de que la obra del escritor mexicano está diseñada como un laboratorio que refleja y retoma incesantemente la falta inicial. La lectura gira en torno a la teoría del rizoma esbozada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en Mil mesetas. El cuerpo de estos textos es fragmentario, inestable, mutante, como la figura del rizoma. Se hará hincapié sobre las permutaciones constantes de historias que aparecen una y otra vez, la precariedad de las unidades de identidad en los personajes y las pistas falsas que remiten a un pacto de lectura muy particular entre el autor y su público.

Palabras clave: *Mario Bellatin, literatura mexicana, desarticulación textual, Deleuze y Guattari, rizoma*

Abstract

This article aims to establish a dialogue between several narrative techniques used by Mario Bellatin and a poetic of textual disarticulation. By means of a close reading of Flores (2001) and El gran vidrio (2007), we will explore the hypothesis that these texts by this Mexican writer are designed as a laboratory that continuously reflects but also modifies the author's initial absence on a corporeal level. The interpretation of the novels is framed around Deleuze and Guattari's notion of the rhizome as stated in A Thousand Plateaus. The body of these texts is fragmented, unstable, ever changing, like the figure of the rhizome. We will emphasize the constant permutations of stories that appear time and again, the unstableness of identity of some of his characters, and the false trails that refer to a very special reading pact between the author and his public.

Keywords: *Mario Bellatin, Mexican literature, textual disarticulation, Deleuze and Guattari, rhizome*

La escritura de Mario Bellatin es inquietante, no solo por los temas y las figuras sórdidas recurrentes a través de toda su obra, sino por su manera misma de escribir. Hay algo muy monstruoso en toda

su empresa literaria, en todo su universo proliferante de escritura. Hasta la fecha tiene publicada una veintena de novelas cortas en diferentes países, pero no sería demasiado exagerado proponer que todas conforman una gran novela publicada por entregas (Palaversich 27). Juntas trazan la cartografía de un amplio universo narrativo que, aunque cambie drásticamente de personajes, situaciones límite y geografías en cada novela, se sigue rigiendo indefectiblemente por las mismas reglas. El propósito de este presente trabajo será estudiar y entablar un diálogo entre las técnicas narrativas del escritor mexicano y una cierta poética de la desarticulación textual. En otras palabras, intentaremos ver cómo la obra de Bellatin desestabiliza muchas de las nociones clásicas de la literatura y configura un nuevo modelo posible de escritura. Intentaremos usar varios ejemplos de la amplia producción de nuestro autor, ya que, como hemos mencionado, su obra puede ser considerada un proyecto a largo plazo, y cada novela está unida por puentes subterráneos con el resto, dando forma a un sistema coherente de escritura.

Existen muchos Bellatines. El autor hace todo lo posible por proliferar ficciones sobre su propia vida en cada entrevista que concede. Por esta razón, en un mundo perfecto nos gustaría poder desechar los remanentes biográficos de cualquier interpretación de la obra. Sin embargo, hay que comenzar por mencionar lo inevitable, el dato biográfico: Mario Bellatin, persona, nació sin un brazo. Este hecho no se puede pasar por alto. A diferencia de su biografía fantasma, este defecto físico está inscrito en el cuerpo mismo del autor y todo parecería apuntar a que la escritura germina de esa carencia inicial. Como observa Ariel Schettini: "En todos los *casos* de Bellatin la monstruosidad y el *defecto* son constitutivos de las posibilidades vitales y productivas del personaje y de las posibilidades narrativas de la novela" (15). En otras palabras, aún cuando nos alejemos del dato biográfico, observamos que en cualquier texto de Bellatin los monstruos son siempre la materia prima de sus relatos. No obstante, acá lo que nos interesa no son exclusivamente estos personajes, que retoma una y otra vez, sino la manera, el modo y la técnica con que construye sus novelas. Pensamos que es, en este sentido, que la

monstruosidad siempre da las pautas y crea las posibilidades de la narración: hablamos de la escritura como un laboratorio, un lugar donde se retoma la falta propia y se convierte en un blasón de guerra, el *modus operandi* de Bellatin.

En "En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin", Schettini propone que la obra de Bellatin gira constantemente sobre dos elementos claves: el *caso* y la *fragmentación*. Aunque ambos entablan una relación dialógica entre sí, el primero se refiere más bien al contenido y el segundo, a la forma. Ciertamente, la fragmentación es un elemento que utiliza Bellatin desde sus primeras novelas, pero mientras pasa el tiempo y progresa la narrativa, se vuelve más evidente. En el punto en que fijamos nuestro estudio, ya la fragmentación se ha vuelto ineludible; esa necesidad inherente de fragmentar la narración es la que estructura tanto *Flores* (2001), como *El gran vidrio* (2007). Podemos decir, entonces, que nos encontramos frente a una estética del fragmento o una serie de ritmos sincopados. Veamos algunas otras características que le otorga Schettini al uso de la fragmentación en la prosa:

Como regla estética, el fragmento, precisamente, es una parte de la obra que nunca se conforma como totalidad. Allí donde el detalle es constructivo de la obra y lo pone en estado de relación, el fragmento es destructivo de la cultura y muestra a la cultura como un proceso de destrucción o de domesticación (comprensión) de la destrucción. Las novelas de Bellatin tienen eso del fragmento: son destructivas de la cultura como un ácido corrosivo que degrada, deforma (y ficcionaliza) el cuerpo y lo vuelve "caso" de estudio (16).

Este estilo de escritura refleja un estado específico de la cultura. A diferencia de una estética clásica, mimética, que aspira a una totalidad orgánica como la literatura realista del siglo XIX, esta viene a corroer las bases que mantienen en pie la institución sedimentada, el canon. Lo que propone es experimentar con un nuevo modo de narrar, una nueva manera de representación que no se haga valer de las nociones clásicas de unidad y de la totalidad. Continuemos con Schettini:

El fragmento, podríamos agregar, tiene un efecto de inacabamiento inesperado que vuelve el texto circular, que permite entradas y salidas aleatorias, y se puede leer como yuxtaposición de elementos que funcionan de modo más o menos desordenado o salvaje. El fragmento trabaja sobre el relato como la monstruosidad señala al cuerpo (16).

Estas características que, desde otro punto de vista, podrían interpretarse como negativas, son retomadas constantemente por el autor y se convierten en su fuerte, su punta de lanza para enfrentar el mundo. La ilusión que crea lo inacabado es de proliferación total, es lo desordenado y lo aleatorio, pero, y aquí está la clave, es el caos como sistema, como método. En Bellatin, la ilusión de descontrol en realidad remonta a ese “universo literario absurdo pero perfectamente coherente” (Ortuño apud. Palaversich 27), del cual habla el autor. Vamos vislumbrando momentáneamente una entrada a la monstruosidad del texto: es una forma que, por sus características, no se rige por una estricta unidad, no forma un todo coherente, unido; le faltan pedazos, órganos de la narración. Esta monstruosidad apunta hacia otro horizonte de expectativa en la lectura, cambia las reglas y hace que el lector tenga otro tipo de interacción con el objeto literario. Aquí ya observamos cómo el autor comienza a explotar las posibilidades del relato: se trata de crear las condiciones para una escritura eterna, proliferante, una escritura que se engendre a sí misma.

Flores está compuesta por 36 apartados, cada uno titulado como una flor en particular. En unas escasas 117 páginas logra inmiscuir y cruzar una serie amplia de historias, que se refieren a accidentes y malas prácticas médicas, búsquedas religiosas míticas, relaciones entre padres e hijos, prácticas sexuales alternativas y mutaciones genéticas. El eje que le da unidad a todas estas historias es la dinámica desatada por las deformaciones físicas que causa el uso indebido de un fármaco en ciertas poblaciones. Cada historia aparece, se desmembra y se retoma posteriormente, casi de modo aleatorio. En una especie de prefacio en la novela se expone la técnica utilizada:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas

estructuras narrativas basándose solo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara (9).

Acá tenemos una voz narrativa que juega con nosotros, dejando pistas a diestra y siniestra, entramando para dirigir nuestra lectura. Esta primera pista de lectura ilustra el modo de composición de la novela, y nos atreveríamos a decir, representa un mapa, un diagrama del sistema global de Bellatin. Es posible leer cada apartado por separado, cada caso, como si de una naturaleza muerta humana se tratara. La idea es la contemplación, la observación casi clínica del objeto. En cierto sentido, lo que nos propone este prefacio es que veamos un universo fraccionado, desarticulado, con la finalidad de entenderlo como un todo, como un conjunto monstruoso compuesto de desechos.

La fragmentación de *Flores* se lleva al extremo en un libro posterior. Como menciona el subtítulo de la novela, *El gran vidrio* se compone de “Tres autobiografías”. La primera se llama “Mi piel, luminosa”, la segunda “La verdadera enfermedad de la sheika” y, por último, “Un personaje en apariencia moderno”. Para todos los efectos, nos referiremos a cada autobiografía como un apartado, aunque cada una conforme una historia independiente. El hecho más evidente de la fragmentación lo podemos constatar en la superficie misma del primer apartado. En “Mi piel, luminosa” se cuenta la historia de un personaje cuya madre lo lleva a baños para mostrar sus genitales a quien le interese y sacarle algún provecho material a su exposición. El factor que más llama la atención de esta historia no figura, como es el caso muchas veces con Bellatin, en la anécdota del relato, sino más bien en su organización. Este primer apartado está escrito en frases, es decir, oraciones divididas y numeradas, que en total suman 360. Esta fragmentación ortodoxa y hasta física del relato le da un ritmo muy particular a la lectura: ayuda a desautomatizar nuestra expectativa de

lo que debería ser la prosa e, incluso, hace que en apariencia estemos leyendo una serie de aforismos.

En *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan un mapa conceptual que podría ayudarnos a analizar la escritura de Bellatin; ellos denominan este tipo de escritura como *rizomática*. Curiosa figura la del rizoma: a diferencia de los modelos clásicos de la literatura, el libro-raíz y el libro-raicilla, el rizoma funciona como un bulbo, como el tubérculo, y, en esta dinámica, crea sus propias condiciones de vida. El rizoma se gobierna por una serie de reglas particulares: los principios de conexión y heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante y el principio de cartografía. Como podemos ver, el rizoma desplaza la estructura clásica del árbol, estática, arborescente, hegemónica, ilusoriamente unificada. La estructura subterránea y proliferante que describen aquí Deleuze y Guattari nos podría recordar la técnica sumeria de la que habla el prólogo de *Flores*: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (13). De la misma manera, el rizoma puede ser amputado en cualquier punto y vuelve a germinar de los restos, recomienza incesantemente; en ese sentido, no tiene ningún remanente de un origen ni ningún horizonte de fin, es antigenealógico y se agencia a sí mismo. El rizoma es pura multiplicidad, es una línea de fuga tras otra, un texto desterritorializado. La función de la fragmentación en los textos de Bellatin trabaja en esta dirección. El texto ya no trata de fijarse como un todo, sino que está compuesto de una arista narrativa tras otra. Por último, y resonando aún en el aire las palabras de Schettini, Deleuze y Guattari mencionan: “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas; en ese sentido la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat” (19). Tenemos, pues, un tipo de escritura laberíntica que comienza, al igual que puede terminar, en cualquier lugar; la madriguera de la escritura se convierte en el búnker desde donde Bellatin ataca al mundo.

Una característica central de la obra de nuestro autor es la repetición; no la copia burda de historias ya contadas, sino más bien

permutaciones, ecos o reflejos oblicuos de estas. En Bellatin solemos ver historias, o pedazos de historias, que son retomadas varias veces en diferentes novelas. Observemos un ejemplo: la historia del escritor y la sheika, o la búsqueda mística sufi. En *Flores* encontramos una serie de apartados que relatan un sueño que tiene el escritor y su posterior visita a una mezquita; posteriormente, todo esto se empalma a la perfección con la investigación que hace el escritor de las prácticas sexuales *under* de la ciudad y al resto de las historias que componen el relato. En *El gran vidrio*, sin embargo, la historia de la sheika ocupa un apartado completo titulado “La verdadera enfermedad de la sheika”, que se desarrolla con una trama más profunda y una mayor interacción con el personaje que en el anterior. Así, usando algunos elementos similares, el autor puede reconfigurar un universo completo, sin preocuparse realmente por cuál sea su punto de entrada o, inclusive, de salida. Vemos otro ejemplo: el salón de belleza, que en *Flores* es un elemento más en la vida de Marjorie, la peluquera, en *Salón de Belleza* (1994), se convierte en un universo propio, cerrado y con sus reglas, un moridero donde van a terminar las personas que sufren una enfermedad misteriosa. Estos guiños a la obra ocurren incesantemente en la escritura del autor. Una manera de entender esta estrategia podría ser pensarla como una narrativa caníbal, que va comiendo sus propios pedazos para poder prolongar su existencia. Al mismo tiempo, como apunta Isabel Quintana, esta técnica también sigue una lógica implacable:

Como una suerte de residuo utópico que, en el caso del autor mexicano, conduce a contar una y otra vez de lo mismo (de allí la repetición de sus historias). Como si en ese volver a contar fuera limando, depurando la escritura, para llegar a ser un puro objeto estético, pero que es, a la vez, la estructura de un gran plan literario, como el de Bellatin (503).

La clave de la permutación reside, precisamente, en este pulir la historia. La primera versión no es necesariamente imperfecta, pero exhibe, como en una alfombra con hilos sueltos, líneas de fuga que pueden llevar a otro lugar. Quedémonos con esta noción del puro objeto estético, porque en el universo de Bellatin toda palabra es pura

superficie, toda historia es una prótesis adicional que se le añade al cuerpo monstruoso de la escritura.

La fragmentación, el factor dinámico y unificado del texto, las permutaciones, todas hacen de los textos de Bellatin textos inestables, mutantes. Lo interesante es que esta inestabilidad se expresa en todos los niveles de la narración; incluso, dentro de un mismo relato, las identidades de los personajes no son estáticas. Palaversich elabora: “La identidad individual no puede existir en un texto que está en constante metamorfosis [...]. La identidad fluida, superficial y desarticulada de los personajes bellatinescos refleja la desarticulación narrativa y teleológica del texto posmoderno” (33). Un ejemplo casi transparente de esta técnica lo encontramos en la tercera “autobiografía” de *El gran vidrio*, “Un personaje en apariencia moderno”. Como se puede observar a simple vista con el título, el juego comienza desde la salida, la pista textual nos pone en guardia frente a lo que se aproxima. Este apartado cuenta la historia de una chica que se empeña en conseguir un auto antiguo con su novia alemana. En el discurso del personaje ya vislumbramos una serie de contradicciones: al principio, dice que tenía una novia alemana; luego, menciona que no era posible que tuviera una; y, al final, comenta con toda naturalidad que sí la tenía. Lo realmente perturbador acontece cuando se encamina a ver el auto por primera vez. Ahí presenciamos una escena en que la pareja está esperando un tren. A causa de una larga cola para pagar el boleto deciden que la narradora se encorvará para parecer inválida y poder cruzar sin pagar por la entrada de los minusválidos. Al metamorfosear el personaje y hacerse pasar por discapacitada, cambia el punto de vista, y un reportero cultural divisa a la narradora; en ese momento se convierte y la narradora comenta: “Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en esas circunstancias un periodista cultural, iba a descubrir no que se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin” (129). A continuación, la narradora vuelve a feminizarse. En esta ocasión se vuelve claro que hemos llegado al punto en que ni siquiera se puede dar por sentado la unidad de identidad de un personaje. Ya desde la fragmentación del discurso sabemos que

no se puede contar con una unidad del relato, y el narrador continúa acechando, limando y carcomiendo los factores que nos parecían más seguros, o aún intocables, de la escritura arborescente. Más allá de jugar con la autorreferencialidad de un modo muy posmodernista, este tipo de mutación transgénero se da en otras circunstancias en las que las identidades y las características sexuadas de los personajes son totalmente inestables y fluidas. Otro ejemplo en el que podemos examinar este tipo de cambio es en el primer apartado de *El gran vidrio*, “Mi piel, luminosa”. El personaje que muestra sus testículos en los baños hace referencia al rumor del pueblo en el que se vaticina lo que le ocurrirá a sus órganos en el futuro: “70. De un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo” (18). Y, luego, hacia el final de la “autobiografía”, alude a lo inevitable: “338. Es que no saben que ya he comenzado a experimentar ciertas sensaciones que, tarde o temprano, harán que mis genitales se vuelvan pesados y olorosos” (67). Al final, comenta cómo se secarán y la madre se los cortará antes del hecho. Un texto/cuerpo desarticulado, una identidad corrediza y cambiante, veamos qué otra característica de esta escritura continúa deformando la lectura.

En el inicio, decíamos que la escritura de Bellatin era inquietante. ¿Qué yace detrás de este sentimiento de inseguridad o perturbación que provoca su escritura? ¿Cuál será el factor que nos hace llegar a esta conclusión? Hay algo que nunca cierra del todo en cada una de las novelas de Bellatin: lo realmente inacabado y fragmentario de estos textos es el eterno diferir del sentido, o para tomarle algunas palabras prestadas a Palaversich, cómo “se presenta y manipula la materia narrada que nunca llega a un desciframiento final” (25). En términos de Deleuze y Guattari, la promesa de la literatura en el libro-raíz, o lo que es lo mismo, la promesa de la literatura clásica, era la construcción de un mundo cuyo desarrollo estuviera orientado al develamiento del sentido hacia el final de la historia. El ser humano está habituado a este tipo de forma unificada, inteligible, en que el

horizonte de expectativa consiste en concretar el sentido para poder hacer una interpretación de lo que ha pasado. En el libro *El sentido de un final*, Frank Kermode propone que el gran modelo de la humanidad en este rubro es el libro del Apocalipsis. En el paradigma antiguo de la narración que encarna este modelo todo está diseñado para llegar a ese fin; se va desde el principio de la creación hasta el fin del mundo. ¿Qué ha ocurrido desde entonces? El paradigma narrativo ha cambiado. Lo que en la Antigüedad era la verdad absoluta, entiéndase, el final inminente de los tiempos, hoy ha sido sustituido por la inmanencia de la destrucción. El énfasis ya no está en el final, porque este no está por llegar, sino que habitamos un estado de crisis eternamente diferido. Volvemos a la figura del rizoma, a la madriguera: no hay entrada ni salida, no hay principio ni final.

La construcción narrativa del universo textual de Mario Bellatin entrapa al lector, juega con sus expectativas y, luego, le saca el máximo a la partida. Lo que hemos llamado antes pistas de lectura son realmente trampas, arenas movedizas, en las que el autor se aprovecha del lector y desplaza o difumina eternamente el sentido de las obras. En palabras de Palaversich:

[...] Bellatin está consciente de que los lectores occidentales no pueden resistir la tentación de jugar al detective y por esta razón conscientemente deja pistas, es decir, tiende trampas textuales que prometen el desciframiento del sentido. Sus narrativas, desde el mero principio, se insinúan como enigmas que hay que descifrar después de seguir un camino textual laberíntico (31).

Sus narrativas se insinúan como enigmas posibles de resolver, se hacen pasar por inteligibles y transparentes, cuando la realidad es todo lo contrario, al leer a Bellatin, nos adentramos en un terreno pantanoso y turbio. Esto puede funcionar de dos maneras: la primera es por medio de estas pistas falsas, simulacros y guiños que siembra el autor en los textos; la segunda se encuentra emparentada con la fragmentación porque los silencios, las repeticiones y la forma elíptica de narración posibilitan ciertos vacíos y contradicciones en los textos. La figura que nos viene a la mente cuando pensamos en estas construcciones

es la de un rompecabezas con piezas mezcladas provenientes de otros tableros. Uno comienza reconstruyendo el juego con las piezas que sí forman parte de la imagen, pero mientras progresa se va dando cuenta de que hay piezas que no encajan, que no coordinan con lo que ya se ha podido rehacer. Al final, quedan espacios en blanco, vacíos en una imagen que debería ser una totalidad. Entonces, siempre estamos en este proceso, intentando encontrar un orden que ha sido abolido por esta nueva lógica de la narración. Cuando Palaversich habla de estos modos de composición en Bellatin, sugiere que el lector no-iniciado en su escritura trata inevitablemente de seguir cada pista hasta encontrarse con un pasillo sin salida; el lector que lo conoce, sin embargo, ya sabe que cualquier intento de buscar un sentido pleno a las obras es una misión fútil y se deja llevar por el placer puro de la lectura, regodeándose en la proliferación del discurso.

Veamos dos casos de pistas falsas que engloban y, en cierto sentido, limitan el texto de *Flores*: al inicio, la transcripción del texto del “diario del Premio Nóbel de Física, 1960” y, al final, un tipo de epílogo que cierra la narración. El primero muestra la anécdota ficticia de una visita a un doctor por parte de un testigo privilegiado en el campo de la ciencia. Este *incipit* funciona como un primer paso lleno de humor negro y, al mismo tiempo, muestra algunos de los temas que van a ser fundamentales a la novela. Este texto apócrifo señala la entrada en la ficción, en el mundo eternamente maleable por el autor. El epílogo, el lugar clásico donde esperaríamos que se concrete el sentido ulterior de la novela, no obstante, dicta así, citamos *in extenso*:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de información de la ciencia cuando esta se equivoca, tal vez nunca sean contestadas. Quizá algún filósofo de la ciencia esté preparando una respuesta, esperemos, a la altura de las circunstancias. Habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo, para escucharla. Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, las búsquedas de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase. Es posible que

frente a eso el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece.
Confiemos en ello... (117).

Este último apartado, el que debería ayudar a cerrar el texto y dar respuestas concretas a lo que se ha contado, solo ayuda a posponer indefinidamente alguna contestación al sinsentido de la experiencia. Es posible que no haya algún sentido ulterior (*Tal vez nunca sean contestadas*), o quizás sí, pero habrá que esperar ciegamente a que ese momento se materialice (*habrá que aguardar, no se sabe cuánto tiempo*); no se define nunca un punto final, sino que se vive en la incertidumbre, en el estado de crisis perpetuo de la Modernidad. Un lenguaje esquivo, que no propone soluciones ni siquiera aproximaciones plausibles (*Es posible que frente a eso el lenguaje de las flores sea más expresivo de lo que parece*), de lo que se trata aquí es hacer que la solución del enigma irresoluble parezca alcanzable en el horizonte. *Confiemos en ello*, en que podamos salir a fuerza de fe del laberinto, de este castillo de espejos que lo único que hace es desdibujar sus salidas en todo momento.

Bellatin es, por múltiples razones, uno de los raros modernos de la literatura latinoamericana, un inclasificable. Su escritura iconoclasta atenta contra la literatura sedimentada, se afina en varias técnicas posmodernas y, desde su nicho, se lanza a crear un universo coherente, lleno de figuras singulares y situaciones límites. En nuestro recorrido hemos intentado hacer hincapié en la relación que existe entre el contenido y la forma con que construye su mundo narrativo. Las deformaciones físicas se reflejan tanto en sus personajes como en la estética con que va moldeando cada una de sus novelas. La fragmentación incesante nos parece una pista fuerte que confirma la desarticulación textual de su proyecto, pero por suerte esta no solo se limita a esa técnica superficial. Los indicios rizomáticos de su escritura la hacen deformarse nuevamente en una serie de historias que se repiten, en cada ocasión permutando su construcción y potencial sentido. La inestabilidad de sus textos se refleja de otras maneras, por ejemplo, en la falta de unidades básicas, como sucede en el nivel narrativo o en la construcción identitaria de sus personajes. En el universo de Bellatin nada es seguro. Quizás, más importante aún,

esta oscilación continua en sus textos se refleja en uno de los aspectos esenciales de la literatura occidental contemporánea: ya no existe la posibilidad de concretar un sentido fijo, la obra terminada sigue abierta, postergando cualquier sentido de seguridad. Y esa, en última instancia, es la escritura que propone Bellatin: una literatura lanzada hacia el futuro, abierta a la posibilidad de la pureza estética.

Bibliografía

- Bellatin, Mario. *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Flores*. México: Planeta, 2001.
- . *Salón de belleza*. México: Tusquets, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. España: Pre-textos, 2006.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui* 32.1 (2003): 25-38.
- Quintana, Isabel. "Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos) LXXV.227 (2009): 487-504.
- Schettini, Ariel. "En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin". *Otra parte* 6 (2005): 14-17.
- Vaggione, Alicia. "Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos) LXXV.227 (2009): 475-486.