

**Política, estética y cuerpos “precarios” en *Los fantasmas del masajista*
de Mario Bellatín**

Roberto Robles-Valencia

University of South Alabama

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

“Un hombre pasa con un pan al hombro”, César Vallejo

Introducción

Los versos de Vallejo planteaban con absoluta crudeza, en su contexto histórico, un asunto que resurge en nuestro siglo XXI con rotunda urgencia, ¿cuál es el papel de la creación artística y cuál su capacidad de intervención política y de representación crítica? ¿Se puede innovar el tropo en un contexto de “tiempos líquidos”, de crisis y precarización? El filósofo español Santiago Alba Rico respondía de forma afirmativa a la cuestión al señalar que, “en efecto, cuando un obrero se cae de un andamio es más perentorio que nunca ‘innovar el tropo y la metáfora’”, lo que en definitiva es “contar con mayor precisión la verdad” (Alba Rico, *Capitalismo*, Cap. 13). La cuestión entonces se traslada al cómo: ¿cuáles son esas estéticas que pueden

representar esa realidad? ¿Cuál son las innovaciones que permiten refigurar y reaccionar críticamente ante ella?

En dicha cuestión se conjugan dos elementos fundamentales, que son también los que centran y guían el argumento de este ensayo: la realidad precaria de nuestro presente, y la renovación en su representación. Me interesó, para esta reflexión, la obra de Mario Bellatín, porque encarna ambos aspectos de manera paradigmática. Por una parte, es uno de los autores más innovadores del panorama literario latinoamericano de las últimas décadas—*Salón de belleza* (1994), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Perros héroes* (2003), *Lecciones para una liebre muerta* (2005)—y, por otra, destaca la fijación de su obra con la corporalidad y su precariedad intrínseca, con los cuerpos precarios que surgen constantemente desde una carencia y una rotunda in-completitud. La novela, *Los fantasmas del masajista* (2009), insiste en la exploración de los cuerpos precarios, en la precariedad intrínseca al ser humano y su cuerpo, pero la narrativa se construye alrededor de una canción de Chico Buarque, *Construção* (1971), cuyo argumento tiene la particularidad de narrar la caída de un albañil desde el andamio donde trabaja, acometiendo así la otra vertiente que abarca el término “precariedad”, aquella referida a las condiciones materiales específicas del individuo en la sociedad capitalista del siglo XXI. La novela, formalmente, tiene la peculiaridad—que comparte con otras obras del autor—de narrar de una manera fragmentaria, repetitiva, ambigua, repleta de reescrituras, pero en este caso remedando la propia canción original que repite frases similares cambiando sus predicados de manera constante y equívoca.

En *Los fantasmas del masajista* se cuenta la historia de João, un masajista que trata al narrador, que carece de su antebrazo derecho, lo cual le provoca ciertos desequilibrios físicos que son tratados por aquel. A través del narrador conocemos la historia del terapeuta, cuya madre lleva a cabo una actividad sorprendente: declamadora. Su aportación a la profesión es, sin embargo, declamar textos de canciones populares, generalmente antiguas, con lo que se malgana la vida. Su carrera se viene abajo después de la gira en la que interpreta un texto impuesto por su representante—la canción de Chico Buarque, traducida al castellano. La vuelta de la gira marca el inicio de su declive profesional y personal que termina con su muerte. La tristeza de João se materializa en un adelgazamiento intenso que es el desencadenante del interés del narrador por conocer su fórmula para perder peso. Otros elementos completan el relato: las compañeras declamadoras de la madre pretenden embalsamarla para su recuperación futura, a lo que João se niega; la madre regala un contestador automático al hijo y este a su vez le regala a ella una lora, en un bucle bio-tecnológico de repetición. En el final

del cuento la lora reinterpreta los textos aprendidos (tanto de las declamaciones de la madre como de los mensajes dejados en el contestador por los clientes de João). El resultado es una especie de reencarnación de la madre en la lora—que ahora será el objeto de embalsamamiento—y que “reescribe” la historia de manera similar a la del cuento: uniendo todos los retazos de ambas vidas—de João y la madre, pero también de las ficciones declamadas por aquella. De igual manera, el texto imita esta reescritura torpe, a través de repeticiones redundantes—que son en apariencia errores de *copy-and-paste* y que remedan la canción y su estructura. Para finalizar se nos muestra una colección de fotografías, que parecen escogidas al azar, forzando la ironía de su propia inutilidad documental, creando su propio mundo visual e insistiendo en una referencialidad confusa. Las leyendas de las imágenes (*espalda de João dentro del sueño, lugar perfecto para saltar al vacío*) hacen referencia a elementos del texto pero, en realidad, ponen en duda su propia veracidad y, por ende, la del texto mismo, perdiendo el carácter documental y referencial que se podría esperar de ellas.

Mi lectura de este texto propone que Bellatín da cabida a la misma cuestión de Vallejo, articulando su particular innovación estética, posicionándose al respecto con una nueva respuesta afirmativa: sí, es posible “innovar el tropo y la metáfora”, es, incluso, apremiante. En un intento de explorar el potencial político de las obras de César Aira y Mario Bellatín, Matthew Bush ha propuesto que tal capacidad se revela de una manera oblicua, indirecta, relacionándolo directamente con la tradición del arte de vanguardia, y provocando la formación de “una nueva subjetividad dentro del arte experimental” (293). Efectivamente, la renovación formal o experimental no conlleva, necesariamente, la caída en un “aislamiento subjetivo posmodernista”, si leemos la vanguardia desde una visión benjaminiana, como plantea Bush (276). Partiendo de estas consideraciones, las siguientes páginas pretenden profundizar en ese carácter “oblicuo” del potencial político de Bellatín, específicamente a través del análisis de esta novela corta, planteándose cómo expresa y representa la precariedad—en sus dos fundamentales vertientes—y en qué sentido reclama la relevancia de la expresión artística como intervención crítica y política, al intervenir en la administración de la percepción e “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, *Sobre Políticas Estéticas*, 15).

Política e innovación estética. Los medios digitales

Es más que patente en la obra de Bellatín, y en sus propias reflexiones sobre ella, la centralidad de lo formal, hasta el punto de que él mismo ha llegado a expresar

que es la forma lo único coherente, lo único importante en ella.¹ Su universo se enfoca tenazmente en la forma, la explora y la tensiona, introduciendo formatos y estrategias no verbales (Cote Botero 1), investigando la propia naturaleza de lo escritural y su materialidad—“la relación de la literatura con la materialidad de la escritura” (Paz Soldán “Las máquinas”)—hasta el punto que ha llegado a afirmarse que “los materiales sociales e históricos que ingresan a sus textos se vuelven en su proyecto de escritura una cuestión formal” (Vaggione 475). Sin embargo, esta borradura de referencias, el énfasis en lo formal, no implica, en el caso de Bellatín, la ausencia de un potencial político a través de su intervención estética. Todo lo contrario. En vez de un producto caracterizado por la celebración del sujeto posmoderno y su postura relativista encontramos algo completamente diferente: una propuesta construida con las herramientas de las nuevas materialidades escriturales para cuestionarlas desde su propio seno y aludir, con ello, a lo social y lo histórico. Es, precisamente, el enfoque en la forma y la materialidad mediática, lo que abre la posibilidad crítica. La conciencia clara, que observa Edmundo Paz-Soldán en las obras de Bellatín y Alejandro Zambra, de que “los nuevos medios, las nuevas tecnologías, no son transparentes: influyen en la escritura y en la forma de percibir las cosas” (Paz-Soldán), no sólo implica una preocupación formal sino una exploración sobre la forma artística y nuestra forma de percibir, de leer el mundo.

La “nueva subjetividad dentro del arte experimental” (293), que Bush considera que las obras de Bellatín contribuyen a forjar, y de donde surge su potencial político, viene de la mano precisamente de esta preocupación formal y debería ponerse en diálogo con las propuestas de Jacques Rancière sobre la “distribución de lo sensible” y sus conceptos de política y estética.² Para el filósofo francés “politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time” (Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Cap. 2). Las prácticas artísticas, como él explica, “are ‘ways of doing and making’ that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility” (Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Cap. 2), y tal intervención sería la que actúa

¹ Entrevista a Mario Bellatín, citada en Matthew Bush, “Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatín”, *A Contracorriente* 12.3 (2015): 287.

² Como han señalado otras autoras respecto a la obra de Bellatín. Véase Florencia Garramuño, “Especie, especificidad, pertenencia” *E-misférica* 10.1, y Andrea Cote Botero *Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. (Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2014).

en lo político, modificando las condiciones de visibilidad, de “distribución de lo sensible”, y desde ahí estableciendo las condiciones de posibilidad de una nueva imaginación política. La cuestión formal pasa, pues, a ser un aspecto central cuando lo que se pretende es, como señala Reinaldo Laddaga respecto a Bellatún y César Aira, construir “perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar” y ofrecer unas “posiciones del sujeto” que “difieran de las que el largo siglo XXI les había atribuido a productores y receptores” (14). En opinión de Laddaga, estos “espectáculos de realidad” o “dispositivos de exhibición”, apuntan a un proceso de “formación [de] un imaginario de las artes verbales” (21) encaminado a forzar y modificar el propio medio escritural en el que se presentan (15). Por tal razón, el interés de la obra de Bellatún en la materialidad y la forma pone el acento en el “medio” expresivo, cuestionándolo y cuestionándose a sí misma como forma de expresión, y con ello propone una “nueva aproximación a la experiencia de lo real desde las formas mediáticas que sirven para aprehender la realidad” (Bush 279), y señala de manera directa al “desfase entre el mundo que habitamos y la representación de este mundo en términos de datos digitales” (Epplin 65).

La mirada hacia estas formas mediáticas pone su foco en los nuevos lenguajes asociados a lo tecnológico, los medios digitales, que forman parte contextual de nuestro presente, y lo hace fundamentalmente a través de un proceso de imitación de los lenguajes digitales y su gestión de los datos (Epplin), y de simulación de la “sociedad de control protocolaria acuñada” por Alexander Galloway (Morris). Según Lev Manovich, dos formas dominan en los nuevos medios digitales: la forma de la base de datos y la del espacio navegable.³ La historia de João nos remite a ambas, tanto desde su totalidad como desde los detalles de la narración. Se construye a través de una serie de hipervínculos que van conformando la narrativa: la canción de Chico Buarque, otras canciones populares del momento, el archivo de la lora que repite lo escuchado y el del contestador que se reescribe, a su vez, en el del animal. A través de sus retazos y fragmentos navegamos por el texto y sus archivos como a través de una base de datos que se completa con los documentos fotográficos. El hipervínculo de *Construção* nos conduce al texto navegable y cambiante de la canción, con sus modificaciones constantes que lo convierten en líquido y ambiguo, abierto, al igual que ocurre con el

³ Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2002). Citado por Laddaga, 142.

relato de Bellatín, que en ocasiones aparece plagado de repeticiones, propios de un *copy-and-paste* erróneo o de un texto en construcción.

Se produce, por tanto, una apropiación de las formas del discurso digital, de sus prácticas y virtualidades, y se las integra en el relato escrito mientras se dialoga con tecnologías más arcaicas—el contestador automático—o novedades culturales ya añejas para el siglo XXI—el karaoke que desbanca la popularidad de las “declamadoras”—para situarse en el umbral entre lo analógico y lo digital (Epplin 68). Se normalizan así las formas digitales al fundirse con otros artefactos de expresión cultural—“analógicos”—(canciones populares, karaoke, fotografía), que son observados desde un plano de igualdad y muestran la misma complejidad referencial que lo digital o lo visual. Para Valeria de los Ríos se produce una relación de analogía más que de referencialidad entre fotografía y texto⁴, pero tal relación se podría aventurar igualmente para las formas de presentación de los medios digitales, e incluso para los medios tradicionales que conviven con ellos. Así, las fotografías enfatizan el texto como hibridez, como potencial de ser reescrito y recontado y nos remiten al reconocimiento de una nueva forma de leer, aprendida, según Jorge Carrión, de las ventanas de Microsoft (Carrión, “Experimentos”). Pero conviene recordar también, sin embargo, que este aprendizaje nos remite a recursos narrativos clásicos, a la elipsis, a la que nos han acostumbrado de manera definitiva los nuevos hábitos de la red:

La apertura y cierre de ventanas, la navegación por los exploradores, han estimulado en nosotros la capacidad de reconstruir vacíos, de tender puentes sobre grandes lagunas de información ausente... Al mismo tiempo, nos ha enseñado a leer de forma cada vez más compleja, tanto en lo micro (lo simbólico, los gestos) como en lo macro (las líneas argumentales, las alusiones a lo real). (Carrión, “Experimentos”)

Como nos señalaba el narrador de otra de las novelas de Bellatín, *Las dos Fridas*, “la cámara de fotos...quizás pueda descubrirnos algo...es posible que sólo sean manifestaciones de un más allá indefinido, que el ojo humano está incapacitado para captar”⁵. Desde este punto de vista, el texto nos descubre el lado optimista de lo global-tecnológico, las potencialidades de lo *textovisual*, de la red, de los nuevos medio digitales, quizás precarios, en cuanto repetitivos, en cuanto siempre incompletos e inacabados, pero capaces, tal vez, de hacer visible lo invisible, de hablar de algo sin incluso nombrarlo, sugiriéndolo, eludiéndolo. El texto tradicional, lo audiovisual y lo digital, se sitúan en el mismo plano y de ellos surge, más que la evidencia, la revelación, o la

⁴ Valeria de los Ríos, “Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatín”, *Trans*- 19.

⁵ Citado por Valeria de los Ríos, *Idem*.

insinuación, incluso la posibilidad de un relato distinto, una posibilidad de contar, de representar la realidad “con más precisión”.

Frente a esta mirada positiva convive, sin embargo, una mirada manifiestamente crítica, que reconoce la artificialidad y los límites de la forma de expresión. La desestabilización del texto (Palaversich 32; Bush 290) y el “extrañamiento de lo masmediático” (Bush 274), provocan el desvelamiento de las limitaciones del artefacto como objeto texto-visual, y el de las formas digitales que se tienden a considerar, a menudo, como intrínsecamente emancipadores. La fotografía pierde su carácter documental, realista, demostrando que “la “mirada” es en realidad tan “secundaria”, tan “construida”, tan “artefacta” como una metáfora de Góngora o una frase de Lezama Lima” (Alba Rico, *Penúltimos días*, 100). Lo mismo ocurre con el texto, que, desestabilizado, revela sus costuras y se resiste a las normas de percepción lectoras, obligando al lector a recomponer desde una posición crítica tanto el relato como, incluso, el propio lenguaje. Alba Rico ha señalado cómo

El lenguaje es la única sustancia que no puede ser completamente privatizada (por eso la alternativa [del capitalismo] es destruirlo por completo... El mercado, que no puede comprar o privatizar el lenguaje, está a punto de destruirlo al alterar las condiciones mismas de su objetividad: la estabilidad semántica y el principio inmanente de la verdad. (*Capitalismo y Nihilismo*, Cap.13)

Según su análisis, dos fenómenos contrarios, pero simultáneos—polisemia y oligosemia—“cierran el horizonte de entendimiento [y] suprimen las condiciones mismas de comunicación” (*Capitalismo*, Cap. 13). Precisamente, la desestabilización señalada en el texto de Bellatín, se produce, en gran medida a través de la polisemia provocada por la modificación, sin aparentes consecuencias, de los predicados. Chico Buarque lo introduce en su canción original, “E flutuou no ar como se fosse um pássaro /...E flutuou no ar como se fosse sábado” (Buarque), pero Bellatín lo remeda en su propio texto, en un juego combinatorio que es a su vez imitación de la construcción constante de los textos online. Más adelante, el fenómeno se repite en las figuras del contestador automático y de la lora que hace “una serie de combinaciones con las frases, incluso en mayor cantidad de las que contiene el tema original” (600). Más que minar su propio texto, Bellatín revela mediante estos elementos sus limitaciones, pero también los peligros del lenguaje. Como nos recuerdan Ana Luengo y Daniel Noemi, “tomar el lenguaje por los cuernos es el principio de toda revolución. [...] Pero tampoco podemos olvidar que internet—que es lenguaje y tiempo—comienza como una herramienta militar para poder alcanzar el control absoluto durante la guerra fría...[su] éxito de

convocatoria nos ha hecho olvidar el sentido de la génesis del invento, y también todo su potencial de control” (Luengo, Noemi). La absurda estetización del albañil volando como pájaro desde el andamio—que Buarque y Bellatín repiten—no es, por tanto, sino un índice acusador sobre el peligro de la mediación de un lenguaje o unas formas digitales alterados y progresivamente vaciados, una escenificación de la oposición entre la “estética de la política” de Rancière y la “estetización de la política” denunciada por Benjamin el siglo pasado, y una de las claves para entender la intervención política del texto de Bellatín.

El discurso hegemónico ha pretendido representarnos el siglo XXI, de manera incansable y sin remedio, como el de la globalización y de la tecnología, con una insistencia, que roza lo agotador, en la novedad (las “nuevas” tecnologías) y los cambios radicales en la comunicación, la percepción y en la producción de objetos culturales—considerando lo cultural en el sentido más amplio posible. En el más optimista de los escenarios se han querido leer estos fenómenos desde el punto de vista de su potencialidad liberadora, democratizadora e incluso políticamente revolucionaria. El resultado, como señala Adam Morris, es que se ha llegado a creer que el Internet era anárquico y radicalmente democrático, “rather than the bipolar protocological machine that Galloway exposes it to be” (112), haciendo referencia al concepto de la “distributed network” y el “protocolo”, como conceptos de la “sociedad de control” del presente (93-94).

Desde un punto de vista menos halagüeño ambos fenómenos se han percibido como la materialización de un capitalismo global desbocado que gracias a la tecnología ha logrado una hegemonía casi absoluta, biopolítica, materializando las pesadillas distópicas del pasado siglo. Es a caballo de estas dos visiones donde se asienta la propuesta estética de Bellatín, que por un lado se inserta y explora el modo en que los textos y la escritura aparecen en el mundo digital e investiga sus potencialidades remedando sus fórmulas y, a su vez, cuestiona y violenta esa misma experiencia de la percepción de la realidad en el siglo XXI, descubriendo su andamiaje, dejando a la vista las “huellas de su construcción” (Laddaga 11). Para Morris, Bellatín afirma e incluso celebra este diseño digital usándolo como plataforma de innovación artística “through the creation of a protocologically based textual network”, enfatizando que, el mismo hecho de representar el “protocolo” tal como es viene a ser en sí mismo un posicionamiento progresista (112). Por su parte, Craig Epplin considera que la obra de Bellatín se embarca en un simulacro de un imaginario social marcado por la acumulación de datos digitales, para, desde tal imitación, subvertirlo y señalar su desfase

en la representación del mundo que habitamos (65). De tal forma, su obra se articula desde la intersección entre experimentación estética e intervención política (66), subvirtiendo simbólicamente los mecanismos de control desde dentro (82).

Tanto Morris como Epplin asumen la existencia de una intervención política en esta apuesta estética de Bellatín, analizando sus mecanismos textuales y planteando su resultado: ya sea un “critical engagement with the data imaginary” (Epplin 71), o la presentación de la imaginación como “arma con que enfrentar el régimen imperial de control biopolítico” mediante la creación de una “heterotopía literaria” (Morris 114), un espacio ingobernable incapaz de ser sofocado por el control “protocolario” del Imperio (113). Tal simulación, o simulacro, que, por sí sola, demuestra y revela la estructura, hace visible y decible un nuevo modo de control—el “protocolario”—, permite a Morris confirmar la posibilidad, que Rancière niega, de provocar una disrupción entre lo visible, lo decible y lo pensable sin necesidad de un mensaje concreto, tan sólo mediante el aspecto formal (111).⁶ Es cierto que, como hemos señalado en esta sección, la cuestión formal se encuentra en el centro de la obra de Bellatín y que esta, como resultado, ubica al sujeto y al lector frente una fragmentación inacabada, una simulación hermética, que requiere de una mirada necesariamente crítica. En ese espacio, sin duda, es dónde reside parte de su potencialidad política, que provoca y conduce a una reconfiguración “de la división de lo sensible” (Rancière, *Sobre Políticas estéticas*, 15). Ahora bien, en el caso de *Los fantasmas*, esta “disrupción” se acompaña de un mensaje, de un contenido, es decir, no es sólo la forma la que configura la intervención política, sino que esta se ve reforzada por otro concepto que lo atraviesa, y que vamos a tratar a continuación: el de la precariedad.

Estética y Precariedad.

Junto a los fenómenos paralelos de celebración y cuestionamiento de la posmodernidad tecnológica y global y, fundamentalmente, desde el comienzo de la reciente llamada “crisis” financiero-económica del 2008, debemos considerar otro término que ha surgido con fuerza para completar el mapa de representación de la realidad del siglo XXI: la “precariedad”. Término acogido por ciertos críticos y filósofos, y contundentemente rechazado por otros, y en algunos casos popularizado

⁶ Para Morris, “Rancière’s idea is outdated, and does not address the progression toward distributed control first described by Deleuze in 1990 and later elaborated by Hardt and Negri in 2000.” Creo que la observación es acertada, aunque en el caso que nos ocupa yo creo observar que, a pesar de todo, existe un “mensaje”, en este caso materializado en lo corporal y la precariedad, como vamos a ver.

tanto dentro del discurso político como en los medios de comunicación. El concepto, polisémico y problemático, pretende contribuir a definir, por una parte, unas determinadas circunstancias económico-sociales del presente. “Precariedad” en este contexto, se refiere fundamentalmente a una suerte de nuevo (y casi unilateral) contrato social en el que empeoran las condiciones de vida para una inmensa mayoría de la población” (Álvarez y Gómez 9). Por otra parte, el término se ha venido empleando, desde una perspectiva más esencialista o antropológica, para referirse a una característica esencial del ser humano, que necesariamente lo define como ente fundamentalmente frágil y dependiente y lo interconecta al “otro”, lo que sirve de fundamento a una ética del respeto y solidaridad—la propuesta de, por ejemplo, Judith Butler que bebe de los planteamientos de Lévinas.⁷

Esta visión ha dado pie a cierta retórica de lo “precario” que ha pretendido ver en la precariedad, simultáneamente, un efecto pernicioso del neoliberalismo capitalista a la vez que una apertura a nuevas subjetividades políticas. Así, Rosalind Gill y Andy Pratt afirman cómo “this *double meaning* is central to understanding the ideas and politics associated with precarity: the new moment of capitalism that engenders precariousness is seen as not only oppressive but also as offering the potential of new subjectivities, new socialities and a new kind of politics (Gill y Pratt 3). De tal forma, el término viene a fusionar en un mismo significante dos realidades—una ontológica, otra histórica—que prometen una fantasía de emancipación. Tal retórica, en mi opinión, se vuelve inocua y pierde cualquier potencialidad de resistencia o de análisis en el momento en que la precariedad viene a significar, a un mismo tiempo, los efectos nocivos del capitalismo y el revulsivo para combatirlo.⁸ La obra de Bellatín, y en concreto *Los fantasmas del masajista*, ofrecen una alternativa discordante con esta retórica, planteando la urgencia de representar lo precario, pero desde unos presupuestos políticamente más efectivos. La potencialidad política se articula de una manera más compleja y no alineándose con este uso retórico de lo precario, sino más bien articulando una crítica a este y fundamentada en el cuerpo como eje central de resistencia.

⁷ Judith Butler trata de plantearse la posibilidad de “imaginar” una comunidad basada en este lazo común de la dependencia y de la vulnerabilidad: “Is this not another way of imaginig community, one in which we are alike only in having this condition separately and so having in common a condition that cannot be thought without difference?” Judith Butler, *Precarious Life* (New York: Verso, 2006), 27.

⁸ Sigo en esta consideración la crítica expresada en Antonio Gómez L-Quñones, “La precariedad de la precariedad y el discreto encanto de la culpa política”, en Antonio Gómez y Palmar Álvarez, eds. *La imaginación hipotecada*. (Madrid: Libros en Acción, 2016), 133-146.

En primer lugar, debemos recordar que la obra de Bellatín ofrece insistentemente ciertos hitos temáticos manifiestos, materializados fundamentalmente en su mirada a los cuerpos, sus limitaciones y mutilaciones⁹, y a la vez en la referencia a las potencialidades escriturales que parten de la ausencia o la carencia. Sin entrar en los datos biográficos—de cierto interés si tenemos en cuenta la especial relación de Bellatín con la tecnología escritural debido a sus carencias físicas—es patente en su obra la centralidad de lo corporal y su precariedad, de la que incluso surge la narración misma, convirtiéndose en el origen del acto narrativo, en algunos casos—paradigmático sería el de *Salón de belleza*. Su narrativa se encauza, en palabras de Isabel Quintana, al planteamiento del lugar del arte en la representación del dolor—de la precariedad—y de sus límites en tal tarea y cómo evitar su banalización (502), lo que nos lleva a la pregunta inicial de este trabajo, ¿cómo representar la realidad de manera crítica? Como se ha señalado anteriormente “Bellatín pone en el centro del debate la relación de la literatura con la materialidad de la escritura” (Paz Soldán), y se podría afirmar incluso que lo que aborda como central es la relación de la literatura con la materialidad del cuerpo, su precariedad compartida—de cuerpos y de escritura, como se ha señalado antes con respecto a la estética fragmentaria que muestra sus hechuras. Como resultado, se hace girar lo estético alrededor de dicha limitación y se propone la escritura como una expresión y una rebelión *no contra, sino a través de*, dicha limitación, aceptada y asimilada como parte de su naturaleza. Efectivamente, es una rebelión no contra los límites del cuerpo, sino a través de ellos; no contra los límites de la escritura sino por mediación de ellos. Las narrativas se comunican a través de la asimilación de esos límites con un objetivo fundamental: el de evitar la banalización de la representación. No se representan, por tanto, víctimas—categoría imprescindible para la retórica de lo precario como formador de nuevas subjetividades políticas¹⁰—sino sujetos que reclaman su cuerpo y su narrativa personal como oposición a una civilización capitalista que se fundamenta en la huida del cuerpo (Alba-Rico *Ser o no ser*).

En el caso de *Los fantasmas del masajista*, la narración se encuentra atravesada y desbordada por lo precario y la precariedad, en las dos acepciones señaladas. Si nos referimos a las circunstancias económico-sociales precarizadas, estas aparecen en varios niveles: la precariedad del trabajo de la mujer—la madre en este caso—cuyo “oficio de

⁹ Su narrativa “rodea e indaga en forma continua los temas de la orfandad, de la enfermedad, de los cuerpos deformes, mutilados o monstruosos”, citado en Alicia Vaggione, “Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatín”, *Revista Iberoamericana* 75.227 (2009): 475-486.

¹⁰ Como nos señala Antonio Gómez L-Quiñones “La precariedad”, 139-41.

declamadora nunca fue lo suficientemente rentable como para que João dejara de atender a sus pacientes” (591) y que se convirtiera en un desastre que termina con ella tras el fiasco de la canción de Buarque y la llegada del karaoke. El oficio de João tampoco parece excesivamente floreciente, de hecho, su madre considera que ser masajista es un “oficio de baja estofa” (598) y somos testigos de sus penalidades laborales—las llamadas a su teléfono celular, la necesidad de trabajar horas extras. El culmen de la vida precarizada es, por supuesto, la canción de Chico Buarque, donde el albañil protagonista acaba en el piso de la calzada “entorpeciendo el tráfico / entorpeciendo el sábado / entorpeciendo el público” (Buarque). Paralelamente, aparece la precariedad como carácter intrínseco de lo humano a través de lo corporal y sobre todo de sus carencias, de la ausencia de partes del cuerpo. Es el origen, en primer lugar, de las visitas del narrador al centro terapéutico debido a la falta de su antebrazo derecho, pero es también el luto de João el causante, en último término, del relato—su delgadez origina la curiosidad del narrador y precipita la narración. Las visitas al terapeuta provocan también que el curioso narrador escuche el caso de su vecina de tratamiento, una mujer que acaba de perder su pierna y todavía siente el dolor en el miembro amputado y a quien João va enseñando a “que su inconsciente comprenda cuáles son los verdaderos límites de su cuerpo” (588). Es también la muerte de la madre—la mortalidad como muestra definitiva de la fragilidad de los cuerpos—su ausencia, la que provoca de algún modo la “reencarnación” en la lora y la reescritura de los fragmentos de la vida de João. Los límites corporales constituyen, al fin y al cabo, el remate misterioso de la narración: “Este cuerpo me molesta, podría concluir” (601), remata el narrador describiendo un cuerpo cada vez más achacoso y deforme. Es, precisamente, en esta contrariedad del cuerpo limitado—también el cuerpo del albañil que “entorpece el tráfico”—donde se encuentra la clave para su interpretación.

Alba Rico, en varios ensayos dedicados a la caracterización de la sociedad capitalista contemporánea, ha señalado elementos de relevancia para esta lectura. En primer lugar, afirma que “lo que caracteriza al capitalismo, y a su tecnología ancilar, es justamente la rebelión contra los límites” (*Precariedad* 152). Uno de los tres límites fundamentales sería precisamente “los cuerpos”—junto a la tierra y la ley (153)—porque como él mismo expone en otro de sus ensayos:

en términos económicos y culturales, nuestra civilización capitalista global ha tomado partido contra él [el cuerpo], con el resultado de que nuestras taxonomías sociales han acabado por identificar simbólicamente, pero con terribles efectos materiales, exclusión y sobrecorporalidad: sólo los pobres, los gitanos, los inmigrantes y, por supuesto, los viejos y los enfermos—antinomia

clandestina de la publicidad comercial—tienen cuerpo, acarrear sin solución, si se quiere, 40.000 años de historia sobre sus hombros. (*Ser o no ser*, 20)

En *Los fantasmas*, por el contrario, los personajes son presentados no como víctimas sino como sujetos caracterizados, justamente, por su “sobrecorporalidad”, y cuyos cuerpos vienen a ser la encarnación misma del relato. Es, por tanto, una rebelión, no contra los límites, como señalábamos, sino a través de ellos, una resistencia contra la huida del cuerpo tan consustancial al capitalismo. De ahí que la técnica del masajista consista en “acariciar el punto donde había sido cercenada la pierna, comprender los nuevos límites del cuerpo” (588), y ello nos conduzca a un lugar de resistencia desde lo corporal, y desde el reconocimiento de sus límites, como condición para su existencia.

Junto a ello, la historia gira en torno a los cuidados y dependencias mutuas de los personajes, a su dedicación cercana a los demás cuerpos—los masajes y el cuidado materno-filial. La mujer del miembro amputado “parecía ignorar que nadie en este mundo podía hacer nada por ella”, pero comprobamos que João sí puede y lo lleva a cabo mediante las palabras “heredadas de su propia madre” (592). No es, por tanto, una técnica propia de su profesión, sino unos cuidados procedentes de los recibidos como hijo los que establecen la conexión con la paciente y le muestran una salida a través de la aceptación de sus límites corporales. El intento de “mercantilizar también los cuidados acomete una desvalorización sin precedentes de todas las cosas, incluidos los cuerpos humanos” (Alba Rico, *Precariedad*, 155), y es por ello que los cuidados de João enfatizan la imposibilidad de llevarlos a cabo en el marco de lo estrictamente mercantil y técnico, en el marco de su trabajo asalariado como “cuidador”: “si el lugar donde se originaba el dolor era irreal, ningún método conocido podría ayudarla” (588).

De los cuerpos surge, además, la narración, como se ha señalado, y de ésta surge precisamente el potencial político. Para Quintana “[los cuerpos en la obra de Bellatín] se nutren...de esa carencia generando fantasías y modos de resistencia” (488). La resistencia no surge, sin embargo, de la mera representación realista de su carencia sino del modo en cómo estos cuerpos encarnan la narración misma en una relación simbiótica. La producción del relato surge de los propios cuerpos, de los fragmentos que se engarzan de manera a veces aleatoria en cada uno de ellos—recordemos el episodio de la lora, o los sueños de João—de los que el narrador aparenta no ser el responsable más que como mero compilador casual. La narración, por tanto, trata de “recuperar el cuerpo como depósito de tiempo narrativo, como prisión y fuga narrativa” lo que constituiría “la condición de toda eventual emancipación. Se trata de un combate a un tiempo estético, económico y político” (Alba Rico, *Ser o no ser*, 117). El relato de

Bellatín es consciente del combate estético, como hemos podido ver, y pone en el centro de su narrativa los peligros de una estetización de lo precario. Al final de la novela la molestia del cuerpo expresada por el narrador nos lo muestra en todo su alcance:

Un tema semejante, el del estorbo del cuerpo, podría ser el pretexto perfecto para un número de declamación propio de la madre de João, o para un albañil que prefiere volar como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma—tanto peor que la de una pierna sin asidero, que la de una madre convertida en loro,... La excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible que puede ser capaz de estandarizarse en una canción. (601)

El estorbo del cuerpo hace referencia a ese impulso del capitalismo y su tecnología a huir de él, a rebelarse contra los límites para anular lo corporal. Tal huida elimina consigo la narración, inscrita en el cuerpo, la capacidad del lenguaje de representar y, con ello, abre la posibilidad de que lo precario sea el pretexto para hacer cualquier prestidigitación lingüística y narrativa, permitiéndonos incluso afirmar que el albañil salta voluntariamente para escapar de su vida estandarizada, en vez de referirnos al drama de sus condiciones laborales. Lo precario, de este modo, se convierte en excusa estética, ya sea en forma de declamación, o ya sea transformando un accidente laboral en una imagen poética de escape, y el final de la novela procura indicarlo con claridad, a modo de denuncia. Eso, en definitiva, es lo que también Chico Buarque había denunciado con su canción, narrando el accidente laboral de manera lírica a través de un juego del lenguaje que convierte al albañil en pájaro o incluso en príncipe—“E flutuou no ar como se fosse um príncipe”—pero remitiendo, en sus últimas estrofas, al sentido original, etimológico de lo precario—la “súplica”, el “ruego”, la plegaria¹¹-- expresada de manera clarificadora, “Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir / A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir / Por me deixar respirar, por me deixar existir, / Deus lhe pague” (Buarque).

Esta denuncia es necesaria, si nos planteamos de nuevo la urgente pregunta de cómo representar la realidad. Algunos de los modos de representar a los que estamos acostumbrados son contraproducentes por banalizadores. Así, en los casos de “la estética del exceso o la de la verosimilitud”, por ejemplo, su capacidad para intervenir y movilizar se ve coartada por los dispositivos usados (Álvarez 343). En estas fórmulas de representación, en opinión de Rancière, no es el exceso de imágenes de cuerpos

¹¹ Santiago Alba Rico, “Precariedad, mercado, condición humana”, en Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones, eds. *La imaginación hipotecada* (Madrid: Libros en Acción, 2016), 149-158. El autor hace mención de este origen etimológico. “Precario es, en fin, el que ‘vive de milagro’”, 149.

sufrientes en la pantalla lo que las hace intolerables sino los mecanismos para su exposición: “si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (*El espectador*, 97). Asimismo, se nos enseña que “no cualquiera es capaz de ver y de hablar”, ni tampoco de “descifrar” esta información (97). Es la mediación la que modifica las condiciones de inteligibilidad de esos cuerpos, descifrándolos para el espectador, diciéndonos qué pensar sobre ellos, cómo interpretarlos. Por eso, la madre de João no consigue sentir nada con la historia de la canción de Buarque, de su lenguaje irónicamente cifrado, acostumbrada a recibir el mensaje descifrado:

Lo que la madre no terminaba de entender eran los juegos de sentido que la canción proponía una vez que la historia era contada de manera lineal. Estas variantes, si bien narraban la misma anécdota, le iban añadiendo matices que la dejaban desconcertada. La madre no tenía el hábito de declamar algo que no sintiera en toda su plenitud. Una de las reglas de oro que se había impuesto para su oficio era que no lograría transmitir nada al otro mientras ella no se sintiera conmovida. Y sí, le daba lástima que el albañil hubiera caído de un piso tan alto, pero no creía que eso bastara. (590)

La madre, que cuida de su hijo y cuyos cuidados son transmitidos a la paciente de aquel, que resiste con su cuerpo a la debacle de su popularidad, claudica frente a la estetización de lo precario que no puede aceptar desde su ética de artista y que le obliga a rebelarse ante una representación incapaz de narrar la realidad, de hacerle sentir la tragedia. El cuerpo se constituye así en el límite, en el espacio de resistencia a la descodificación absoluta para su tratamiento digital y en cuyas bases de datos se diluiría todo potencial de subjetividad política. Por esa razón en *Los cien mil libros de Bellatín*, un proyecto que imita la forma del imaginario de los datos, el autor incluye su propia huella digital en cada volumen, haciendo recordar el origen analógico del texto (Epplin 83).

Conclusiones

La cuestión inicial sobre la estética y su renovación para abordar una representación comprometida sobre la realidad crítica del siglo XXI nos ha llevado a una exploración de la obra de Bellatín, específicamente de *Los fantasmas del masajista*, en dos vertientes fundamentales. En primer lugar, la referida a su relación con los medios digitales y a su postura abiertamente crítica frente a ellos, que sitúa al lector en un espacio de fragmentación narrativa, de ambigüedad y multiplicidad de significados y que en último término requiere de un acercamiento crítico de su parte. La focalización

en lo formal, tanto en la materia escritural como en el soporte visual, permite la señalización de las grietas por las que cabe el cuestionamiento del medio al interrumpir “las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 15). En este sentido, la respuesta estética debe ser considerada estrictamente como un posicionamiento político si consideramos, con Rancière, que “lo propio del arte consiste en practicar una distribución del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (*Sobre políticas*, 13).

La posibilidad o no de la “innovación del tropo, de la metáfora”, sobre la que Vallejo cuestionaba su propia poesía desde sus versos, queda sin una respuesta categórica en Bellatín, más que la que ofrece el experimento de práctica artística que indaga en una redistribución de lo simbólico y de los significantes. Tal práctica plantea, sin embargo, otra tensión fundamental intrínseca al concepto mismo de innovación, que es, por una parte, motor e impulsor del capitalismo, y por otra, mecanismo presentado como alternativo por la vanguardia artística. Es, en cierto modo, la misma contradicción, inherente a la sociedad del “protocolo” definida por Galloway, en la que éste puede ser liberador y a la vez represivo (Morris 108), o la que existe en la promesa liberadora de las tecnologías digitales y su paralela capacidad de control. La propuesta de Bellatín se articula desde tal tensión, se sitúa en ella para, desde ahí, llevar a cabo una intervención artística y política que es, en este sentido, “strategically both reactionary and progressive” (Morris 108). Sin embargo, es desde esa posición estratégica de contradicción irresuelta desde la cual es posible una suerte de “nuevo realismo” (Morris 102) que señale “el desfase entre el mundo que habitamos y la representación de este mundo en términos de datos digitales” (Epplin 66). La importancia de su gesto de vanguardia, como señala Morris, radica en la “resurrection of a belief in heterotopia and ungovernable spaces that protocologically managed Empire attempts to stifle” (113) y, en definitiva, en la articulación de un espacio de resistencia, en un “afuera”, que se niega a ser incorporado en el protocolo hegemónico (113). Su desafío consiste en crear una anomalía, una disrupción en el seno mismo de la “República de las Letras”, una “exterioridad interna” que convierte al lector en un “sujeto en rebeldía: un participante activo en actos de reimaginar qué constituye el arte y la práctica artística” (Morris 108-9).

Ahora bien, la interrupción para alterar la distribución de lo sensible requería para Rancière de un mensaje. Adam Morris cuestiona, por su parte, lo desfasado de tal argumento (111), poniendo su énfasis en la centralidad de lo formal en la posibilidad de tal disrupción sin mensaje. En *Los fantasmas*, sin embargo, además de la importancia de

lo formal, sí se articula un “mensaje”, un contenido, fusionado y solapado con la forma pero esencial a la disrupción, y materializado en la precariedad y lo corporal. La integración de ambas facetas se produce mediante la crítica a cierta retórica y estética de lo precario que pretende fundar desde este concepto una alternativa emancipadora. *Los fantasmas*, a partir de una mirada desde el cuerpo, reivindica por el contrario el potencial de resistencia de lo corporal a través de la consideración de los cuerpos como “coágulos de tiempo...los depósitos frágiles y limitados a través de los cuales...gestionar el tiempo” (Alba Rico, *Ser o no ser*, 13). Los cuerpos y los cuidados se articulan así en clara oposición a la incansable “innovación” capitalista que los considera obstáculos a eliminar. Estos, sin embargo, se convierten en el origen mismo de la narración, enfrentándose a un capitalismo que pretende eliminar ambos en su lucha incesante contra los límites, su razón de ser. A través del desvelamiento de las formas de mediación y su cuestionamiento—sean medios digitales o cultura popular, en el caso de la canción de Chico Buarque—se alude y se entra de lleno en la batalla cultural por las formas de expresión y su significado que señalaba Stuart Hall: “there is a continuous and necessarily uneven and unequal struggle, by the dominant culture, constantly to disorganize and reorganize popular culture; to enclose and confine its definitions and forms within a more inclusive range of dominant forms. There are points of resistance; there are also moments of supersession. This is the dialectic of cultural struggle” (482). La batalla no permite victorias categóricas sino más bien “posiciones estratégicas que ganar o perder” (482) desde esos puntos de resistencia, y es una de estas posiciones repleta de tensiones la que ocupa Bellatín, que, como diría Palmar Álvarez, entra en una “pelea por la administración de la percepción” (344). Es, en definitiva, una lucha contra la hegemonía de la verosimilitud, “dominada por los dueños del discurso dominante” (Gopegui 41), por la posibilidad de escapar de la imposición de lo que es, o no, posible decir o representar y cómo hacerlo.

Obras citadas

- Alba Rico, Santiago. *Capitalismo y nihilismo*. Kindle Edition. Akal, 2017.
_____. *Penúltimos días*. Madrid: Catarata, 2016.

- _____. "Precariedad, mercado, condición humana." *La imaginación hipotecada*. Ed. Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones. Madrid: Libros en Acción, 2016. 149-158.
- _____. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral, 2017.
- Álvarez-Blanco, Palmar y Antonio Gómez L-Quiñones. "Introducción." *La imaginación hipotecada*. Ed. Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones. Madrid: Libros en Acción, 2016. 9-16.
- Álvarez-Blanco, Palmar. "Duelo, precariedad y cultura del cuidado: el ensayo animado como propuesta estética." *La imaginación hipotecada*. Ed. Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones. Madrid: Libros en Acción, 2016. 337-350.
- Buarque, Chico. "Construção." *Construção*, Philips Records, 1971.
- Bush, Matthew. "Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatín." *A Contracorriente* 12.3 (2015): 271-295.
- Butler, Judith. *Precarious Life*. New York: Verso, 2006.
- Cote Botero, Andrea. *Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2014. <http://repository.upenn.edu/edissertations/1244/>
- Carrión, Jorge. "Experimentos con la lectoescritura." *CCCBLAB* 12 dic. 2011. <http://lab.cccb.org/es/experimentos-con-la-lectoescritura/>
- Epplin, Craig. "Mario Bellatín: Literature and the Data Imaginary." *Revista de Estudios Hispánicos* 49 (2015): 65-89.
- Garramuño, Florenci. "Especie, especificidad, pertenencia." *E-misférica* 10.1 (2013). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e101-ramos-multimediao-ensayo>
- Gill, Rosalind y Andy Pratt. "Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Inmaterial Labour, Precariousness and Cultural Work". *Theory, Culture & Society* 25.7.8 (2005): 1-30.
- Gómez L-Quiñones, Antonio. "La precariedad de la precariedad y el discreto encanto de la culpa política." *La imaginación hipotecada*. Ed. Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones. Madrid: Libros en Acción, 2016. 133-146.
- Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing the Popular". *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. John Storey. Essex: Pearson/Prentice Hall, 1998. 442-453.
- Luengo, Ana y Noemi, Daniel. "Cuando la hora llega. Movimientos sociales, resistencia y lo que tiene que pasar para cambiar el mundo." *Fronterad* 9 ene. 2014.

<http://www.fronterad.com/?q=cuando-hora-llega-movimientos-sociales-resistencia-y-lo-que-tiene-que-pasar-para-cambiar-mundo>

- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Morris, Adam. “Micrometanarratives and the Politics of the Possible.” *The New Centennial Review* 11.3 (2012): 91-117.
- Paz-Soldán, Edmundo. “Las máquinas de escritura de Bellatín y Zambra.” *LaTercera.com* 16 feb. 2015. <http://www.latercera.com/voces/las-maquinas-de-escritura-de-bellatin-y-zambra/>
- Quintana, Isabel A. “Escenografía del horror: Cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatín.” *Revista Iberoamericana* 75.227 (2009): 487-504.
- Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatín.” *Chasqui* 32.1 (2003): 25-28.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- _____. *The Politics of Aesthetics*. Kindle Edition. Bloomsbury, 2013.
- Ríos, Valeria de los. “Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatín.” *Trans* [Online] 19 (2015). <http://trans.revues.org/1089>
- Vaggione, Alicia. “Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatín.” *Revista Iberoamericana* 75.227 (2009): 475-486.