

## EL EXPERIMENTO 'MARIO BELLATIN'. CUERPO ENFERMO Y ANOMALÍA EN EL TRÁNSITO MATERIAL DEL SEXO<sup>1</sup>

Javier Guerrero  
New York University  
j.guerrero@nyu.edu

El narrador de la novela *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin, insiste en señalar las muy estrictas reglas que rigen al Moridero, lugar en el que ha devenido el salón de belleza, a donde acuden los cuerpos enfermos para luego desaparecer. En este lugar inusual están prohibidos los médicos y medicinas, ya que el Moridero no es precisamente un hospital; tampoco son permitidos los curanderos, los crucifijos, las estampas, las oraciones ni el apoyo moral de amigos. Las reglas del Moridero son inflexibles. A los familiares sólo les es permitido aportar dinero, ropas y golosinas. Tampoco se aceptan mujeres o niños enfermos. Por muchas súplicas que las convalecientes hicieran, el salón “que en algún tiempo [las] había embellecido hasta la saciedad [...] no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajos sacrificados” (34-35). Pero la regla más importante y estricta de todas es que el Moridero sólo permite el ingreso de enfermos cuando su mal se haya hecho visible, cuando sus cuerpos sean irreconocibles a causa del desarrollo de la enfermedad; únicamente cuando no puedan más con sus “cuerpos destrozados”, les es permitido ingresar.

En este artículo me interesa explorar cómo el cuerpo enfermo y anómalo, instancia central en la

El artículo explora cómo el cuerpo enfermo y anómalo presente en las ficciones del escritor mexicano Mario Bellatin es representado en calidad de materia sexuada que re-compone, desestabiliza e inquieta la heteronormatividad reguladora de su sexuación. De acuerdo con ciertas premisas de teoría sexual y género, así como de teoría política, el artículo propone que estos textos, en especial la novela *Salón de belleza* (1994) y el propio cuerpo representado de Mario Bellatin, intentan desafiar las tecnologías del biopoder, revisando a su vez la escena de sexuación en la que se adjudica el sexo y, en cierto sentido, el género. El artículo da cuenta de cómo estas ficciones se apoderan de las consecuencias materiales de la enfermedad, su somatización, e intentan cobrar un nuevo cuerpo que de-

Recibido: 08 de septiembre de 2009  
Aceptado: 09 de octubre de 2009

producción artística de Mario Bellatin, se representa en calidad de materia sexuada que re-compone, desestabiliza e inquieta la heteronormatividad reguladora de su sexuación. Reviso, de acuerdo a ciertas premisas de teoría sexual y género, así como también a partir de su asociación a nociones fundamentales de teoría política —biopolítica—, cómo la novela *Salón de belleza*, al igual que otros textos del escritor Mario Bellatin e incluso su propio cuerpo, inscriben las complejas estrategias que encadenan la materia al deseo, vulneran los límites impuestos por la materialización del sexo e intentan desafiar las tecnologías del biopoder. La visibilidad que la enfermedad imprime socialmente y su incidencia material en estas anatomías devienen, entonces, en experimento. Para discutir la valoración crítica que ha dominado la recepción de *Salón de belleza*, la cual tiende a desvincular la sexuación del cuerpo de la enfermedad, propongo cómo estas anatomías enfermas —obligadas a somatizar, mutiladas, excesivas y anómalas—, se exhiben, gozan al dejarse ver y producen ensayos, tránsitos hipotéticos que intentan cobrar un nuevo cuerpo, una nueva superficie sexuada. Mis preguntas, entonces, son: ¿Cómo se formula este ensayo? ¿Cómo se articula el experimento 'Mario Bellatin'?

## I

Uno de los rasgos más llamativos del antiguo salón era la presencia de grandes peceras con innumerables ejemplares acuáticos como parte de su decoración. De acuerdo al jefe de este espacio, se trataba de lograr que “las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en agua crista-

safie la diformidad *natural* del sexo. Esta visibilidad que la enfermedad y el contagio imprimen socialmente, su incidencia material, junto al exhibicionismo del cuerpo anómalo se convocan, entonces, para llevar a cabo un experimento. ¿Es posible esculpir un nuevo cuerpo? ¿Es posible materializar, asignarle cuerpo, a un nuevo género?

*Palabras clave:* Mario Bellatin, *Salón de belleza*, cuerpo, enfermedad, sida, anomalía, sexo, sexualidad, sexuación, género, diformidad, exhibición, exhibicionismo.

*The 'Mario Bellatin' Experiment. The Sick and Anomalous Body in the Material Process of Sex*

The article explores how the sick and anomalous body in the fictions of Mexican writer Mario Bellatin is represented as a sexed matter that recomposes, destabilizes, and disturbs the heteronormative regulation of the sexing process. Following certain concepts from gender and sexuality theory, this article proposes that Bellatin's works, especially

lina mientras eran tratadas, para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (25). Las peceras que antes decoraban y producían un efecto de inmersión han pasado a ser depósito de los objetos personales que traen los parientes de los huéspedes del Moridero. Sólo una de ellas ha mantenido vida —tres peces raquíuticos que han sobrevivido a la transformación del local y que ahora viven en aguas turbias—. También se ha decidido eliminar los espejos por ser objetos multiplicadores del brillo de los acuarios. Las vasijas, las bateas, los ganchos y los carritos donde se transportaban los productos usados para las labores de rutina ahora tienen otras funciones. Los secadores de pelo, los sillones reclinables para el lavado y otros objetos destinados a la belleza han sido vendidos para comprar colchones de paja, catres, grandes ollas y cocinas a kerosén. El salón *femenino* ha devenido en un Moridero de *huéspedes*, las clientas han sido desplazadas. La enfermedad interviene el espacio dedicado a los cuidados cosméticos.

La notoria transformación que obra la enfermedad en el salón de belleza descubre la presencia más importante del texto: el cuerpo. Esta superficie —como materia maleable— es objetivo central de la enfermedad. Las intervenciones del local se realizan paralelamente a la mutación del cuerpo del narrador que ahora enfermo, una vez contagiado, luce “destrozado, esquelético, lleno de llagas y de ampollas” (19). A su vez, el rector del Moridero se niega continuamente a individualizar a los huéspedes y, de dicha manera, ofrece una clave importante. *Salón de belleza* —y ésta va a ser la lectura que propongo— narra la experiencia de cuerpos obligados a la intemperie de la enfermedad,

the novel *Salón de belleza* (*Beauty Salon*), along with the representation of his own body, try to defy bio-power technologies revisiting the materialization process in order to reinvent the sexing scene that valorizes sex and, in some way, gender. The article also explains how these fictions take control of the material traces of illness and contagion, its somatization, in order to construct a body that defies the *natural* difference of sex. The social visibility of illness and the exhibitionism of an anomalous body produce, therefore, an experiment. Is it possible to sculpt a new body? Is it possible to render material a new gender?

*Key words:* Mario Bellatin, *Salón de Belleza*, Body, Illness, Aids, Deformity, Sex, Sexuality, Sexing Process, Gender, Exhibition, Exhibitionism.

práctica que se torna en experimento sexual cuya finalidad es desafiar los límites impuestos por la materialidad del cuerpo. Estos límites heteronormativos que la novela parece cuestionar, entendidos como sedimentación estabilizada para producir un estado de frontera, hacen posible la proliferación de seres abyectos que no parecen ser generizados y que finalmente cuestionan la humanidad misma a partir de semblanzas amenazantes y perturbadoras. Proveer cuerpo a estos seres, definir una anatomía reconocible y materialmente única va a ser el alcance del experimento —frustrado o no— que se lleva a cabo en *Salón de belleza*.

Entender la materialidad del cuerpo como algo dado, inalterable, consolida las condiciones normativas, compulsivamente heterosexuales, que producen su materialización. Judith Butler, en su libro *Bodies that matter* (1993) [*Cuerpos que importan*], discute la materialidad del cuerpo sexuado tanto para problematizar el poder ejercido por ciertos mandatos simbólicos como para efectuar una revisión de los límites de su inteligibilidad. En estos espacios de abyección, descritos como lugares inhabitables —resultado de la exclusión en la sexuación de la materia—, se encuentran aquéllos que no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de existencia es necesaria para circunscribir una esfera de subjetividad. El sujeto se crea a partir de una escena de exclusión que, a pesar de que se produce fuera de él, se interioriza como “propio repudio fundacional” (Butler, 1993: 3). Aunque me parece que, en un principio, Butler piensa en cuerpos que desafían las imposiciones de las normas regulativas en términos de monstruosidad —así lo plantea por ejemplo, Julia Kristeva en *Powers of horror* (1982)—, más tarde argumenta que se interesa por la forma en la cual lo desterrado y excluido de la esfera del sexo retorna no sólo investido de “oposición imaginaria” sino como una desorganización capacitadora que rearticula radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros. Sin duda, se sedimentan los cuerpos que *verdaderamente* importan.

Reitero que en *Salón de belleza*, así como en otros textos literarios latinoamericanos, se llevan a cabo experiencias ficcionales que replantean, a partir de la transformación del cuerpo, escenas de sexuación y, por lo tanto, de materialización del sexo proponiendo tránsitos flexibles, alternos e hipotéticos que escenifican su sedimentación. El retorno al que se refiere Butler, —en el que encuentro, a propósito del presente artículo, ciertas referencias a lo que Freud define como el retorno de lo reprimido, en el que lo inconciente regresa como

síntoma—, pone en crisis, sitúa la escena de exclusión donde se sedimentan los cuerpos normativos, oficiales.

A continuación, planteo las claves que me hacen pensar que la novela de Mario Bellatin no trata de la construcción de espacios de solidaridad ante la enfermedad, como la crítica ha repetido, ni únicamente las relaciones que existen entre belleza y muerte —tal como aparece en la contratapa de la primera edición de la novela y, entre otros, en el prólogo a su obra reunida (2005)<sup>2</sup>—. Por el contrario, me interesa organizar las claves textuales, intertextuales y extratextuales que dan cuenta de una escenificación —hipotética, si se quiere— del tránsito material, del cuerpo como materia que descoloca la oposición binaria masculino-femenino.

## II

Excluir los elementos que anclan la historia a referentes concretos, así como la negación a individualizar personajes, son elementos que definitivamente reenvían el texto a un territorio hipotético, experimental. El narrador de *Salón de belleza* aclara la inusual ubicación del espacio, “situado en un punto tan alejado de las líneas de transporte público, que [luego] [...] de viajar en un autobús hay que efectuar una fatigosa caminata” (23). Por otro lado, los nombres propios han desaparecido. El rector del Moridero confirma la ausencia de individuación de los cuerpos: “He llegado a un estado en que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición” (25). Aun en relación a un hombre joven que falleció tras un ataque de tos producto de una tuberculosis, considera que a pesar de haberse “encariñado”, “el cuerpo del muchacho sólo significaba un cuerpo más al que había la obligación de eliminar” (28). Se trata entonces de cuerpos con los que se experimenta.

Pero en la novela de Bellatin no sólo se evitan tales nombres sino que la supresión llega hasta el punto de no nombrar la enfermedad<sup>3</sup>. Aunque las pistas son claras y no cabe duda de la clase de *plaga* evocada —por sus síntomas, formas de contagio y estigma social—, el autor decide no mencionarla. Y esta decisión es fundamental ya que, aunada a la supresión de nombres personales —no conocemos ni siquiera el del propio narrador—, y a la deshistorización

territorial de los referentes, hace que el texto cobre otra dimensión que trasciende la enfermedad sexual —el sida como metáfora de exterminio—, para centrarse en la convocada mutación del cuerpo. De tal manera, la enfermedad, el contagio del virus, será la catalizadora del proceso de mutación.

Por supuesto, su condición de enfermedad sexual y el imaginario que ella organiza son claves y juegan una función en la propuesta del experimento. Las metáforas que organizan culturalmente al sida apuntan a una comunidad sexual precisa, pero la semiología de la enfermedad también parece cooperar al respecto. Como enfermedad inmunosupresora, el sida deja el cuerpo a la intemperie, desactiva sus defensas, ocasionando que cualquier otra enfermedad se apodere de él y cause estragos e incluso la muerte. Por esta razón, más que una enfermedad, se trata de una *condición* que convoca y abre las puertas a otras enfermedades que colonizan la materia. Esta docilidad del cuerpo es quizá producto de la enfermedad *perfecta* para el experimento, para incidir materialmente en sus formas sexuales.

Por otro lado, el lugar seleccionado es un espacio de exhibición por excelencia. Las peluquerías o salones de belleza suelen tener vitrinas y ventanas a través de las cuales se muestran/contemplan las labores propias, los procedimientos cosméticos. En todo caso, cierta exhibición y autoexhibición —signada por la abrumadora presencia de los espejos— resulta necesaria. Pienso esta “exhibición” como la considera Sylvia Molloy en su ensayo “La política de la pose” (1994), no sólo como mecanismo para mostrar el cuerpo, sino como manera de que lo mostrado se reconozca al volverse más visible. El cuerpo que posa, el *poseur*, “dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo” (134). El narrador de la novela, el regente del salón, parece incluso forzar la exhibición, obligando a los cuerpos enfermos a permanecer en el Moridero<sup>4</sup> hasta el punto de concebir este espacio como un campo de concentración o cárcel<sup>5</sup>. El confinamiento de los cuerpos, materias expuestas a los estragos *irreversibles* y catalizadores de la enfermedad, asegura esta exhibición.

No obstante, además de exhibir, los salones de belleza son espacios de transformación cosmética en los que, por lo general, se refuerza la diformidad sexual y se marca claramente su heteronormatividad —salones para mujeres, barberías para hombres, peluquerías unisex, centros de estética masculina—. Esta otra clave que nos da el texto, ubicar este experimento precisamente en un salón de belleza, evidencia que sus poderes cosméticos de transformación

son indiscutibles. Sin embargo, ahora son utilizados para operar en otro sentido. La enfermedad convierte y proclama un cuerpo que sexualmente, de acuerdo a la tradición de la diferencia sexual<sup>6</sup>, resulta irreconocible.

Como ya he mencionado en este artículo, tanto la experiencia del propio cuerpo del narrador como el experimento con los de los otros, pretende forzar la materialización de una nueva anatomía. En este caso, entonces, la exhibición se torna más compleja. El *poseur* de fin de siglo voluntariamente posa ante la nación, se exhibe para decir lo que (no) es. No obstante, la exhibición que practica el encargado del Moridero, este extravagante *torturador*, incluye a otros cuerpos —ya desahuciados, residuales o rechazados por sus familiares— cuya voluntad está en suspenso. Aunque una condición para ingresar al Moridero sea precisamente la disposición del enfermo a recluirse, la *pertenencia* y la habitabilidad del espacio son condiciones, más que voluntarias, obligatorias. Por otro lado, esta exhibición no se organiza en términos de la oposición maculino-femenino. El salón de belleza *femenino*, repleto de clientas pero también de estilistas vestidos con ropas femeninas —lo cual ya descoloca al género—, ha sido ocupado por huéspedes. Y estos *huéspedes* viven una transformación material que cuestiona, reformula su materia de cuerpo sexuado, y por lo tanto, su sexo, su género.

La extraña peluquería representada en *Salón de belleza* —proyectada incluso en su paralelismo con los acuarios— constituye un espacio de exhibición de una novedosa experiencia del cuerpo. El cuerpo muta haciéndose visible como otredad: la delgadez extrema, la inflamación de los ganglios, el olor, la piel, las llagas, descubren otra corporalidad. ¿No funciona, entonces, la enfermedad como agente materializador de un cuerpo gay? ¿Ante cierta irreversibilidad material del sexo<sup>7</sup>, puede la enfermedad replantear al cuerpo? ¿Recrea la enfermedad la escena de sexuación y la escenificación de otra sexualidad, vinculada a una materia en proceso de cambio? La somatización visibiliza el espacio *inhabitable* como intersticio pre-subjetivo donde se depositan cuerpos irrealizados, deshechos. El Moridero es un espacio de sofisticada experimentación que podría dar paso al nuevo sujeto generizado. Y en este sentido, valdría la pena recordar que el género siempre se está haciendo con o para otro, aún cuando este último sea imaginario (Butler, 2004: 1). La exhibición conjunta, la escenificación del tránsito en la materialización del sexo necesita de varios cuerpos. De allí, el experimento.

La *inhabitabilidad* del Moridero queda sentada cuando en la novela se consuma el ataque fóbico de los vecinos. Aunque intentan quemar el local, no pueden ingresar a él:

Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios [...] la Junta que habían formado se encargaría de echar fuego como símbolo de purificación [...] la turba había logrado violar la puerta principal. Sin embargo, por alguna razón que intuyo sería por los olores o el temor al contagio, no habían entrado (35-38).

Sin duda, es ésta la mejor representación de lo abyecto. En *Salón de belleza* se muestra el retorno del cuerpo a las escenas pre-subjetivas de sexuación. No puede haber sujeto sin género, no puede haber género sin cuerpo.

En este tránsito por la materialización del cuerpo, los seres abyectos optan por crear un reinado particular; diversificar estrategias que imanten sus cuerpos a fin de obligar y re-direccionar la mirada [fóbica] del otro. En este sentido, quiero volver una vez más al problema del *poseur*<sup>8</sup> ya planteado como gesto desestabilizador que visibiliza y abre un campo político en el que la identificación cobra cuerpo y es re-presentado, inscrito (Molloy, 1994), pero leo este “cobro del cuerpo” en un sentido definitivamente literal. Estas anatomías no sólo se exhiben para ser más reconocibles, quiero añadir que este proceso, este experimento del cuerpo, modela su materia, lo rematerializa. A partir de las “nuevas economías de deseo”, estas escenas de materialidad reclaman una corporalidad que perturba y tienta (Molloy, 1994: 132). Reitero mi intención de leer en la novela de Mario Bellatin una experiencia voluntaria de concebir un nuevo cuerpo, *darlo a luz*, a pesar de la *irreversibilidad* y el dimorfismo normativo propios del sexo. Por supuesto, se trata de cobrar una anatomía necesaria para pensar ciertas sensibilidades en calidad de humanas. La enfermedad, cuya somatización resulta de por sí visibilidad indiscutible que descubre sensibilidades sexuales y cuerpos ignorados, es el principio que interviene en el desafío de los límites materiales del sexo. Asimismo, la oposición masculino-femenino —ya inestable en el salón de belleza— reafirma su disolución en el Moridero, al borrarse, deshacerse las marcas sexuales de los huéspedes a causa de la enfermedad letal.



Otra clave definitiva para hacer posible este cobro del cuerpo está ligada al contagio y a la expresión de la enfermedad. Citaré en toda su extensión una escena de la novela *Salón de belleza* por ser especialmente significativa:

Los primeros síntomas del mal los sentí en mi cuerpo cierta mañana que desperté más tarde que de costumbre. Fue un amanecer bastante curioso. A las primeras luces del alba me sobresaltó una pesadilla. Soñé que regresaba al colegio donde estudié la primaria y nadie me reconocía. Si bien es cierto que en apariencia tenía el mismo aspecto de cuando era niño, había algo en mí que delataba el paso de los años. Era algo así como un hombre viejo en un cuerpo de niño. Pasé revista a mis compañeros de salón y por algunos profesores. Eran los mismos con los que había estudiado, pero me trataban como un desconocido al que le tuvieran miedo. Finalmente, mi madre fue a recogerme a la salida y con ella ocurrió lo mismo. Había ido por mí y sin embargo no sabía quién era (54-55).

En la pesadilla, el cuerpo que ocupa el salón de belleza parece haberse transportado a otro salón, al de clases. Esta clave permite confirmar que el texto de Bellatin habla del cuerpo sexuado. El no reconocimiento del cuerpo, incluso por parte de la madre, implica una mutación hacia una corporalidad que visibiliza un deseo, cobra un cuerpo e infunde temor, hasta el punto de ser irreconocible bajo una lógica heteronormativa. Pero no sólo la pesadilla exhibe la transformación del cuerpo, sino que la escena se produce a una edad —asumo la edad escolar— en la que el cuerpo previamente sexuado reconfirma su sexuación al experimentar cambios característicos de la pubertad. En este aspecto, la pesadilla implica una intervención directa en el proceso de materialización del cuerpo sexuado. Por otro lado, el texto insiste en encadenar esta mutación a la enfermedad; el brote del “mal” en el cuerpo del rector del Moridero viene de la mano de la pesadilla en la que el niño no es reconocido por su cambio corporal. El género parece encadenarse materialmente al cuerpo. El retorno del cuerpo —al que se refiere Butler— y el retorno a la escuela —al que se refiere el sueño citado en la novela de Bellatin— han sido consumados y confirman la crisis de la heteronormatividad. La novela propone un retorno a la máquina materializadora del sexo, pero se trata de un retorno que descubre una vía distinta a la tomada por los principios de repro-

ducción sexual e identidad biológica. Además, esta vía se pone en funcionamiento a partir de la condición, la enfermedad, usada comúnmente como estigma social en cuanto *plaga castigadora del sexo anti-natura*.

No obstante, ahora debo considerar un problema que hasta el momento he dejado a un lado. Se trata de su productor, de Mario Bellatin como materializador de relatos y, a la vez, como cuerpo-imagen expuesto, exhibido al lector. En especial, me interesa diferenciar las estrategias de este escritor de las planteadas por otros creadores que asumen la autorepresentación, la pulsión autobiográfica, e incluso el cuerpo como marca del relato —otros escritores gay como Fernando Vallejo, Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel, Manuel Puig e incluso Salvador Novo o Severo Sarduy—.

Me aproximaré primero a la autorepresentación del escritor, a su compulsivo gesto autfigurativo y a la tematización del cuerpo alterado y enfermo en su producción literaria diferente a *Salón de belleza*, para luego trabajar su exhibicionismo, su cuerpo fotografiado, inscrito e interpuesto en su proyecto escritural.

### III

Tanto en *El gran vidrio* (2007) como en *Pájaro transparente* (2006), sus narradores —identificados con el autor Mario Bellatin— hacen un recuento, una narrativa fundacional de sus cuerpos. La anatomía *normalizada* por una prótesis decide deshacerse. En *El gran vidrio* se relata el lanzamiento del “último brazo” al río Ganges durante un viaje iniciático que hace el narrador a la India. El gesto de momento iniciático, fundacional en relación al cuerpo, suma proporciones gigantescas cuando se narra que este incidente sucedió dos días antes del *tsunami* que acabó con parte de la costa (Bellatin, 2007: 80-81). A su vez, en *Pájaro transparente*, se especifica que arroja la prótesis “entre los cadáveres que pasaban flotando alrededor de [su] barca” (2006: 118). El cuerpo rechaza su normalización y se refunda al reconocer y asumir su falta, su anomalía, su unicidad constitutiva. Y este cuerpo marcado por la falta y la asimetría se representa a su vez como enfermo.

Las causas de la anomalía del cuerpo se relatan en *Flores*. El científico Olaf Zunfelde, personaje de la novela, goza de prestigio internacional debido a que, años atrás, descubrió que las malformaciones de cientos de recién nacidos eran

causadas por un fármaco<sup>9</sup>, el cual producía esta malformación luego de que sus madres, durante los primeros meses de gestación, lo ingerían para combatir las náuseas y ciertos estados depresivos (379-383). La anomalía es producto, por lo tanto, de una actividad biológica alterada.

Aunque en las ficciones de Bellatin enfermedad y anomalía se yuxtaponen, éstas son factores diferenciados<sup>10</sup>. Textualmente el autor —en su compulsiva práctica autofigurativa— hace repetidas alusiones a su propio cuerpo, en especial a su condición de cuerpo enfermo. En su crónica “Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días”, especie de experimento que agrupa fragmentos de una presunta correspondencia personal, el narrador ofrece detalles de los problemas y síntomas que generan o eliminan los costosos medicamentos que debe tomar a diario en razón de sus múltiples enfermedades<sup>11</sup>. Anomalía y enfermedad van de la mano produciendo un mundo ficcional que llama la atención sobre una superficie maleable: el cuerpo<sup>12</sup>.

*El gran vidrio*, por su parte, se presenta como “tres autobiografías” que por supuesto juegan al enmascaramiento como des-figuración (De Man, 1979). No obstante, esta pulsión autofigurativa le presta especial atención al cuerpo. En el primer texto autobiográfico de *El gran vidrio*, “Mi piel luminosa”, su narrador relata las continuas visitas de él y su madre a los baños públicos: “40. Descubrir las marcas que el tiempo produce sobre las texturas es quizá una de las enseñanzas más importantes de estos baños. 41. Lo único que parece escapar a este deterioro son mis testículos, siempre dispuestos para la exhibición” (13). El cuerpo que se exhibe es un cuerpo sexuado, en este caso, incluso se trata de genitales: “De las mujeres mostradoras de genitales se recuerdan muchos detalles, pero de sus hijos exhibidos se ignora todo” (17). La mutación del cuerpo es inevitable y sin duda sorprende: “121. Mi piel cambió a las pocas semanas. 122. Sin que nadie lo advirtiera se cubrió de una especie de pátina, un tanto viscosa, y de una luminosidad que para algunos es incluso más asombrosa que mis propios genitales” (29). Esta pátina luminosa es de una visibilidad mayor.

Aunque las referencias al cuerpo, su transformación y exhibición resultan ubicuas, una escena particular —nuevamente infantil<sup>13</sup>— nos recuerda *Salón de belleza* y lo que hemos denominado el experimento del cuerpo: “131. Se me ocurre que para esta ocasión semejante no hubiera estado de más espolvorear mi carne con un puñado de la diamantina que utilizamos en la Escuela

Especial para llevar a cabo algunas tareas” (30). Luego, se comenta cómo utiliza una pasta para cubrir las superficies de los objetos “que resulta de mezclar la diamantina con la espuma de jabón que, según la maestra, sirve para darle verdadero *cuerpo* a los objetos” (30) (el énfasis es mío). *El gran vidrio* refuerza, entonces, a partir del propio cuerpo de Bellatin —presentándose como autobiográfico aunque obviamente enmascarado—, un principio similar de sexualización al que he sostenido como operador de *Salón de Belleza*.

Por su parte, la novela *Los fantasmas del masajista* (2009) indaga en la serie de transmutaciones y transformaciones que desencadena el cuerpo enfermo. El narrador acude con regularidad a Sao Paulo donde recibe tratamiento clínico para aliviar el desequilibrio y los dolores causados por la ausencia de su antebrazo derecho. Se trata de una clínica especializada en personas que han perdido o están por perder un miembro anatómico. Su peculiaridad radica en que los consultorios están separados a través de cortinas que hacen posible que los sonidos circulen entre las demás camillas: “La sensación de oír causa a veces desconcierto, principalmente porque casi nunca es posible imaginar cómo es el físico de la persona que es atendida al lado. De qué clase de cuerpo provienen los sonidos que estos mismos cuerpos emiten” (12). Se trata de re-  
latar el cuerpo.

Una vez más, Bellatin se interesa por el cuerpo como materia proclive a ser alterada, deformada y cuya mutación y enfermedad desconciertan social y físicamente. El relato parte del súbito cambio en la figura del masajista. Joao ha adelgazado considerablemente a causa de la muerte de su madre, una famosa declamadora de Brasil. Los cuerpos suscitan alteraciones y relatos; esto también sucede con los otros cuerpos que el texto presenta. El narrador escucha tras las cortinas la historia del dolor que una mujer siente en su pierna amputada. Lo curioso del padecer es que proviene del segmento cercenado, del miembro fantasma, del que ya no existe; lo cual pone en duda sus causas lógicas y su posible cura. En cuanto a su madre, al ella morir, Joao decide cremarla pero la intención genera una serie de protestas entre las colegas de la declamadora, quienes consideran el procedimiento como una falta de respeto para una artista de su nivel. Sin lugar a dudas, las alteraciones y enfermedades del cuerpo y su desaparición producen relatos, pero también ansiedades y resistencias.

Los miembros cercenados, la masa reducida, la desaparición del cuerpo, continúan presentes pese a la ausencia. El cuerpo no se adecua a la enfer-

medad, a su falta. Los fantasmas recuerdan las partes anatómicas y cuerpos perdidos. La tristeza de Joao sólo es compensada por la transmigración de su madre a un cuerpo animal, el de una lora. A su vez, los métodos terapéuticos a los que se somete el narrador recuerdan su falta. La mujer amputada aún siente cómo su miembro le inflige dolor.

*Los fantasmas del masajista* propone el origen del relato en el cuerpo, anómalo y enfermo, que llama la atención por su incompletitud<sup>14</sup>. Tal vez por esta razón la mortaja que hacen las colegas de la madre de Joao —y que aparece fotografiada en la novela— implica una contaminación de los dos registros, el del cuerpo y el del relato: “La piel iba a dejar de ser piel y el papel ya no sería papel” (40).

Es de hacer notar que la fascinación por las transformaciones del cuerpo en la obra de Bellatin incluye un claro componente performativo. En el año 2003, Mario Bellatin organiza en París un experimento. El ensayo fue anunciado como un congreso de literatura en el cual participarían cuatro emblemáticos autores de las letras mexicanas: Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín y Salvador Elizondo. La particularidad radicó en que los autores invitados no asistieron al encuentro sino sus dobles o representantes, los cuales habían sido previamente entrenados por los cuatro escritores<sup>15</sup>. Cada autor preparó a su doble durante seis meses de cara a la presentación en el congreso. Sin embargo, la selección de los dobles no tenía que coincidir con el sexo del autor. De hecho, tres de los cuatro dobles no pertenecían al mismo sexo. Esta curiosa condición del experimento da cuenta de una propuesta que va más allá de las presuntas intenciones de Mario Bellatin quien, con la instalación —entre otras variables—, explora el problema del autor y la presencia de la autoría de los textos<sup>16</sup>. Esta transfiguración autoral, especie de re-encarnación, implica una mudanza de género, obsesión que se piensa en *Salón de belleza* pero que también es claramente abordada en otro proyecto: *Jacobo, el mutante* (2006).

En esta novela, Bellatin aborda el inesperado cambio de género que experimenta el personaje de una presunta novela inacabada de Joseph Roth, *La frontera*. El personaje principal, Jacobo Pliniak, se sumerge en un lago en el cual a diario lleva a cabo sus “abluciones rituales” y —sin explicación alguna— regresa a la superficie transformado en su propia hija. No obstante, el cuerpo adquirido no concuerda con el de la niña que presuntamente es su hija en la diéresis de la novela, sino con el de una anciana de ochenta años. El per-

sonaje, por lo tanto, asumirá a partir de este episodio el nombre de Rosa Plinianson<sup>17</sup>. La novela de Bellatin se centra en este inquietante detalle para narrar la historia de una transformación anatómica que halla su mayor complejidad en el cambio de género. Sin duda, la mutación del cuerpo es un episodio central en la obra del escritor mexicano.

Ahora, me referiré al segundo componente en relación a Mario Bellatin como imagen-autor, a su cuerpo fotografiado, representado, intervenido e interpuesto entre los relatos y sus respectivos lectores.



FIG. 1. Mario Bellatin posa en una peluquería de Ciudad de México. Esta fotografía fue utilizada para el lanzamiento de la traducción al inglés de *Salón de belleza* [*Beauty Salon*] en Estados Unidos (City Lights Publishers, 2009). La fotografía es reproducida con la autorización de su autora. © Janet Jarman, 2009.

#### IV

Ya he propuesto que en la literatura de Mario Bellatin el cuerpo es tematizado con recurrencia. Aunque muy poco se sabe de la vida de Mario Bellatin, mucho se conoce, por el contrario, de su propio cuerpo. Si bien el escritor se enmascara con los distintos narradores que asumen sus ficciones, su cuerpo —fotográfica y textualmente— está en absoluta presencia, se interpone. El autor posa para cada uno de sus textos; en algunos ocupa el espacio ficcional (evocado) de sus narradores/personajes —*El jardín de la señora Murakami* (2001)—, en otros sólo presenta su cuerpo animalizado, fragmentado, en falta —*Perros héroes*, *Lecciones para una liebre muerta*, *El gran vidrio*, *Salón de belleza*—. En todo caso, se ubica visiblemente entre el lector y el texto. El cuerpo de Mario Bellatin, su anomalía, goza al exhibir su condición de materia alterada.

El escritor expone su cuerpo haciéndolo, a la vez, una huella de sus textos y viceversa. La sustitución de la prótesis anatómica que ocupaba el lugar del antebrazo ausente por una prótesis coronada con un garfio, descubre la falta, la obliga al desnudo. La malformación congénita no se normaliza con una prótesis cosmética, extiende al cuerpo, trasciende sus límites de inteligibilidad. En un sentido, el cuerpo se interviene y desafía las formas usuales de la materia. La visibilidad es incuestionable. La resta que comúnmente implica falta y es proclive a restablecer su completitud, se torna ahora en suma, se hace exceso. Los garfios con los que Bellatin corona, adorna, su prótesis desnuda —diferente a la prótesis cosmética que reestablece la simetría de su cuerpo— lo intervienen anatómicamente.

En la figura 1, Mario Bellatin posa en una peluquería de Ciudad de México mientras a su espalda se desarrollan las labores cosméticas de rigor. El tamaño del garfio que en esta ocasión corona la prótesis, descomunal en relación a las proporciones del resto del cuerpo, da cuenta del exceso al que me he referido. Al historizar esta fotografía, al conectarla con *Salón de belleza* —novela con la que visible y abiertamente dialoga—, se devela una dimensión sexual, se torna en parte del experimento desatado por la enfermedad. Al sentarse en la silla del salón, al re-invocar el espacio que titula su novela, al ocupar el lugar de sus personajes; Bellatin incorpora su cuerpo enfermo, anómalo, excesivo, al experimento que el narrador de su propia novela lleva a cabo. Y en este sentido se produce un intercambio entre el cuerpo de Bellatin y los de sus personajes; el autor Bellatin —representado, fotografiado, haciéndose/dejándose fotografiar— ingresa a su libro y, a la vez, los cuerpos de los personajes materializan el suyo. Las marcas sexuales, visibles, inscriben una sexualidad que parecía resistirse a la materia.

Los garfios u hojas cambiables de la prótesis de Bellatin implican versatilidad, prometen sorpresa. Las formas de las hojas del garfio, sus bordes redondeados, cancelan su muy amenazante dimensión y despliegan un inesperado sentido ornamental, atribuible al nuevo cuerpo. En el texto “Lo raro es ser un escritor raro” de *Pájaro transparente*, se narra cómo un mascarero decora el “agresivo garfio” con piedras de fantasía (2006: 118). El texto también relata cómo su narrador recurre al artista plástico Aldo Chaparro —“aldo chaparro” en el original— para que trabaje en su nuevo brazo. El siguiente texto describe el proyecto:

De esa forma ideamos una serie de brazos y manos posibles que al mismo tiempo que tuvieran alguna función práctica —existe un esbozo para construir un miembro capaz de portar de manera oculta un celular, una navaja suiza, un *i-pod*, un minúsculo lapicero y un exhalador de gases para prevenir cualquier agresión— se presentara como una propuesta artística (119) (Fig. 2).



FIG. 2. *A Few New Hooks for Mario Bellatin* [*Algunos nuevos garfios para Mario Bellatin*] de Laura Peters.

La prótesis amenazadora se convierte de esta manera en extensión estética del cuerpo, *extensión* que también funciona en otra dirección: desde Bellatin a su mundo ficcional.

En una encuesta hecha por la revista cultural del diario argentino *Clarín*, en relación a cuál era la representación de la belleza contemporánea, la crítica literaria María Moreno escogió el brazo de fibra de carbono de Mario Bellatin como respuesta. Su justificación es la siguiente<sup>18</sup>:

La mayor transgresión al modelo de belleza humano es quebrar el principio de simetría. [...] Por eso elijo como objeto parcial, dentro de un modelo de belleza, el brazo de fibra de carbono de Mario Bellatin que no es un instrumento sino por añadidura [...] Barroco, por su lomo de reptil imaginario y engarzado a una pinza de metal, lejos de hacer juego con, sólo puede ser una pieza impar como el diamante Krupp amarillo o un Bugatti Veyron 16.4” (García, 2010).

Este quiebre del principio de simetría, esta ruptura de la normalización del cuerpo se convierte, con el brazo de carbono, en objeto cultural por excelencia. La versatilidad de la prótesis, relacionada con los garfios u hojas que puede portar, hace de ella —a su vez— un espacio cultural.



El 3 de julio de 2009, en el Festival Literario Internacional de Paraty, Brasil, Mario Bellatin apareció con una prótesis de plata en forma de “pene gigante” (FIG. 3). El exceso del cuerpo se vuelve exceso sexual. La presentación de Bellatin le valió una ilustración en la revista *Playboy* de Brasil, en la que se destacan tanto la “bizarra” prótesis utilizada como la reacción del público (FIG. 3). En la ilustración, el brazo se torna en el elemento provocador. Dos personas presentes en el auditorio —una mujer y un hombre— explicitan su interés sexual. El cuerpo del escritor, a decir de su prótesis en forma de pene, genera deseo. En este sentido, el cuerpo se sexúa. Por su parte, la propia ilustración da cuenta del interés sexual tanto del hombre como de la mujer. Y aunque el gesto se heterosexualiza cuando la ilustración asocia la mirada de uno con el otro y, así, la revelación de una cultura sexual priápica, el cuerpo de Bellatin ha sido el generador de esta pulsión. Sin embargo, el autor confiesa la controversia que puede haber causado el uso del ornamento sexual:

*O mexicano Mario Bellatin foi sem dúvida a presença mais interessante do evento. Vítima da talidomida, nasceu sem o braço direito e usa em lugar dele diversas próteses bizarras. No dia de sua mesa, ele usava um inenarrável dildo de metal como “mão” direita, vejamos bem que cara de pau (ou mão de pau, vá lá). Frontalmente contra a figura do autor, falou que o que importa é a obra, e não a pessoa que a escreve. Se bem que não perdeu a oportunidade de viajar ao Brasil e beber umas caipirinhas, o espertinho.*



FIG. 3. La ilustración apareció en la revista brasileña *Playboy* tras la presentación de Mario Bellatin en el Festival Literario Internacional de Paraty.

A veces he causado escándalo como pasó en Brasil, en el festival de literatura de Parati, un evento multitudinario en vivo al que llevé una prótesis con forma de pene gigante. Me pareció que era el lugar ideal para mostrarlo por lo que ellos exportan, justamente. Todo eso del cuerpo parece que solo lo tienen en cuenta para la playa y ya. Luego aparece una cosa de mucha moral. Simplemente pensé que Brasil era donde podía llevar esa prótesis que nunca había usado (García, 2010).

La prótesis desnuda de Mario Bellatin, su brazo de fibra de carbono cambiante —ornamental y ofensivo— sin duda, re-sexúa al cuerpo, lo interviene sexualmente desafiando sus formas regulares. Por supuesto, en la

aparición de Paraty, no podría pensarse en torno a la borradura de las marcas heteronormativas sino más bien en su reinención, exacerbación, visibilización desmesurada y descolocación. Asimismo, el ostentar un “pene gigante” y metálico como brazo reinventa la genitalidad. En todo caso, el cuerpo se enlaza definitivamente al deseo. Este gesto de Bellatin, su aparición con el brazo-pene en el festival literario brasileño y la fotografía en la que exhibe el *brazo* (FIG. 4), de alguna manera recuerda una de sus novelas, *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*. (2001).



FIG. 4. El brazo-pene que Mario Bellatin utilizó en su presentación en el Festival Literario Internacional de Paraty.

En ésta se narra la historia de un escritor marcado desde su nacimiento por una gigantesca nariz, la cual hace que sea considerado un personaje de ficción. Esta protuberancia, a la vez, imprime anomalía en la zona más visible del cuerpo, el rostro, que resulta presa de una persistente comezón únicamente aplacable introduciendo la nariz cada tres días en un cuenco de agua hirviendo. El procedimiento es descrito en la novela: “Debía dejarla ahí dentro cerca de veinte minutos. Luego se la apretaba delante de un espejo hasta que

surgían unos delgados gusanos de grasa que extraía con una pinza pequeña” (20). La nariz que en la novela es considerada una huella de extranjería, es también índice de extranjería sexual. No sólo por la sexualidad que se le atribuye al personaje —la novela hace referencia a la atracción de Shiki por un sirviente gordo y deforme—, sino por las evidentes conexiones entre la protuberancia del rostro y el miembro sexual. En este sentido, la nariz de Nagaoka es citada en el brazo-pene de Bellatin. El cuerpo es producto de la desorganización de sus miembros, se vuelve ilegible para la tecnología heteronormativa. Nariz y “brazo-pene gigante” se confunden en la fotografía seleccionada (FIG. 4).

A su vez, el cuerpo del escritor es materia en tránsito, tráfuga, en ocasiones ubicuo. No sólo me refiero a la desterritorialización, transnacionalidad característica de Bellatin —quien se crió en Lima, para luego volver a México, el país de origen de sus padres, acogiendo su nacionalidad—, sino en la facilidad de tránsito que lo distingue. En una entrada de diciembre de 2009, el blog Moleskine Literario publica una nota titulada “Where’s Bellatin?” que comenta: “¿Conocen ese libro *Where's Wally (Dónde está Wally)*? Se trata de ubicar a un personaje entre decenas o centenas de personas, en distintos lugares del orbe. Pues alguien debería inventar un juego así con Mario Bellatin, quien me escribe siempre un email de un lugar distinto. Le exigí que me dé una prueba de que está en Jerusalén y me la envió” (Thays, 2009, en dirección electrónica correspondiente). Una fotografía en la que posa, por cierto, es la prueba de su transitoria ubicación.

Cabe destacar que el hermetismo característico de las ficciones del autor insiste continuamente en una dimensión más abstracta, teórica, proclive a otras lecturas que incluso contradigan, desautoricen las intenciones del autor. En *Salón de belleza* se refiere un espacio ubicado en los márgenes de la ciudad, el cual se encuentra alejado del transporte público. El cuerpo enfermo, no diagnosticado explícitamente como seropositivo, se ubica en una peluquería en la periferia de una ciudad sin nombre. Aunque la resonancia limeña está presente, la decisión de evitar nombrar la ciudad —como ocurre regularmente en las ficciones de Bellatin— vuelve a insistir en que el proyecto encubre otros problemas<sup>19</sup>. Por demás, creo que *Salón de belleza* es una novela que voluntariamente activa distintas aproximaciones volviendo su hermetismo, su mundo cerrado, en proliferación de lecturas, en expansión. En “Underwood Portátil.

Modelo 1915”, el narrador comenta: “Creo oportuno señalar que el libro *Salón de belleza* responde a un proyecto donde las obras son sencillamente manifestaciones de un sistema, y los temas tratados sirven sólo de pretexto para nombrar realidades supuestamente más importantes que las nombradas” (2005: 510). Este “pretexto” abre las puertas a lecturas menos asociadas a los temas *explícitos* que se construyen en torno a la novela.

Una clave más de *Salón de belleza* marca en este sentido al experimento. *Salón de belleza* abre con un epígrafe de Yasunabi Kawabata, el cual es bastante elocuente al respecto: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (7). Sin duda, la transición hacia la visibilidad y materialización del cuerpo re-sexuado está anunciada desde el epígrafe logrando representar esta superficie como instancia que fomenta la “lujuria de ver” (Molloy). También, el epígrafe hace explícita la abyección como condición inhumana, vida desnuda (Agamben, 1998), que requiere de un proceso — tiempo— de materialización. Este tránsito material, de la inhumanidad a la humanidad, es sin duda parte del experimento.

La sistemática borradura de las marcas sexuales del cuerpo en distintos relatos y novelas de Mario Bellatin deviene en una re-sexuación de estas anatomías enfermas que funciona como interesante ilusión de corporalidad. Tanto el cuerpo anómalo<sup>20</sup> y enfermo del propio Mario Bellatin como su representación/des-figuración textual<sup>21</sup> no rinden cuenta de la falta, más bien se muestran abiertamente, hacen alarde de su exceso dando la ilusión de un cuerpo sexuado reconocible. No se trata de invocar la ambigüedad sexual característica del monstruo —la cual refuerza la polaridad material del sexo—, sino de hacer reconocible, por repetición, estos cuerpos que requieren de existencia para que ciertas sensibilidades puedan acceder a un estadio de reformulada subjetividad. El seropositivo, por lo tanto, hace posible el acceso a un grado cero del cuerpo, desde el que se resexúa y remodela la materia.

Por otro lado, lo que he querido designar como el experimento ‘Mario Bellatin’ —ese desafío producido por la correlación entre el cuerpo representado del escritor y los cuerpos de sus ficciones, autfigurativos o no—, insiste en un componente material, llama la atención sobre la propia materia del cuerpo. Quizá por esta razón, la novela parece contraponerse a los poderes cosméticos y performativos del género. En *Salón de belleza*, el rector cuenta cómo quema, hace una pira, con las ropas femeninas que usaba antes de con-

tagiarse. Judith Butler comienza su discurso de *Bodies that matter* tratando de aclarar una confusión generalizada y muy repetida a propósito de su muy reconocido libro *Gender Trouble* (1990) [*El género en disputa*]. A raíz de éste, se popularizó una noción errada acerca de la performatividad del género, la cual parecía estar alejada de lo que la propia Butler deseaba expresar:

Porque si yo hubiera sostenido —dice Butler— que los géneros son performativos, eso significaría que yo pensaba que uno se despertaba a la mañana, examinaba el guardarropas o un espacio más amplio en busca del género que quería elegir y se lo asignaba durante el día para volver a colocarlo en su lugar a la noche (1990: 12).

En este sentido, es necesario investigar/indagar la materia.

## V

La exhibición como forma cultural es el género preferido en el siglo XIX. Esto afirma Sylvia Molloy (1994):

Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas [...] se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los 'cuadros vivos' (130).

Este énfasis en la exhibición no sólo permite que lo mostrado se vuelva más visible, sino también que lo exhibido se multiplique, se extienda más allá del cuerpo que ostenta su pertenencia. El artículo de Molloy recuerda cómo, en los archivos médicos de París, los fotógrafos retocaban a los enfermos y “a las histéricas se les agregaban ojeras, se las demacraba, a efectos de representar una enfermedad que carecía de rasgos definitorios” (130). Ante la ausencia de toda lesión orgánica, los síntomas de la histeria se atribuyeron a la sugestión, autosugestión o incluso a la simulación (Laplanche y Pontalis, 1994: 171). Exhibir el semblante de la histérica, pero también sus ataques, en presencia de una enfermedad altamente sugestionable, no sólo define la enfermedad, también induce y facilita su contagio, haciéndose de un cuerpo (Guerrero y Bouzaglo, 2009: 22).

Los dispositivos del poder obran de manera inmediata y directa sobre el cuerpo. De acuerdo a Foucault, desde el siglo XVII el poder sobre la vida se ejecuta precisamente a partir del cuerpo en dos dimensiones no antiéticas sino más bien enlazadas por sus relaciones: el cuerpo como máquina y el cuerpo como especie. La primera, que Foucault llama anatopolítica, se centra en el cuerpo y “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad” (2007: 168); mientras que la segunda, que el filósofo llama biopolítica, se centra en la mecánica viviente de los cuerpos y soporte de los procesos biológicos: “la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad [...]” (168). Estas dimensiones enlazadas producen una organización del poder sobre la vida —que Foucault llama biopoder—, cuya función ya no es la de matar, sino la de invadir la vida enteramente (169).

No obstante, Foucault se adelanta en advertir sobre formas de resistencia ante estos regímenes normativos. La pregunta, entonces, sería: ¿pueden ciertas formas de vida ser capaces no sólo de resistirse sino de hacer retroceder, alterar, desactivar si se quiere, estos mecanismos regulatorios del cuerpo? En este sentido me interesa pensar en *Salón de belleza*, en los otros relatos leídos en este artículo, pero también en el propio cuerpo de Bellatin como materia que *echando mano* a ensayos, experimentos, intenta contradecir, producir un gesto de repudio y en cierto sentido deshacer, la invasión entera que *sufre* la vida. Las enfermedades y la anomalía son entonces alteraciones materiales que se rebelan en contra de las sofisticadas tácticas del biopoder. La salud, la salubridad, la longevidad, la calidad de vida son tecnologías rechazadas por el experimento 'Mario Bellatin'.

La *plaga*, el sida, se convierte en una enfermedad contagiosa que marca en Occidente a una sexualidad, y si se quiere, por lo tanto, la reinventa. Esta marca refuerza la materialidad gay como vida desnuda (Agamben). No obstante, la enfermedad se convierte en una bandera sexual de la minoría, que luego de cobrar numerosas vidas —todo un holocausto sexual—, se encamina hacia la preservación del deseo frente al exterminio, de la extensión de la vida. En *Salón de belleza*, el rector reorganiza la narrativa de la enfermedad en otro sentido. El virus no se combate; por el contrario, se espera que se desarrolle, obliga a que se somatice. Si el biopoder incide en la extensión de la vida y en la disciplina de los cuerpos, el experimento de *Salón de belleza* parece oponerse.

El cuerpo saludable se contrapone a un cuerpo que somatiza aceleradamente; el *próspero* salón se convierte en un lugar en el que los huéspedes no tienen que trabajar, sólo exponer sus cuerpos al trance. La productividad del cuerpo y su salud se desactivan. La enfermedad no se detiene, tampoco intenta aliviarse. Los estragos de la enfermedad son, por el contrario, necesarios.

El virus funciona a favor de esto último. La época que trabaja *Salón de belleza* es la de mayor ferocidad del virus, cuando aún la enfermedad era indetectable. La aparición del cóctel convierte al VIH en una condición crónica<sup>22</sup>. La novela de Mario Bellatin aborda una realidad anterior (pre-cóctel), en la cual la enfermedad era aún una condición letal<sup>23</sup>. Y, de cara a esta situación, el virus genera una incidencia material irrefrenable que aflora una sexualidad y, si se quiere, esculpe un cuerpo.

Mario Bellatin ha experimentado con diversas estrategias para desafiar las tecnologías del poder. Y este desafío incluye dos ejes: la biopolítica y la sexuación del cuerpo. El desafío a la biopolítica se encuentra claro desde un principio. El Moridero se concibe como un antihospital, no se aceptan medicamentos y los cuidados son mínimos; el virus no retrocede, los huéspedes —ya habiendo desarrollado la enfermedad— van a morir. Tampoco el experimento se define en torno a una creencia, religión —en cierto sentido la solidaridad está desestimada—, el único cambio radicaré en el cuerpo. El lugar se torna en laboratorio; la docilidad de los enfermos a desaparecer niega con contundencia la extensión de la vida. Por otro lado, al igual que sus textos —*Perros héroes* (2003b), *La jornada de la mona y el paciente*— sus fotografías insisten en un cuerpo animalizado<sup>24</sup>, desafiante, que desorganiza la anatomía humana (FIGS. 5 y 6).

Esta animalización del cuerpo pretende limitar los avances biopolíticos del Estado al plantear cuerpos peligrosos que se rebelan a su dominación. En *Perros héroes*, por ejemplo, una escena da cuenta de los detalles de la curiosa comunicación que se produce entre el perro y el hombre inmóvil, comunicación capaz tanto de generar así como de frenar un ataque feroz del animal al enfermero-entrenador. Esta escena concluye que el hombre inmóvil, pese a su docilidad, “continúa siendo dueño de todo el poder” (2003b: 29). Anomalía, enfermedad y animalización van de la mano<sup>25</sup>.



FIG. 5. Mario Bellatin.  
© Sebastián Freire.



FIG. 6. Mario Bellatin

Podría pensarse, sin embargo, que lo que hace este desafío es más bien reforzar la administración de la vida y los objetivos del Estado puesto que el experimento del Moridero parece marcar a los cuerpos enfermos como vida desnuda —como objetivo a desaparecer—, lógica del exterminio estatal que se debe a la protección de los cuerpos más amenazados; un método negativo de preservación de la vida. La desaparición de las anatomías enfermas podría, entonces, beneficiar la supervivencia del resto. Aunque el Moridero, en un sentido, continúa la noción biopolítica de cuerpo vivo, o más bien la de vida en un cuerpo, de la continuidad biológica —y esto puede constatarse tanto en el *continuum* entre peces (animales) y humanos que sugiere la novela, como en la instancia liminal entre vida y muerte en la que se encuentran los cuerpos agónicos del Moridero—, su propósito no funciona en esta dirección, en exceder la vida; tampoco en su administración frente a la defensa de las vidas en riesgo.

*Salón de belleza* revisita la escena del exterminio —que el Estado emplea para preservar a los cuerpos sanos—, pero la cita funciona en otro sentido.



Revisitar los estigmas, materiales y sociales, vuelve la escena productiva a nivel de visibilidad y como experimento-experiencia del nuevo cuerpo. Por un lado, el regente del Moridero es también portador del virus, su cuerpo ya ha desarrollado la enfermedad. No hay regla que funcione contra el contagio. Aunque están confinados, a los cuerpos no se les prohíbe relacionarse con otros (visitantes, familiares). El experimento, más bien, busca disputarle el cuerpo al Estado, reapropiárselo, arrebatándole la posibilidad de preservar su vida o marcarla, aniquilarla. Igualmente, una anatomía enferma ocupa el lugar de Estado y, en este sentido, enlazo las nociones de género con los principios del biopoder<sup>26</sup>. Deshacer las tecnologías de la biopolítica incide en la posibilidad de pensar la sexuación de los cuerpos. Para cambiar las políticas de género, para que otros deseos sean reconocibles y exista autonomía, es necesario revisar las normas que hacen posible la generización.

Por otra parte, tradicionalmente, la enfermedad ha sido agente de la construcción cultural de los cuerpos. Foucault considera que a propósito de la implantación del perverso, las relaciones del poder con el placer y el sexo se multiplican, ramifican, miden el cuerpo y penetran en las conductas (2007: 63). La medicalización del homosexual del siglo XIX lo convierte en un personaje: ya no es sólo un ente jurídico, es ahora una especie —con una historia, un pasado y una infancia— portadora de una sexualidad sustentada por el encadenamiento del placer y el poder. La economía de la perversión —mediada por la psiquiatría, la medicina, la prostitución, la pornografía— también garantizan su contagio y, en este sentido, su repetición.

## VI

Las escenas de sexuación, en las que las materias sexuadas habitan lo inhabitable, se reiteran en las ficciones latinoamericanas. En Pedro Lemebel, Virgilio Piñera, Isaac Chocrón, entre otros, se experimenta este tránsito. Tradicionalmente, el cuerpo ha sido pensado como territorio, y el territorio como cuerpo. Por el contrario, aquí quiero plantear la noción de tiempo como agente que sexúa el cuerpo. El sida, la plaga de exterminio gay, constituyó una intervención directa en la corporalidad [que no intento celebrar] pero sí considero su poder de visibilidad. Los avances médicos han permitido cierta contención de las marcas invisibilizando su intervención. Este tiempo, este

reinado del cuerpo, implica un experimento de la sexualidad no como pura construcción performativa sino como materia, sedimento. ¿Tiene éxito el experimento?

En su libro *Undoing Gender* [*Deshacer el género*], Judith Butler recuerda que la tradición hegeliana asocia el deseo con el reconocimiento, lo cual se traduce en un *deseo de reconocimiento* (2004: 2). Por extensión, el género, en la medida en que está animado por el deseo, busca también su inteligibilidad. Sin embargo, Butler advierte que este mecanismo es una sede del poder a través de la cual se produce lo humano de forma diferencial; es decir, el reconocimiento regula los requisitos de lo que es humano y de lo que no lo es. El problema estaría entonces en que el reconocimiento del género y, por lo tanto, del cuerpo, depende de que esta inteligibilidad —entendida como el resultado de las normas que regulan su humanidad— convierta al género en inhabitable. Es decir, paradójicamente, la habitabilidad que le confiere el reconocimiento hace del nuevo género una instancia invivible, no llevadera (Butler, 2004: 3-4, 8) y, en los sentidos que he trabajado en este artículo, invisible.

El cuerpo representado del autor mexicano parece afirmar que de ser la exhibición el género decimonónico preferido, entonces sería el exhibicionismo el género dominante del siglo XX y quizá también el del siglo XXI. En este sentido, la visibilidad que acarrea el experimento 'Mario Bellatin', como he designado a todas las prácticas del cuerpo tanto en su producción artística como en su propio *performance*, intenta —a mi modo de ver— un reconocimiento. Su exhibicionismo, síntoma de los nuevos tiempos, es la repetición que intenta conferir una nueva materia y hasta un género sexual inédito. ¿Pero hasta qué punto el reconocimiento hace vivible este cuerpo? ¿Podríamos pensar que tal inteligibilidad domestica este deseo hasta hacerlo inofensivo e inviable? ¿Es posible, entonces, el nuevo cuerpo? ¿Cuán materializable es su ilusión? ¿Es capaz la enfermedad, como condición temporal e histórica —ya que sus síntomas y marcas características están circunscritas a una década—, de anclar la materia? ¿Sobrevive el género propuesto por el experimento 'Mario Bellatin' a la humanidad conferida o en estado de admisión?

Una última clave de *Salón de belleza* parece hacernos entender la sedimentación como ilusión —temporalidad, noción inestable—, y la vuelta al reino de la belleza:

Lo que sí creo que voy a poner en práctica es el borrado total de las huellas. Debo hacer ver como si en este lugar nunca hubiera existido un Moridero. Esperaré que se muera esta última remesa de huéspedes [...] Luego, poco a poco, iré recobrando los artículos dedicados a la belleza y los instalaré en sus lugares habituales” (72-73).

El desenlace de *Salón de belleza* apela a la borradura y a la vuelta a las labores propias de la belleza. ¿Este paso por la enfermedad, por su somatización, se deshace con la cura? ¿Son el experimento y las muertes de los cuerpos del Moridero suficientes para fijar un cuerpo? Las últimas palabras del rector de este espacio parecen distanciarlo de la enfermedad, de sus estragos y, sobre todo, de su condición letal. ¿No se supone que su cuerpo, así como los de la última remesa de huéspedes, debe desaparecer? El fin de la novela de Bellatin da un giro en la historia, algo secreto e insospechado ha sucedido. ¿Le arrebató el Estado la autonomía? ¿Lo preserva de las nuevas formas —*inhumanas* aunque sexuadas— del cuerpo?

La materia parece ceder ante la tecnología de la belleza y el biopoder, cesa en la reinención del nuevo cuerpo generizado, de su dislocada ciudadanía<sup>27</sup>. El desafío parece también advertir sus propios límites y la fuerza de las políticas de normalización. El poder y el biopoder descubren la transitoriedad de los cuerpos, su inestable condición de huéspedes, el fracaso del experimento. En este caso, el rector de *Salón de belleza* enfrenta una paradoja semejante a la del *poseur* de fin de siglo: pide reconocimiento para hacerse de un cuerpo, pero este reconocimiento solo aniquilará, hará invivible la especificidad que se pide reconocer. ¿Son estos los límites del cuerpo? ¿Resulta imposible reconfigurar la diformidad *natural* del sexo?

A diferencia de otros textos sobre el sida, la ficción de Mario Bellatin presenta a los cuerpos enfermos como huéspedes en lugar de otorgarle este calificativo a la enfermedad —Copi, en su última obra teatral, la llama la “visitante inesperada” (Perlongher<sup>28</sup>)—. En este sentido, quienes cobran agencia son los cuerpos enfermos, no la enfermedad. El final de *Salón de belleza* contrasta con otras ficciones latinoamericanas que abordan el sida. Por ejemplo, en *Un año sin amor* (1998) de Pablo Pérez, su narrador le da la bienvenida a los años del cóctel, al retroceso de la enfermedad como condición letal para el deseo y el cuerpo gay. La última entrada en el diario de su narrador

no sólo evoca la luminosidad de un nuevo día, sino que culmina —y de esta manera, finaliza la novela— con un emotivo y esperanzador “Feliz año” (145). Por el contrario, *Salón de belleza*, aunque ya resignado, se lamenta por el fracaso de su experimento, por la vuelta del cuerpo a las garras de la normatividad y el biopoder —como invocación del surgimiento del capitalismo—. Las clientas volverán y, con ellas, la productividad del capital como modelador de cuerpos —Jean-Luc Nancy iguala el capitalismo al cuerpo mercadeado [*corps marchandé*] (2008: 108-109)—. La transitoriedad de los huéspedes, su perturbador regreso, se ha desmoronado. La administración de la vida, en ambas novelas, gana; en *Salón de belleza*, la revisión de la materialidad del sexo fracasa.

No obstante, la sexualidad, el género y el cuerpo están en un continuo “hacer”, y en este proceso las vueltas y revueltas resultan clave. Pese a que el regreso de la belleza pone punto final al ensayo concreto de *Salón de belleza*, el experimento ‘Mario Bellatin’ abre la categoría sexual a un futuro distinto en cuanto cuestiona los límites materiales, optando por la humanización del deseo específico de su cuerpo, de sus cuerpos. ¿Puede haber inteligibilidad de la que no se apodera la norma? ¿Puede el cuerpo estar en continua mudanza y, a la vez, ser vivible, visible, reconocible?

### Notas

- <sup>1</sup> Una primera versión de este texto fue leída en el XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana realizado en junio de 2008 en la ciudad de Puebla, México.
- <sup>2</sup> Su autora, Diana Paleversish, considera que en *Salón de belleza* el autor afronta uno de sus temas recurrentes, la muerte, despojándola del tradicional bagaje religioso, “ritual de decoro, dolor y lágrimas” (19). Se trata, entonces, de desechar la “justificación trascendental” (y occidental) de la muerte.
- <sup>3</sup> Dieter Ingenschay llama la atención sobre el hecho de que un grupo de novelas —entre ellas, *Salón de belleza*, pero también *Todas las almas* de Javier Marías—, no llamen al sida por su nombre. Considera este gesto como una radicalización del *dictum* de Oscar Wilde acerca de la homosexualidad que no se nombra (1994:168-169).
- <sup>4</sup> Una sección del texto comenta la ocasión en la que un huésped intenta escapar: “Cierta noche lo encontré tratando de huir del Moridero y fue tal la paliza que le propiné que muy pronto se le quitaron las ganas de escapar. A partir de entonces

- se mantuvo echado en la cama, esperando pacíficamente que su cuerpo desapareciera después de pasar por las torturas de rigor” (33).
- <sup>5</sup> Mario Bellatin, en “Underwood Portátil. Modelo 1915” (2005) hace referencia al lugar de confinamiento que concibe para *Salón de belleza*: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *Salón de belleza*. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida” (501).
- <sup>6</sup> Me refiero a la oposición masculino-femenino. Butler considera que el concepto de diferencia sexual es tautológico, ya que el propio sexo se concibe como diferencia binaria, en la cual lo femenino también resulta excluido.
- <sup>7</sup> No afirmo que la materialidad del sexo sea irreversible para no excluir procedimientos quirúrgicos o cosméticos que intervienen en las formas sexuadas del cuerpo y en la asignación de un nuevo sexo. Así mismo, tengo en cuenta la intersexualidad como materia aparte de la diformidad característica del sexo.
- <sup>8</sup> Planteado por Sylvia Molloy en “La política de la pose” dentro de un contexto hispanoamericano de fines del siglo XIX.
- <sup>9</sup> Se trata del medicamento Talidomida, actualmente retirado del mercado por producir malformación (por ejemplo, meromelia, amelia), anormalidades nasales y del oído, defectos cardíacos, malformación pulmonar, estenosis duodenal o pilórica y atresia gastrointestinal (Dudek y Fix, 2005: 239).
- <sup>10</sup> En “Underwood Portátil, Modelo 1915”, el narrador comenta que su familia era presa de burlas e “interpretaciones crueles” debido a la enfermedad y “deformidad” de los hijos (2005: 501).
- <sup>11</sup> En el texto, el narrador afirma: “Comencé con el otro medicamento, con el de precio muy alto. El asunto no es el dinero sino, como te decía, el problema es el proceso de pagarlo. Además me cae mal físicamente. No tanto como los anteriores. Éste se caracteriza por las subidas y bajadas de ánimo que produce. Cuando tomo vino el dolor de cabeza es intenso” (Bellatin, 2008: 14-15).
- <sup>12</sup> Bellatin parece admitir esta característica de su mundo ficcional al comentar en un texto autofigurativo que, a propósito de su asistencia a una residencia de escritores, había constatado que sus materiales estaban ubicados “como círculos” alrededor de puntos precisos: “La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia así como el estigma de la muerte eran de alguna manera los temas principales” (Bellatin, 2005: 506-507).
- <sup>13</sup> Esta recurrencia al mundo infantil, pero en especial a la mirada del niño, es seña-

lada por el narrador de "Underwood portátil. Modelo 1915" como una condición ineludible: "la incapacidad de ver al mundo de una manera ajena al imaginario de una mente de diez años de edad" (Bellatin, 2005: 511).

- <sup>14</sup> Mario Bellatin en "¿Habrà quien considere el sueño como el acto más perfecto del cuerpo?" (2009) propone una narración que podría pensarse en torno a tres vértices: el cuerpo, el sueño y la enfermedad, "Sigfrido, un amigo del abuelo del niño, ha sido intoxicado por una sustancia y se encuentra hospitalizado en un centro de salud donde es atendido por un grupo de enfermeras. Éstas son "de baja estatura" y, en sus tiempos libres, también fungen como toreras. El sueño no sólo se organiza en un *mise en abîme*, tal como comentamos al inicio, sino que también propone una serie de transformaciones del cuerpo. El sueño organiza estas mutaciones (los enanos son toreros y enfermeras, Sigfrido es el embajador de Francia en México pero también su clon) y finalmente propone el cuerpo como una realidad ilusiva que se produce en la percepción de los demás. El niño prefiere, entonces, seguir el sueño para continuar experimentando "el acto más perfecto del cuerpo" Al obedecer las órdenes de la enfermera-torero, el niño en definitiva ocupa el lugar del enfermo y sus sueños —quizá delirios— confirman su procedencia, su florecimiento en plena zona de la enfermedad. El relato de Bellatín parece relacionarse secretamente con *El gran vidrio*. En dicha narración, el narrador de "La verdadera enfermedad de la sheika" (segunda parte del libro) se refiere a un sueño místico que ha tenido con su líder espiritual. Este sueño se vuelca sobre dos malestares: el del narrador, quien padece de una enfermedad incurable y debe acudir con cierta frecuencia al hospital, y el de la sheika. En esta nueva oportunidad, Bellatin parece volver al sueño pero evoca la enfermedad lateralmente, casi en secreto, centrándose en las transformaciones que ésta hace posible y devalando su dimensión mística" (Guerrero y Bouzaglo, 2009: 35-37).
- <sup>15</sup> La puesta en escena del congreso tuvo un sentido de instalación: "En la sala se disponen cuatro pequeñas mesas cubiertas con manteles de fieltro verde, dos sillas por mesa, un micrófono y un menú con los temas creados por los escritores. Los textos se ofrecen al público en forma personal, frente a frente, pero las voces de los representantes son ampliadas y pueden oírse, simultáneamente, en toda la sala. También se escucha a un traductor que trata de atender al mismo tiempo las cuatro mesas" (Bellatin, 2003a: 4).
- <sup>16</sup> En el libro de Mario Bellatin, *Narradores duplicados* (2003a), se documenta el proceso. Los dobles fueron entrenados en diez temas a lo largo de seis meses. El libro contiene cuatro series fotográficas donde aparece, respectivamente, cada escritor con su doble.
- <sup>17</sup> Al respecto, el narrador de *Jacobo, el mutante* comenta: "Jacobo Pliniak ha adquirido el cuerpo de una vieja, en cuya memoria quizá está registrada la existencia de

un tal Jacobo Pliniak, muerto ahogado mientras hacía sus abluciones en un lago a cuyas orillas construyó su casa. Es importante señalar que en la Cábala a estas transformaciones, que implican a la persona, el género y el tiempo, se les suele nombrar *Remansos Aforísticos*. Mientras más alejada en la persona, el género y el tiempo se presente la transmutación adquirida, el relato se acercará un punto más a otra dimensión” (Bellatin, 2006a: 39-40).

- <sup>18</sup> La fotografía se usó para el lanzamiento de *Salón de belleza* en su traducción al inglés en los Estados Unidos. Resulta interesante que, a propósito de la edición, un artículo del *New York Times* (2009) titulado “A Mischievous Novelist With an Eye and an Ear for the Unusual” compara a Mario Bellatin con artistas como David Lynch, David Cronenberg y Frida Kahlo. Sin duda, estas referencias son causadas en razón de su cuerpo.
- <sup>19</sup> En *Pájaro transparente* (2006), su narrador comenta un posible referente peruano y la proliferación de espacios similares en el resto de los países en los que se publicó el libro: “Algunos pensaron que antes de [escribir *Salón de belleza*] [...] había investigado sobre cierto salón de belleza convertido en lugar para morir, que supuestamente existe y se ubica en villa el salvador, una zona aledaña a la ciudad de lima. Escuché vagamente de ese lugar mientras hacía el libro [...]. En las distintas ciudades donde el libro ha sido publicado se produjo un descubrimiento similar. Se sabía de la existencia de un lugar semejante al que aparece en el libro. Incluso cuando se realizó el montaje teatral en México D.F., el director de la puesta en escena, israel cortez, halló uno de esos refugios a las afueras de la urbe” (115-116).
- <sup>20</sup> En *Demerol, sin fecha de caducidad* (2009), Mario Bellatin propone una confusión de vida y cuerpo, una transacción material entre Frida Kahlo y su propia persona. La artista es confundida, y renombrada en minúsculas (frida kahlo), con la obra del escritor mexicano. El libro, tipo cara y cruz, es compartido con un *dossier* fotográfico apócrifo titulado *El baño de Frida Kahlo* (2009), de Graciela Iturbide.
- <sup>21</sup> Paul de Man considera que la figura dominante de la autobiografía es la prosopopeya, darle voz y rostro a lo muerto a partir del lenguaje. Esta mascarada textual funciona como des-figuración o borramiento de la vida (1979). Resulta interesante pensar en la doble des-figuración que proponen los textos —relatos pero también imágenes— de Mario Bellatin, al igual que la doble borradura, material y textual, del cuerpo.
- <sup>22</sup> Pese a los avances científicos, la enfermedad continua siendo *indetenible* si se piensa en que no todos los portadores del virus —especialmente, las poblaciones más vulnerables— tienen acceso a los medicamentos debido a sus altos costos.
- <sup>23</sup> En *Pájaro transparente*, su narrador considera que este cambio en las consecuencias del virus potencia aún más la lectura de la novela: “Pero me parece que ahora, y

no cuando fue publicado, el texto *Salón de belleza* cumple de una manera más clara con sus intenciones originales. No quise que el relato se identificara con el síndrome del sida. Cumple mejor su función hoy, cuando a partir de las nuevas terapias la fisonomía de aquel síndrome ha cambiado de manera radical y ya no hacen falta espacios determinados para dar cobijo a los afectados" (2006: 116).

- <sup>24</sup> En la tercera "autobiografía" de *El gran vidrio* (1997), "Un personaje en apariencia moderno", su narradora habla de un zoológico personal, animales que criaba: "Mis animales seguramente estaban sueltos. Subían y bajaban todo el tiempo de la gran cama. No debían ser muchos. Recuerdo de ese entonces a una pareja de ratas, tres conejos, dos gatos, un perro muy viejo, y al cerdo que, poco a poco, había comenzado a crecer" (145).
- <sup>25</sup> En *La jornada de la mona y el paciente* se narra esta controversial relación. El narrador se pregunta por los motivos que hacen posible que un hombre conviva con una cantidad importante de animales y concluye que podía estar enfermo: "No lo adiviné, en realidad lo sabía ya en ese momento pues cuando nos abrió una gran bola de carne se marcaba en su cuello" (2006b: 10). Por demás, resulta evidente la enfermedad a la que se refiere el narrador.
- <sup>26</sup> Aunque estoy de acuerdo con Roberto Esposito, quien advierte sobre cierta intercambiabilidad entre las nociones de biopoder y biopolítica en el pensamiento foucaultiano, en este artículo me refiero a biopoder cuando invoco la doble acepción constitutiva esbozada por Foucault, que incluye a la biopolítica; mientras que cuando me refiero a biopolítica estoy únicamente abordando su dimensión de "política en nombre de la vida". No obstante, me interesa el señalamiento de Esposito según el cual el propio concepto de biopolítica, dada la continua rotación a la que está expuesto, se encuentra en riesgo de perder su identidad y convertirse en un enigma (2008: 15).
- <sup>27</sup> Dieter Ingesnchay piensa las relaciones entre ciudadanía y homosexualidad a partir de textos de Arenas, Perlongher, Lemebel y Sarduy. Su artículo concluye que estas ficciones no sólo son una respuesta al lugar asignado al sujeto latinoamericano gay, sino cómo éstos, a partir del sida, han desarrollado una nueva conciencia de su propio Yo bajo el signo de la poscolonialidad: "Lemebel muestra hasta qué punto el Sida no sólo ha transformado la estructura de la homofobia, sino también que es posible plantear respuestas propias desde la perspectiva de una *queerness* latinoamericana" (2006: 178).
- <sup>28</sup> En "Una visita inesperada".



Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Bellatin, Mario (2009) *Demerol, sin fecha de caducidad*. México: Editorial RM.
- \_\_\_\_\_ “¿Habrà quien considere el sueño como el acto más perfecto del cuerpo?”. *Excesos del cuerpo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- \_\_\_\_\_ (2008) “Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días”. *Vices, Vicios y adicciones*. Houston: Revista Literal, otoño de 2008.
- \_\_\_\_\_ (2007) *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006a) *Jacobo, el mutante*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- \_\_\_\_\_ (2006b) *La jornada de la mona y el paciente*. Oaxaca: Almadía.
- \_\_\_\_\_ (2006c) *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2005) “Underwood portátil. Modelo 1915”. *Obra Reunida*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2003a) *Narradores mexicanos en París*. París: Landucci Editores.
- \_\_\_\_\_ (2003b) *Perros héroes*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2001) *El jardín de la señora Murakami*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Barcelona: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Salón de Belleza*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Butler, Judith (2004) *Undoing gender*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Bodies that matter*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge.
- De Man, Paul (1979) “Autobiographie as De-facement”. *Modern Language Notes*. Washington: The Johns Hopkins University Press, 94: 5.
- Dudek, Ronald D. y James D. Fix (2005) *Embriology*. Filadelfia: Lippincott Williams and Wilkins (3era. Ed).
- Esposito, Roberto (2008) *Bios, Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnessota Press.
- Foucault, Michel (2007) *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
- García, Fernando (2010) “El hombre del brazo de carbono”. *El País*. Montevideo, 1 de enero en [http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/01/01/cultural\\_462433.asp](http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/01/01/cultural_462433.asp). (visitada el 1 de enero de 2010).

J. Guerrero. El experimento 'Mario Bellatin'...  
*Estudios* 17:33 (enero-junio 2009): 63-96

- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (2009) "Fiebres del texto-ficciones del cuerpo".  
Excesos del cuerpo. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Ingenschay, Dieter (2006) "Sida y ciudadanía". *Desde aceras opuestas*. Madrid:  
Iberoamericana.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia  
University Press.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1994) *Diccionario de Psicoanálisis*.  
Colombia: Labor.
- Molloy, Sylvia (1994) "La política de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América  
Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Nancy, Jean-Luc (2008) *Corpus*. Nueva York: Fordham University Press.
- Palaverish, Diana (2005) "Prólogo". *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- Pérez, Pablo (1998) *Un año sin amor*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Perlongher, Néstor (1991) "La desaparición de la homosexualidad". *El porteño*. Buenos  
Aires, número 119.
- Rother, Larry (2009) "A Mischievous Novelist With an Eye and an Ear for the  
Unusual". *New York Times*. Nueva York, 10 de agosto, C1.
- Thays, Iván (2009) "Where's Bellatin?". *Blog Moleskine Literario*, en <http://notasmoleskine.blogspot.com/2009/12/wheres-bellatin.html>.