

EL ESPACIO DISLOCADO EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN

Liliana Lara

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Antes de comenzar, propongo el término *dislocación* para hacer referencia a aspectos discursivos y culturales relativos a la obra de autores migrantes que no abordan directamente el tema de la inmigración. En tal sentido, es posible hablar de una *dislocación cultural* que explica la repercusión de la noción contemporánea del espacio en el imaginario de los escritores migrantes latinoamericanos, a partir de los postulados de los estudios culturales, la geografía y la filosofía, para de este modo enmarcar y comprender este particular “espacio vivido”¹. Así como también es posible referirse a una *dislocación textual*, desde una perspectiva narratológica y semiótica, que da cuenta de los fenómenos textuales que ocurren en este tipo de textos. Para el abordaje del espacio dislocado que incluya lo cultural y lo textual propongo un esquema de análisis literario desde tres perspectivas, no excluyentes, a saber: a.-El espacio del texto: referido a la forma espacial de la organización del texto en sí mismo. Este espacio corresponde al nivel sintáctico. b.-El espacio en el texto: es el escenario de la trama. Su estudio atañe al nivel semántico del texto. c.- Espacio alrededor del texto: se trata del espacio de la fábula, entendida esta como la reorganización de la historia por parte del receptor (Bal, 1990), y también como la relación del espacio textual con el *espacio real* (tanto de producción como de recepción de la obra). En tal sentido, concierne al nivel pragmático del texto. A partir de estos postulados teóricos analizaré la dislocación espacial en *Efecto invernadero* (1992) de Mario Bellatin.

1. El autor

Mario Bellatin, hijo de padres peruanos, nació en México en 1960, vivió en Perú y Cuba. Y finalmente volvió a México, donde reside en la actualidad. Este autor ha publicado más de 30 libros, entre novelas, relatos y ensayos. Muchos de sus textos son producciones híbridas que mezclan otros géneros artísticos como la fotografía, la pintura, la música, el cine, el teatro, así como también instalaciones, falsificaciones, imposturas². El propio cuerpo de este escritor es parte de su *performance* literario, como veremos. Este componente performativo de su proyecto artístico lleva implícita una problematización de la dualidad realidad/ficción que es uno de los centros en torno a los cuales gira la obra de este autor.

Bellatin nació sin el brazo derecho y este hecho, tal como ha señalado Quintero (2014), no se puede pasar por alto, pues “este defecto físico está inscrito en el cuerpo mismo del autor y todo pareciera apuntar a que lo escrito germina de esa carencia inicial” (p. 184). En todos sus textos aparecen cuerpos anómalos, monstruosos, castrados, enfermos, paralíticos, y esta monstruosidad se

¹ Merleau-Ponty es considerado el precursor de la idea del espacio vivido. En su *Fenomenología de la percepción* (1993) este autor señala que es a través de nuestro cuerpo-vivido que tenemos acceso al y ocupamos un lugar en el espacio. De modo que el origen de este espacio se encuentra en la percepción que de él tiene el *sujeto trascendental*. Según Merleau-Ponty, el cuerpo humano provee el punto medio fundamental entre el pensamiento y el mundo, en tal sentido, se constituye en un modo de relacionarse, percibir y entender lo que nos rodea.

² La actividad creativa multidisciplinaria de Bellatin incluye la creación de la “Escuela Dinámica de Escritores”, el diseño de una editorial titulada *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, así como también el congreso de escritores latinoamericanos que organizó en París en 2003, al que asistieron dobles de los escritores invitados que no tenían ningún parecido físico con los “originales” y repetían de memoria textos escritos por los autores que representaban.

convierte en productora de textualidades también anómalas (*ibid.*, p.194). Palaversich, por su parte, señala que la ilegibilidad de estos cuerpos refleja la ilegibilidad del texto (2005, p. 12), caracterizado, entre otras cosas, también por partes faltantes, especies de elipsis fundamentales que el lector debe completar. Lo anómalo, sin embargo, es presentado con naturalidad y distanciamiento emotivo. Por otra parte, este dato biográfico es constantemente resaltado por el propio autor quien se ubica visiblemente entre el lector y el texto, como ha observado Guerrero (2009), mostrando su cuerpo intervenido por prótesis artísticas³ o sin ninguna substitución ortopédica, haciendo énfasis en la carencia, tanto en fotografías⁴ como en presentaciones en congresos de literatura que semejan más bien instalaciones o *happenings* artísticos.

2. El espacio

La obra literaria de Bellatin parece negar el espacio. La mayoría de sus historias suelen ocurrir en universos cerrados que se rigen por reglas propias. Generalmente se trata de espacios peculiares que difícilmente pueden ser relacionados con un espacio referencial definido (país, ciudad, barrio, calle), pues las marcas textuales para llevar esto a cabo han sido escamoteadas, principalmente por la abolición de cualquier referente geográfico. No obstante, en algunos casos estos ámbitos narrativos permiten suponer que efectivamente refieren a algún lugar en Latinoamérica. En otros casos, sin embargo, pareciera que las historias están situadas en geografías distantes, pertenecientes a otro imaginario, no porque se mencionen en el texto directamente, sino porque la textualidad se teje con diversas pistas que apuntan hacia la idea de que la trama se desarrolla en estos países.

El sustrato lingüístico que construye estos espacios referenciales tiende a una neutralidad matemática extrema, a una reducción al mínimo (escasa adjetivación, frases elípticas, tono impasible), en la que resalta esa falta de topónimos específicos lo cual le permite a Bellatin relatar ese universo ficticio “puro” al que aspira su obra. Espacio y discurso, de tal modo, apuntan hacia la representación de un “limbo” y de una artificialidad evidenciada. En este artículo me dedicaré al análisis de esta disolución de todo espacio identitario –espacio cultural, espacio vivido– y sus consecuencias en el texto.

Pienso que es posible establecer dos series narrativas en la obra de Mario Bellatin, con respecto al espacio en el que se desarrollan sus textos:

- La *serie latinoamericana*, en la que estarían agrupados todos los textos que parecieran estar ubicados en algún país innominado de Latinoamérica, pero también otros relatos, más recientes, en los que sí son mencionados algunos países de este continente, como el Brasil de *Los fantasmas del masajista* (2009), o la Cuba de *El libro uruguayo de los muertos* (2012), representados, eso sí, siempre desde una perspectiva enrarecida y desfamiliarizante.
- La *serie de geografías exóticas*, que incluiría textos que parecieran estar situados en países como China, Japón, Rusia, entre otros, si bien en algunos relatos se configuran rituales y tradiciones supuestamente pertenecientes a dichos países, pero se trata en realidad de prácticas apócrifas. Tal es el caso del Japón de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o la China de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005).

El texto que me ocupa pertenece a la *serie latinoamericana* de la primera etapa de la obra de Bellatin.

³ El artista plástico Aldo Chaparro le ha diseñado varios modelos de garfios entre los que sobresalen uno con forma de pene, que causó asombro cuando fue usado por Bellatin en un congreso literario al que asistió en Paraty, Brasil, en el año 2009.

⁴ Las fotografías del rostro y el cuerpo de Bellatin pueden, incluso, aparecer como ilustración de la portada de sus libros: tal es el caso de la portada de la primera parte de su obra reunida, publicada por Alfaguara, en el año 2005. En *Escribir sin escribir* (2014) Bellatin comenta que en su texto *Yo soy el autor de este libro*, de próxima aparición, el relato es interrumpido constantemente por fotos de sí mismo.

3. Efecto invernadero

Algunos autores (como Goldchluk, 2011; Renjel Encinas, 2014, entre otros) han señalado que con *Efecto invernadero*, originalmente publicada en Perú en 1992, comienza realmente la carrera literaria de Mario Bellatin. Con esta obra, además, se inicia un fenómeno constante en la producción de Bellatin: la profusión de reediciones y versiones. *Efecto invernadero* ha sido reeditada en varias ocasiones, agrupada en textos compilatorios junto con otras obras, no siempre las mismas. Críticos genetistas (Goldchluk, 2008; Cuartas, 2016, entre otros) se han dedicado a elaborar un estudio comparativo tanto de las diversas versiones de esta obra posteriores a la fecha de su primera publicación (1992), como a las versiones anteriores a esta fecha, es decir, a sus borradores mecanografiados. Entre estos borradores llama la atención en especial el que fue publicado posteriormente con el nombre de “Y si la belleza corrompe a la muerte”, en el libro *Condición de las flores* (2008), que cuenta con aclaradoras notas elaboradas por Graciela Goldchluk. Observa esta autora que “Sin duda este manuscrito pertenece al momento de creación que produjo las más de mil hojas perdidas en algún sótano de la ciudad de Lima, que darían lugar a *Efecto invernadero*” (2008, p. 51). Pienso que esas *mil hojas perdidas* a las que se refiere la investigadora quedan suspendidas en el terreno movedizo que a duras penas delimita lo real de lo ficcional. Nunca sabremos de su exacta existencia ni si efectivamente se trataba de tal cantidad de páginas, pero este relato funciona como metáfora de un hecho crucial en la poética de este autor como lo es la reducción textual a través de la depuración de la anécdota y la concisión. El trabajo de tachar y omitir es una marca del estilo literario del escritor.

En *Efecto invernadero* se narra esencialmente la agonía y posterior muerte del personaje principal, Antonio, cuya vida, relatada aquí a través de una serie de *flashbacks* y fragmentos, se asemeja a la del poeta y pintor surrealista peruano Alfredo Quíspez Asín, mejor conocido por su seudónimo: César Moro (1903 – 1956)⁵. El epígrafe, perteneciente a este poeta peruano, apunta hacia esta lectura. Se trata del verso “Antonio es Dios”, que da inicio a un poema de Moro dedicado a un oficial del ejército llamado Antonio con el que mantuvo relaciones amorosas durante ocho años. El Antonio de *Efecto invernadero* es el poeta y protagonista cuya vida recuerda la vida de Moro. Esta inversión de nombres conecta y desconecta la historia que se nos presenta con la biografía de Moro. Este efecto de conexión/desconexión con referentes reales será una constante en la obra de Bellatin, según veremos, y es parte de la sensación de extrañamiento central en su poética. La utilización del epígrafe de Moro da una pauta doble de lectura: por un lado, destaca la similitud de la biografía del artista peruano con la vida del protagonista, en este caso llamado Antonio. Por otro lado, remite a la centralidad del personaje principal: ese dios en torno al cual giran todos los eventos y los demás personajes, y que, además, dispone de su propia muerte, aun cuando esta haya sido causada por una enfermedad.

La centralidad del protagonista se ve enfatizada, además, por el hecho de que ninguno de los demás personajes que aparecen en este texto posee un nombre propio; todo lo contrario: son referidos a través de “nombres-funciones”, como ha apuntado Palaversich (2005). Así, encontramos a “la Madre”, “la Amiga”, “el Amante”, “la Protegida”, “la Pianista”. Muchos de estos apodos tienen correspondencia directa con la función designada por su “nombre”, función esta, además, en estrecha relación con el personaje principal.

4. Análisis de los niveles espaciales de *Efecto invernadero*

La transformación del lecho de muerte del protagonista en un escenario para un *performance* artístico, y por tanto la conexión entre muerte y belleza, es uno de los ejes temáticos de *Efecto invernadero*. La

⁵ César Moro vivió en París durante 8 años, más tarde se exilió en México por razones políticas y finalmente muere en Perú a causa de la leucemia. Estos datos biográficos coinciden con la historia de Antonio en el texto que me ocupa.

historia se desarrolla en torno a este espacio cerrado que ha sido acondicionado para los días finales del protagonista, no solo con la intención de hacerlos más llevaderos, sino para transformar el acto de su muerte en un hecho estético. A continuación, examinaré el espacio de esta novela, a través del esquema analítico que he propuesto al inicio de este artículo.

4.1. Espacio del texto

4.1.1. Espacio externo del texto

Llama la atención en *Efecto invernadero* que el espacio textual está articulado a la manera de breves viñetas numeradas del 1 al 29, separadas, además, por un espacio en blanco, que enfatiza el contenido fragmentario de lo narrado. Sin embargo, la primera viñeta en la que se narra el encuentro del maestro de Antonio con el cuaderno en el que este relata las formas de enterrar niños no está numerada. Pienso que esta falta de numeración se debe a que es esta historia la que le da cierta unidad a lo narrado en los siguientes fragmentos numerados. La fragmentariedad que otorgan las viñetas en las que está dividida la trama está matizada por la aparente contigüidad y orden lógico que le confiere la numeración. Esto, no obstante, es solo una apariencia, pues la trama no sigue un orden cronológico.

4.1.2. Espacio interno del texto

El espacio interno de la obra –en lo referente a su naturaleza lingüística– normalmente está construido a través de verbos de movimiento, pero no en el caso del texto analizado. Aquí prevalece la detención del personaje principal en su lecho mortuario y el espacio se construye más que nada por la enumeración de ciertos objetos de importancia simbólica para transformar el lugar en un escenario y hacer de la muerte una instalación artística. Toda instalación artística implica una intervención en el espacio en la que están presentes los objetos y por tanto la disposición de estos cobra gran importancia. En el espacio interno del texto se relata en varias ocasiones la ubicación y disposición de estos objetos a través de una lista de sustantivos (zapatos, sillón, cortina) que de alguna forma sustituyen y/o enriquecen las escuetas descripciones.

4.2. El espacio en el texto

El lecho de muerte de Antonio es el espacio principal de este relato, en torno a este se organizan todos los demás espacios. Se trata de un cuarto dispuesto según sus indicaciones, en el que prevalece la oscuridad impuesta por pesadas cortinas, el encierro, el artístico ordenamiento de ciertos objetos cuyo valor simbólico presentimos, pero no nos es relatado directamente en ningún momento. Se trata de unos zapatos amarillos llenos de barro, un sillón de Viena, un espejo en cuya superficie está escrito un poema, los frascos de medicamentos, las cortinas sellando las ventanas. La habitación, escenario de las principales escenas, permanece contenida por estas cortinas, transformada en ese “invernadero” al que refiere el título de esta obra. El invernadero es un espacio cerrado que reproduce de manera *artificial* ciertas condiciones para que la vida vegetal prospere, pero en este texto se trata del espacio espectral y clausurado en que se ha convertido el cuarto de Antonio. Un espacio aislado que de manera artificial pretende reproducir ciertas condiciones, no para la vida sino para la muerte, pero sobre todo para que esta adquiera una índole diferente, un orden que la acerque al arte y que así demuestre la relación con la belleza en la que insiste el protagonista, a pesar del deterioro corporal y del dolor. O precisamente por ellos.

El término “efecto invernadero” es usado en las ciencias naturales para explicar el fenómeno de energía atrapada que es una de las causas del calentamiento global de la tierra. El título de la novela, en mi opinión, hace referencia a esa espacialidad contenida, en cierta manera autodestructiva, en cuyo interior se encuentra una energía viva (energía agonizante), pero desconectada del afuera.

En la obra de Bellatin, no solo en este texto, prevalece lo que podríamos llamar *espacio-invernadero*, es decir, un espacio clausurado en el que factores externos inciden en la interioridad, produciendo una energía confinada, pero esta energía –aumentada por una serie de factores térmicos

que inciden en el interior– no puede salir, y por tanto pareciera no tener ningún contacto con la exterioridad. En la obra de este autor nos encontramos constantemente con ese espacio cerrado como una burbuja, en el que bulle la vida (o la muerte). Espacios de confinamiento tales como hospicios, comunidades aisladas, sectas secretas, monasterios, escuelas para seres anómalos.

Efecto invernadero, además, guarda estrecha relación con *Salón de belleza* (1994), tal como ha señalado Renjel Encinas (2014), porque ambas conforman una unidad de reflexión acerca de la enfermedad, la belleza, la muerte. En *Salón de belleza* el espacio-invernadero está representado por “el moridero”, como es denominado el antiguo salón de belleza que cambia sus funciones para convertirse en lugar de aislamiento de la enfermedad. Un espacio originalmente destinado a la belleza, pero en el que se espera la muerte. En el espacio principal de *Efecto invernadero* ocurre lo mismo: se trata de la casa de un artista, lugar de producción de *lo bello*, pero en el que también se espera el fallecimiento.

Los textos de Bellatin ocurren en una especie de “campana de vacío”, como ha señalado Panesi (2005), en las que la elipsis se constituye en la operación retórica principal para la construcción de un espacio clausurado. Se trata de ese efecto de conexión/desconexión respecto de los referentes reales al que he aludido previamente, el cual permite el extrañamiento del espacio en el texto. La elipsis, el tachado, la omisión de los nombres de ciudades, países o calles contribuyen a esa desconexión del afuera, en este caso referida al ámbito espacial; no obstante, la inscripción del relato dentro de ciertas tradiciones, costumbres, comportamientos que reflejan una particular idiosincrasia, forman parte de la conexión con ese mismo espacio externo del que en apariencia se han desconectado. Es lo mismo que ocurre en el interior de un invernadero, según he señalado; la artificialidad contenida en el interior de este depende en cierto modo del afuera en una relación de apertura-cierre con respecto a lo exterior.

Aunque los personajes se desplazan por diversos países, estos lugares no son nombrados en ningún momento. En una de las versiones conservadas del manuscrito de esta obra es posible observar que en una primera instancia los nombres de países fueron mencionados y luego, en las correcciones finales, fueron efectivamente tachados. Esta “tachadura” está presente, como señalé al inicio de este apartado, en la mayor parte de la obra de este autor. El espacio referencial es eludido, otorgando de este modo un tinte simbólico al relato al abrirlo a un referente más amplio.

La casa donde transcurre esta historia había sido construida en un despeñadero y el estudio del protagonista estaba ubicado en el lugar más peligroso de dicho espacio: “Antonio sabía que tarde o temprano el espacio quedaría sepultado por un deslizamiento mayor” (p. 61). Así, se trata de un espacio primordial pero inestable, con grandes posibilidades de desaparecer. El estudio es “El espacio de Antonio” (p. 61), donde el protagonista había creado la mayor parte de sus pinturas. Tras su muerte, la Protegida de la madre lleva al Amante a este lugar, e intenta llevar a cabo con este un ritual de índole sexual que ya había puesto en práctica con Antonio, sin mucho éxito, y que se iniciaba con extrañas abluciones. Esta escena parece una especie de punto ciego o una pieza de otro rompecabezas, en el que la narración se detiene. Estos “puntos ciegos”, especies de desvíos (o dislocaciones) de la anécdota, están presentes con frecuencia en la obra bellatiniana y son parte de una serie de elementos que hacen tambalear los cimientos de la narración realista, al igual que la falta de referentes espaciales, los nombres-función de los personajes, las tramas fragmentadas y laberínticas, las historias sin desenlaces, y la conexión/desconexión con lo real. Todo esto hace que la narración esté signada por un conjunto de características que la acercan a la llamada *narración paradójica* a la que se ha referido el Grupo de Investigación de la Universidad de Hamburgo, y que alude a aquellas narraciones que por el recurso del *autodistanciamiento* entran en contradicción consigo mismas y/o con la doxa, es decir, con lo que en un momento dado se considera un discurso lógico y/o plausible.

El discurso narrativo de Mario Bellatin es paradigmático de esta narración paradójica e, incluso, por todo lo antes expuesto, parece erigirse en contra de lo que llamo *ortopedia textual*, tomando una imagen proveniente del mismo campo simbólico que suele utilizar el propio autor. La ortopedia pretende reparar las faltas reales a través de un artificio que procura emular la naturalidad del miembro ausente. Se dedica a corregir y/o a evitar deformidades corporales y anomalías a través de cirugías, aparatos, prótesis, ejercicios, métodos invasivos que no solo ofrecen mejorías al paciente sino que

anulan sus diferencias con respecto al cuerpo completo, sano, “normal”. Su objetivo es la corrección y la erradicación de deformidades. Se podría decir que funciona como apaciguador de lo monstruoso, lo diferente, lo que fractura las normas. Así, un discurso ortopédico sería aquel que anula las anomalías y completa las carencias por medio de procedimientos invasivos o prótesis textuales que simulen lo que falta y normalicen lo diferente. Ordenar, corregir, seguir las reglas impuestas por la doxa serían las funciones de este discurso ortopédico. La *dislocación* textual, tal como la practica Bellatin, representa lo opuesto a este ordenamiento, pues se rehúsa a toda ortopedia y crece y se regodea en los quiebres, las fracturas y las anomalías.

4.3. Espacio *alrededor* del texto

El espacio alrededor del texto al que me referiré aquí está comprendido por el espacio en el que se encuentra el autor en el momento de la escritura (su posición con respecto al canon literario y con respecto a identidades nacionales), la posición de la figura del autor implícito con respecto a su obra (en el caso de Bellatin es central) y la ramificación del espacio textual en otras manifestaciones artísticas (otros espacios). El espacio presentado en los textos de Bellatin está signado por una mirada de lo real desde la distancia y el extrañamiento. Un espacio que nos resulta casi familiar, y a la vez casi extraño, construido a través de elusiones, elipsis, tachaduras. En sus textos, esta desfamiliarización es, además, tema y procedimiento literario: las complicadas relaciones familiares, en especial entre padres e hijos, se constituyen en uno de los temas centrales tanto en gran parte de sus textos, pero a la vez la desfamiliarización se constituye en procedimiento literario o herramienta estilística que se patentiza en el distanciamiento que caracteriza al sujeto de la enunciación, signado por la frialdad de lo narrado, la carencia de adjetivos, las escasas descripciones, la ausencia de antropónimos. En estos textos lo familiar decanta en ominoso, siguiendo a Freud (1979), para quien lo siniestro es la manifestación de lo que debería permanecer oculto, pero que emerge precisamente en lo que nos es familiar y doméstico. La palabra alemana que usa Freud es “*unheimliche*”, vocablo que mezcla el adentro de lo familiar u hogareño (*heimlich*) con el afuera indicado por el prefijo “*un*”. De modo que se trata de algo extraño, pero que surge desde lo interior, y que enturbia lo hogareño, lo doméstico, de allí su monstruosidad. Esta desfamiliarización está indudablemente vinculada al término *Unhomliness* propuesto por Homi Bhabha (1994), el cual es usado por este autor para definir un modelo de pensamiento sobre las identidades inciertas que produce la experiencia colonial, signado por una visión que problematiza lo que se considera como “lo propio”. Esta categoría es crucial para comprender la noción de espacio que se desprende del proyecto estético bellatiniano. La disolución y problematización de todo espacio identitario –espacio cultural, espacio vivido– tiene repercusiones textuales. En la obra de Bellatin el espacio referencial se presenta como ámbito conocido, pero a un mismo tiempo insólito y perturbador, y además se va desdibujando a través de imprecisiones y tachaduras. Un limbo espacial narrado a través de un discurso depurado y escueto, severo y frío: un *espacio invernadero*, autosuficiente, en el que se pueden cultivar extrañas flores.

La obra de Bellatin gira en torno, precisamente, a ese *no lugar*, a ese espacio que se cierra sobre sí mismo y pretende desconectar todos los posibles vínculos directos con lo referencial, *un espacio que se quiere apátrida*. Esta intencional ausencia de marcas nacionales y el interés de referir en sus relatos acontecimientos que se ubican en espacios remotos y/o hacen referencia a culturas ajenas a lo latinoamericano, pone a este autor en relación con otros autores latinoamericanos de su generación, como lo son aquellos pertenecientes al *Crack* mexicano y a *McOndo*, ambos grupos aparecidos a finales del siglo pasado, fecha en que fue publicada la novela estudiada aquí. Uno de los aspectos en común que tienen los autores pertenecientes a estos movimientos es el hecho de reaccionar contra un cierto tipo de literatura rural inscrita en el realismo mágico garcíamarqueano, que pretendía responder a la cuestión de la identidad latinoamericana en forma unívoca o a través de posturas tal vez demasiado estereotipadas, como ocurría con la literatura del *Boom* en los años sesenta, y más tarde en la obra de algunos autores del llamado *Post-Boom*. Sin embargo, a pesar de que la obra de Bellatin es contemporánea a la de los autores del *Crack* y *McOndo*, y podría calzar perfectamente con los preceptos estéticos de cualquiera de estos dos movimientos, no fue incluida en ninguno de ellos. Esto refuerza la idea del autor dislocado como figura fuera del campo literario sistematizado. Un autor dislocado muchas veces es omitido en las listas, los grupos, las antologías, las literaturas nacionales.

Es necesario aclarar que la situación actual de Bellatin es otra, pues su obra actualmente goza de gran reconocimiento y es considerada como imprescindible dentro de la literatura latinoamericana contemporánea pero, aun así, sigue siendo considerado un autor “raro”.

Bellatin nació en México en 1960, pero luego se ha estado moviendo entre México, Perú y Cuba. Esta movilidad tal vez contribuyó en primera instancia a que su figura permaneciera borrosa y en la periferia literaria, pero más tarde, precisamente por eso, ha sido considerado tanto parte del campo cultural peruano como del mexicano. Ese ser partícipe de un campo cultural, de una identidad, de una nacionalidad y al mismo tiempo no serlo, es una de las características fundamentales de la literatura dislocada.

El espacio alrededor del texto que se refiere al sujeto de la escritura, al cual he identificado con el “cronotopo creador” (siguiendo a Bajtín, 1989, p. 404), está caracterizado por una apertura. Bellatin se ubica en el centro de su obra, como queda evidenciado en la abundante autorreferencialidad de sus textos, y también porque su propio cuerpo es parte de su *performance* literario. No solo porque interfiere en la escritura con las constantes alusiones a su particular “defecto”, sino porque sus apariciones en público, las fotografías de su rostro o de su cuerpo incluidas en sus libros, la centralidad de sus prótesis artísticas o la ausencia de las mismas, todos estos elementos conforman una presencia notoria que acompaña lo escrito.

Muchos de los textos de Bellatin, además, no se limitan a la palabra escrita, en el formato tradicional del libro, sino que algunos son producciones híbridas con otros géneros tales como la fotografía, la música, el teatro. Conjuntamente, muchos de sus textos literarios desencadenan instalaciones y puestas en escena, tal es el caso de los montajes teatrales de *Perros héroes* o *Salón de Belleza*. Encontramos *alrededor del* texto un espacio abierto a la multiplicidad genérica y artística el cual parece entrar en contradicción con el limbo que sirve como metáfora del espacio *en* el texto. Sin embargo, esta apertura-y-cierre sigue en estrecho vínculo con la estética de conexión/desconexión que tutela la obra de este autor y que es una de las características de la *dislocación* que he propuesto.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, M. (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BELLATIN, M. (2005): *Efecto invernadero*. En *Mario Bellatin. Obra reunida 1*.
- (2008): *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía.
- (2014): *Obra reunida 2*. (Versión para Kindle). México: Alfaguara.
- BHABHA, H. (1994): *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- CUARTAS, J. P. (2016): “Los ‘sucesos de escritura’: encuadre y delineado en Mario Bellatin”, en *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 3 (5), pp. 123-137.
- CUARTAS, J. P. y GOLDCHLUK, G. (2014): “La fe literaria”, en *Fractal. Revista trimestral*. (12). Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal72JuanPabloCuartasyGracielaGoldchluk.html>
- FREUD, Sigmund. (1979): *Obras completas. Vol. XVI*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

FUGUET, A y GÓMEZ, S. (1996): “Prólogo” a *McOndo (una anotología de nueva literatura hispanoamericana)*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori. Recuperado de: <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/pre-mcondo.pdf>

GRABE, N., LANG, S. y MEYER-MINNEBANN, K. (Eds). (2006): *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de “transgresión”*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

GUERRERO, J. (2009): “El experimento Mario Bellatin. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo”, en *Estudios* 17 (33), pp. 63-96.

LARRAIN, R. (2006): “Entrevista a Mario Bellatin”. Recuperado de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/2593/3803>

MERLEAU-PONTY, M. (1993): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona/México/Buenos Aires: Planeta.

PALAVERSICH, D. (2005): “Prólogo” a Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, pp. 9-23.

PANESI, J. (2005): “La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatin”. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf>

QUINTANA, I. (2009): “Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”, en *Revista Iberoamericana*, LXXV (227), pp. 487-504.

QUINTERO, G. (2014): “El cuerpo monstruoso del texto o Mario Bellatin escribe”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, II, pp. 183-195.

RENJEL ENCINAS, D. (2014): “Efecto invernadero o el arte de poseer un cuerpo”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 16 (2). Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/47219/51332>

VAGGIONE, A. (2009): “Literatura / enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”, en *Revista Iberoamericana*, LXXV (227), pp. 475-486.

VOLPI, Jorge. (2000): “Manifiesto Crack”, en *Lateral. Revista de Cultura* (70). Recuperado de: <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>