**POÉTICAS DE LA DESOLACIÓN:¹ COMUNIDAD Y VIOLENCIA
EN LAS NARRATIVAS DE MARIO BELLATIN Y JUAN VILLORO**

Isabel Quintana*

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

PALABRAS CLAVE: HISTORIA, LITERATURA, REPRESENTACIÓN, SOBERANÍA, VIOLENCIA

En las obras de los escritores mexicanos Juan Villoro y Mario Bellatin se contraponen dos modos de concebir la práctica literaria en relación con la herencia cultural e histórica. Ambos autores recogen una tradición (ya sea para afirmarla, renovarla o reelaborarla de manera original) muy arraigada en la literatura mexicana que se caracteriza por una constante reflexión sobre la violencia histórica en la sociedad mexicana, antes y después de la Conquista. Como si la violencia azteca, la Conquista española, el periodo tumultuoso de la Independencia, la Revolución mexicana y la institucionalización del Partido Revolucionario conformaran nudos traumáticos a los que la literatura debe enfrentarse indefectiblemente. La historia entonces, se constituye a la vez, en condición de posibilidad y en materia de la literatura. Pero entre la realidad y la ficción se desliza la pregunta en torno a los modos de representar esa violencia; es decir, cómo acercarse a esa matriz problemática, cómo narrar el terror. Es precisamente la forma en que Villoro y Bellatin resuelvan dicho interrogante lo que dará origen a sus diferentes modos de narrar y concebir la práctica literaria.

---

¹ La idea de una *poética de la desolación* ha sido desarrollada por Álvaro Ruiz Abreu (2003) en su estudio acerca de Juan Rulfo en *La cristera, una literaruta negada*. El título de mi trabajo se inspira en dicho trabajo.

* iquintanilla@conicet.gov.ar

Isabel Quintana

En Villoro la violencia pasada y actual de su país parece volver irrisoria la pregunta por los modos de representar la violencia, puesto que el propio universo literario e intelectual se encuentra también profundamente degradado y corrompido por ella (cuestión que aparece tanto en su narrativa como en sus ensayos). Frente a la contundencia de la realidad, la literatura deja de tener un valor específico para convertirse en el lugar donde se narra —y aquí Villoro vuelve a cierta tradición de la literatura mexicana— la desintegración social, las cruentas batallas ideológicas y religiosas y, finalmente, la propia perversión de los letrados que transitan en un mundo lleno de creencias y al mismo tiempo cosificado. En definitiva, la literatura no puede dejar de referirse a —dar testimonio de— su país de origen. En *El testigo* (2004) surge desde el título, la figura del testigo como una condición de la que el protagonista no puede apartarse. Aunque se sienta ajeno a esa tradición *sangrienta* la Historia emerge constantemente ante él como un *espectro*. Al mismo tiempo, quien da testimonio en esta novela es alguien que inevitablemente debe traicionar su legado para seguir existiendo, renunciando a cualquier tipo de protagonismo.²

Ahora bien, si en América Latina la literatura ha imaginado espacios urbanos, aunque siempre conflictivos, de integración social, en las novelas mexicanas que analizaremos en este artículo, tal conflictividad se agudiza a partir de la problematización de la idea de comunidad. En este sentido, la obra de Bellatin —me referiré aquí especialmente a *Salón de Belleza* (1999) y *Perros héroes* (2003)— escenifica la violencia en la que se funda todo acuerdo social al dramatizar las aporías que subyacen al ideal contractualista. En este último punto se desnuda lo que el concepto de *communitas* tiene implícito: la amenaza de la muerte —que generalmente viene del otro— y que es, en definitiva, lo que separa e impide una identidad comunitaria. Al mismo tiempo, tal tratamiento de la violencia comunitaria potencia en Bellatin sus modos de narrar —y en este punto se abre la gran brecha entre él y Villoro—, es decir, entre una narración en la que el referente externo está siempre presente y otra cuya base poética es la constante experimentación de la forma y la renovada invención de los mundos que constituye. La literatura crea un

---

² Esta idea de la traición ligada a la figura del espectro ha sido desarrollada por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*.

conjunto de materiales estéticos y fuerzas simbólicas que se enfrenta al hecho de narrar el horror produciendo así su propia renovación con respecto a la tradición local.

Para estas narraciones Bellatin construye geografías extrañas que remiten, por momentos, a un imaginario oriental buscando borrar toda referencia nacional. A diferencia de la literatura de Villoro, la historia mexicana deja de estar omnipresente y de ser determinante en la práctica literaria; su escritura es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración de identidad. Podría decirse además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela). No es que se busque narrar desviadamente, sino que lo que se cuenta es otra cosa, obedece a su propia matriz imaginaria y simbólica configurada a partir de una elección meticulosa de los materiales (escenografía, personajes, maquillaje), que conforman la creación de un sugerente artificio estético.

Por último, la fisura genealógica que configura las narrativas de ambos escritores (en Villoro volver a la Historia para traicionarla y en Bellatin retomar la narración de la violencia pero ya no como una especificidad mexicana), abre un interrogante sobre la posibilidad de la justicia en sociedades asediadas por la violencia; es decir, cómo pensar aquello que está siempre más allá de toda instancia contingente (la justicia).

Testimonio y traición

*Que nosotros somos herederos no
significa que tengamos, que recibimos
esto o aquello, alguna herencia que nos
enriquece un día con esto o aquello, sino
que el ser de lo que nosotros somos es
ante todo herencia, nos guste o no, lo
sepamos o no. Y que, como lo dijo tan
bien Hölderlin, sólo podemos dar
testimonio de ella.*

JAQUES DERRIDA, *ESPECTROS DE MARX*

La novela de Juan Villoro, *El testigo*, plantea desde una perspectiva renovada una pregunta que es central a la literatura mexicana: ¿cuál es

la relación entre historia y literatura o, mejor dicho, por qué algunas narraciones necesitan volver a aquellos acontecimientos históricos percibidos de manera problemática? (en este caso: la revolución, la institucionalización del PRI, la guerra de los cristeros, la represión de 1968, el fin de las utopías, etcétera). Plantearse estas preguntas supone, a su vez, desarticular los diversos modos de creencias que rigieron y rigen, anacrónicamente, el universo social, político, religioso y cultural mexicano, que aglomeraron a sus diversos seguidores tras variados estandartes en la disputa por el poder y el territorio. El protagonista de esta novela, Julio Valdivieso (una suerte de *alter ego* de Juan Villoro), será el testigo de las luchas entre diferentes actores sociales (la iglesia, sectores del PAN, el narcotráfico, los agraristas, los antiguos hacendados, los empresarios de la televisión, los intelectuales, etcétera). De regreso a su país lo contratan para realizar una investigación en su archivo familiar que contribuirá a la escritura del guión de una telenovela en la que se revivirá la gesta de los cristeros (1926-1929), contemporánea a la revolución (iniciada en 1910) y silenciada durante la hegemonía del PRI. Luego de veinticuatro años de ausencia y de vivir en Europa, en donde es profesor de literatura en la Universidad de Nanterre, Valdivieso deambulará por el D.F. y por el desierto (lugar en donde todavía sobrevive “Los cominos”, la antigua hacienda de su familia) sumido en una especie de sonambulismo. De alguna manera, el regreso lo vuelve un extranjero en su propia tierra. Al escuchar a su tío reclamar las tierras robadas por los agraristas en la época de la revolución (y que ahora siguen acechándolo pero para robarle agua), Julio percibe esas referencias detenidas en el tiempo. El viaje comienza entonces a tener la forma de una cierta circularidad, como si Julio nunca hubiera salido de México y la revolución en realidad sólo hubiera acentuado las diferencias en torno a la propiedad y al origen de castas.

Aunque la novela plantea desde el comienzo un quiebre en la historia de los últimos ochenta años a partir de la pérdida de las elecciones del PRI —momento en el que Julio decide volver a México y que da lugar, por lo tanto, a la novela—, todo parece, sin embargo, estar anclado en los hechos del pasado. El futuro es, simplemente, una reactualización de lo ya ocurrido. Lo que torna más siniestra esta experiencia es que, en la coyuntura actual, tanto las prácticas políticas como la vida cotidiana parecen encontrarse determinadas por los cárteles de la droga (ésta es

una de las versiones que predomina en la novela). Cuestión que vuelve más patéticas las peleas ideológicas (e incluso académicas), convirtiéndolas en gestos rudimentarios que obedecen, en última instancia, a la voluntad de los narcotraficantes. La violencia ahora adquiere una nueva dimensión, ya que tras la visibilidad de las antiguas rivalidades (la iglesia, los revolucionarios, los conservadores, la izquierda) se esconden los nuevos ejércitos de la droga cuya materialidad se conoce, generalmente, por sus resultados (asesinatos, mutilaciones, sugestivas transacciones políticas) y cuya disputa territorial obliga a reconocer un nuevo rumbo en la compleja cartografía mexicana (“Los cominos” está ahora en la ruta de los narcotraficantes, cuestión que obviamente desconoce el tío del protagonista).

Esta maquinaria infernal de la que Julio se convierte en víctima (las personas que lo contratan dirimen sus propios intereses y vínculos con los cárteles a través del proyecto de la telenovela hasta el punto de arriesgar la vida, —algunos mueren de manera incierta y Julio deberá soportar un violento interrogatorio policial—) se le irá develando a medida que siga un itinerario casi siempre impuesto por los otros protagonistas de la historia. Como vemos, si la caída del Partido de la Revolución produce una fisura en la homogeneidad institucionalizada de la historia, la misma es rápidamente obturada por diversos oportunistas (amigos de la Iglesia, antiguos hacendados, exintelectuales que actúan en el negocio televisivo, escritores mercaderes, —Constantino Portella, autor de best-sellers, es quien escribirá el guión de la telenovela a partir de la investigación de Julio—). Al recorrer la hacienda y sus alrededores, Julio respira un aire enrarecido por el fanatismo religioso: encuentra distintas leyendas y documentos de ese levantamiento popular tan cruento como la revolución y observa en el desierto vestigios de distintos escenarios en donde los soldados de la Iglesia decidieron inmolarsse ante la segura derrota. Finalmente, descubrirá que la locura religiosa se encarna de manera descarada en el ejército de los narcotraficantes, quienes, en definitiva, podrían ser los que estén alentando una devoción tan primitiva: “Antes de matar bendicen sus AK-47, como los cristeros bendecían sus carabinas. Llevan crucifijos de oro por todas partes” (224).

Si Valdivieso viene a dar testimonio (en su redescubrimiento del país encuentra que su padre, abogado, se había dedicado a estudiar especialmente la figura del testigo), se resiste, en verdad, a tomar la palabra

Isabel Quintana

y a enrolarse en alguna de las tantas causas que desfilan ante él, es un espectador que se niega a actuar. Su testimonio se va constituyendo a partir de los retazos que va recuperando de su vida, de las lecturas de los documentos, de los relatos de los otros, de las marcas e indicios de la historia que descubre en su recorrido por el desierto, que juntos no llegan a confluír o a completarse. Por el contrario, conforman una miscelánea de puntos de vista con los que Valdivieso parece no comprometerse. Pero además, su regreso provoca la reactualización de dos acciones privadas (ocultas) que al conocerse lo colocan por fuera del orden simbólico: el plagio (robó la tesis de un estudiante uruguayo, desaparecido durante la dictadura de su país, para escribir la suya) y el incesto (mantuvo relaciones sexuales con su prima con quien planeaba casarse). Ambos hechos regresan de su pasado cuando vuelve a su país. Félix Roviroso, su excompañero de taller que lo contrata para realizar la telenovela, se entera del plagio y lo extorsiona cuando quiere renunciar. Si alguna vez existió un anhelo utópico que de alguna manera revirtiera su oscuro origen como profesor de literatura (escribir una obra que superara la tesis robada), tal anhelo se desintegró con el transcurso del tiempo. En definitiva, también él, como sus antiguos camaradas, traiciona sus propias expectativas políticas e intelectuales. Pero, al mismo tiempo, esa es justamente la marca actual de los tiempos, pretender vivir de otra manera, ser heroico tornaría más patética la realidad. De allí que, al descubrir que otros compañeros del taller y su antiguo maestro mantienen todavía el mismo ritual de los encuentros literarios, no puede dejar de sentir una profunda y nueva perplejidad. Otra vez la sensación de un anacronismo perpetuo, de un *dejá vu* que regresa como parodia. ¿Será que, en definitiva, la literatura es una práctica residual que ya no se sostiene en el mundo actual?

En el centro de la novela, Villoro ha colocado una discusión en torno a la literatura, mientras despliega la estructura de un *thriller*. Alrededor de la figura del primer poeta moderno, Ramón López Velarde, los protagonistas inscriben su propio universo axiológico que obedece a distintas teorías conspirativas y a una visión paranoica de la historia: “el panteón de la patria es un bestiario de asesinos”, dice el tío de Julio, “López Velarde [su héroe] estaba horrorizado con la sangre, no podía ver a Zapata como un mártir de Hollywood” (144). Los antiguos camaradas de letras, en cambio, ante “el regreso de los católicos, los crucifijos de

neón que se vendían en el metro, el misticismo de botica que se respiraba en todas partes” buscaban “defender el carácter laico de López Velarde” (361-362). Valdivieso, por su parte, configura una imagen del poeta en la que prevalece cierta visión más tradicional (académica). La idea de un alma compleja y atribulada, pero al mismo tiempo independiente y capaz de unir causas discordantes, adquiere peso. Esta tensión que encarna Velarde (propia del periodo específico de transición que vive el poeta) se convierte, sin embargo, en la trama que subyace al propio relato de la novela (es decir; el universo social, cultural y político caracterizado por antagonismos irreconciliables). Es el pasado que retorna siempre, pero ahora como comedia o parodia, en el universo actual de los medios y la cultura del simulacro (la telenovela cristera).

Al final, Julio realiza un nuevo viaje, esta vez al interior del país como el viajero de *Los pasos perdidos* de Carpentier, en donde parece desprenderse de la civilización (abandona su hogar, su esposa italiana y sus hijas y dice que no regresará a Europa) para vivir de manera elemental (vivirá con Ignacia a quien conoció en sus incursiones por los villeríos cercanos a “Los cominos”). Este final sólo confirma, una vez más, la imposibilidad de escapar de los designios de la tierra (el viaje conduce siempre al mismo lugar, es el viaje después de *Los pasos perdidos*). Es que justamente, para desprenderse del tiempo de la Historia —el gesto de quemar el archivo histórico de la hacienda que tanto ha preservado Donasiano para su sobrino es por demás sugestivo—, Julio se refugia en el tiempo mítico, que es, en definitiva, el que pervive eternamente. Desde el momento en que la Historia ha dejado de existir como entidad real, se convierte en un espectro (ya no produce nuevos acontecimientos). Pero, por ello mismo, no cesa de acecharnos permanentemente. Julio no puede abstraerse de su mirada sin poder él mismo asirla, sólo puede *dar testimonio de ella* (ser testigo).

Comunidad y soberanía

La literatura de Bellatin se plantea siempre en los bordes de lo social, se nutre de materiales que son difíciles de procesar en una trama coherente. Sus personajes se encuentran más allá o más acá, de toda norma. Expulsados del *derecho* construyen algún recinto donde sobrevivir a ese estado de abandono. Es así como el salón de belleza (de la novela

homónima) se transformará con el tiempo en un *moridero*, (esa figura lejana, que nos remonta a la edad media y que es recuperada en la novela del mexicano como escenario final de los protagonistas). Allí, el antiguo peluquero transformará el salón de belleza en el lugar en donde irán a morir los enfermos terminales de SIDA. A partir de una administración estricta del lugar asiste en sus últimos momentos a los afectados por el virus.

De este modo, la literatura de Bellatin se instala en una zona en donde el pensamiento a veces no puede avanzar. Vuelve a trabajar a una figura compleja que convoca y espanta al mismo tiempo: la muerte. Pero incluso, va más allá de esa experiencia, porque lo que *Salón de belleza* viene a dramatizar es la instancia en que los cuerpos “no vivos-no muertos”, los condenados a morir que no acaban de hacerlo.³ La literatura es el lugar en donde se narra la experiencia que no es ya la de la muerte, sino la de su postergación continua.⁴ De allí la urgencia del protagonista de esta historia que, por medio de una asepsia total en la manipulación y control de los objetos, pero también a nivel de los afectos, busca garantizar una muerte rápida a sus enfermos, (rechaza el uso de cualquier tipo de medicina y también todo tipo de asistencialismo institucional —ya que lo único que logran, dice, es prolongar la agonía: “Lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindar al enfermo”). De alguna forma, se trata de una administración expeditiva de la muerte que busca desterrar los conflictos de una “mala conciencia”.

Ahora bien, el “moridero” es un umbral en donde los que buscan refugio han sido marginados con anterioridad (se menciona, por ejemplo, a los matabros, banda de asesinos que salen a la noche a cazar “cabros” —homosexuales—). Lugar, entonces, residual que aglomera cuerpos desahuciados: “Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado”. Pero que, al mismo tiempo, señala la presencia —innominada— de la muerte. Porque, ¿qué es lo que viene a plantear doblemente este texto, además de dramatizar ese estado excepcional de no terminar de morir nunca —agonía eterna de la que padecen, como dijimos, algunos personajes—?

³ Idea que desarrolla Giorgio Agamben a propósito de la figura del *musulmán* en los campos de concentración nazis), en *Lo que queda de Auschwitz*.

⁴ Es lo que Maurice Blanchot llama experiencia del desastre y que analiza en los textos de Kafka. Sobre las ideas de Blanchot ha sido de suma utilidad para este trabajo el libro de Emmanuel Levinas: *Sobre Maurice Blanchot*.

En primer lugar, el salón de belleza transforma su lucha por disfrazar (y aquí el disfraz es uno de los grandes temas que aparece en la novela especialmente en la figura del peluquero quien de noche traviste de mujer) la decadencia de sus clientas, a quienes se les carecteriza como viviendo una “larga agonía” (30) en una batalla de signo contrario: dejar que el deterioro de los enfermos avance sin ningún impedimento: “cuanto menos estuvieran alojados en el moridero mejor para ellos” (30). En esa cruzada del expeluquero, el moridero aglomera cuerpos que sólo se relacionana entre sí en función de la muerte inminente (no hay futuro, o el futuro es la muerte). Ante el miedo profundo de morir en soledad (“extraños que no tienen donde morir”), se funda una suerte de comunidad para la muerte. Pero ese miedo original (arcaico) permanece a pesar de los esfuerzos denodados del peluquero por quitar cualquier atisbo de sentimentalismo tanto en él como en sus huéspedes:

La actitud con la que llegan varía de acuerdo con su carácter [...] Una vez reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera idónea [...] Logran el aletargamiento total, y no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Éste es el estado ideal para trabajar. (43)

Esta planificación y control minucioso del moridero se quiebra, entonces, cuando el peluquero comienza a vivir los primero síntomas de la enfermedad. A pesar de la larga experiencia de la muerte a partir de la muerte de los otros, su propia muerte es la que ahora se presenta recubierta de una profunda incertidumbre. Es que en esta comunidad para la muerte, se vive en uno la alteridad (aunque no es posible una identificación plena porque no se puede participar de la muerte del otro), pero no es posible hacer de la propia muerte una experiencia significativa *a posteriori*: “Temo lo que sentiré cuando la enfermedad se desarrolle. Aunque haya visto morir a innumerables huéspedes [...] Reconozco que ahora que viene por mí, no sé que va a sucederme” (65). Es decir, el peluquero será exitoso en su lucha por organizar el desorden que produce la llegada de la enfermedad en los cuerpos de los afectados hasta que el virus invada su propio organismo. Allí, el miedo aflora de manera violenta puesto que le aterra morir en soledad (la muerte finalmente es una experiencia solitaria).

Isabel Quintana

En segundo lugar, la novela ha establecido desde el comienzo otra dimensión, especular y monstruosa con respecto a esta misma historia, que pone de relieve el origen del temor a la muerte: el canibalismo. Además de la pasión por los cosméticos, el peluquero tiene un pasatiempo que se transforma en extravagante: la cría de peces —en su mayoría exóticos— en peceras gigantes. Esta suerte de acuario que nace, al comienzo, como una preocupación estética durante el funcionamiento de la peluquería, tiene el objeto de realzar, junto a los numerosos espejos que también decoran el salón, el esplendor y la transformación que se lleva a cabo en las clientas. Sin embargo, desde el comienzo, el peluquero observa las más cruentas conductas por parte de los peces que constantemente viven atacándose y devorándose entre sí (incluso a la propia cría). Muchas veces es el mismo peluquero el que busca experimentar el instinto caníbal de sus peces al introducir alguna especie que seguramente será atacada por los otros. A medida que pasa el tiempo y la enfermedad ya se ha instalado definitivamente en el salón, el peluquero va abandonando el cuidado de las peceras hasta que los peces contraen también el virus. Lo interesante aquí es que los peces enfermos perecerán sin ser atacados por los otros: “En más de una ocasión había realizado cierta prueba, donde quedaba claro cómo los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables” (163). La fascinación que tiene atrapado al peluquero en el cultivo de los acuarios (incluso cuando está él ya afectado, utiliza pequeñas peceras), se traslada de alguna manera al propio moridero pero de manera transfigurada. Aquí, la belleza ha sido definitivamente desterrada por la enfermedad, los antiguos amantes (se admiten sólo hombres y en la etapa final de la enfermedad) exhiben sobre sus cuerpos los signos de la descomposición. Pero ¿cuál es la relación entre el canibalismo de los peces y la enfermedad de los huéspedes? De alguna manera, los hombres que habitan el moridero han sorteado y sortean cierta pulsión autodestructiva —el propio peluquero se expone al contagio permanentemente al regentear ese lugar—. En todo caso, el acuario, como la peluquería, es un simulacro de esplendor y belleza que guarda una fuerza letal que no tardará en colonizar los impulsos vitales de sus habitantes. El horror que señalan los peces y que, al mismo tiempo, reproducen en sus cuerpos infectados y mutilados, es el de la imposibilidad de escapar a la muerte.

Por su lado, en *Perros héroes* ya estamos fuera de la posibilidad de todo pacto social. Su protagonista, un hombre cuadripléjico que sólo puede emitir algunos sonidos y mover apenas los dedos y que se sobrepone a su condición de manera titánica a través del entrenamiento de treinta pastores belgas Malinois “adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular”, esgrime su poder tiránico en quienes lo rodean: el enfermero entrenador (quien lo asiste en el entrenamiento de los perros y en su cuidado), además de su hermana y su madre.

Es importante señalar que *Perros héroes* con algunas modificaciones fue leído por Bellatin en un congreso de cultura urbana realizado en el Teatro San Martín Buenos Aires hace algunos meses (julio 2005).⁵ En esa lectura se aclaraban ciertas zonas del relato que no estaban en el texto original (éste último se caracterizaba por su continua autorreferencialidad, como si el narrador se empeñara en relatar una y otra vez la historia violenta de ese hombre inmóvil en un mundo que había perdido sus contornos definidos). En dicho congreso, Bellatin contextualizó muy sutilmente la novela —apenas una frase— dentro del problema de la violencia de la ciudad de México. Así, la historia de este hombre “inmóvil” que ya de por sí era extraña, sórdida y violenta, adquirió una nueva dimensión. Porque lo que vino a acentuar Bellatin en su lectura es la marginalidad extrema de este personaje tanto por su condición social como por su enfermedad. Habitante de uno de esos miles de vecindarios que se encuentran cercanos al aeropuerto de la ciudad, el hombre inmóvil debe desarrollar su máximo potencial imaginativo, el máximo de sus fuerzas relativas para no ser sometido por los demás.

Nuevamente aquí se articula una suerte de comunidad pero unida, en este caso, y como en la figura hobbesiana, por el temor extremo a los otros. Miedo a ser devorado por los otros, (por el resto de la sociedad, en el caso del hombre inmóvil, por éste en el caso del resto de la familia) —también aquí, como en las peceras de *Salón de belleza* reaparece la pulsión caníbal, especialmente en los perros—. Es decir, un impedimento inicial (físico pero también social) genera en el inválido una actitud despótica. Para este hombre no hay posibilidad de integrar una comunidad de intereses porque no hay nadie que pueda *representarlo*: nadie lo

---

⁵ También aparecen algunos párrafos de esta misma novela en *Lecciones para una liebre muerta*.

Isabel Quintana

reconoce como *soberano*. Sabe, además, que si doblegara sus fuerzas a algún otro, perecería. El escenario en el que habita está cargado de elementos violentos: las jaulas con los treinta perros (siempre amenazantes), un ave de cetrería que mantiene atada para que no devore a los pájaros que tiene en otra jaula (esa misma ave de cetrería fue despedazada por uno de los perros por voluntad del hombre inmóvil), los sonidos que emite para comunicarse y controlar a sus canes. En esa figura tiránica se reactualiza la figura totémica del padre primordial: un depredador. La amenaza son los otros, de allí que pase la mayor parte del tiempo recluso en su habitación con sus perros.

Ahora bien, esta novela de Bellatin que se abre y cierra sostenida por la fuerza de este personaje, bordea y se desliza constantemente hacia otras zonas. Tras el título, se esgrime un subtítulo: “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”. Ya en el texto, el personaje señala con alfileres en un mapa de América Latina los lugares que considera aptos para la cría de esos animales. Pero esta escritura no dice o habla de la violencia del continente sino que la soslaya, la presenta en sus efectos monstruosos. Presenta la historia de un hombre inmóvil y un subtítulo en función de la crianza de estos perros terribles. Más adelante, en el primer fragmento del texto se lee: “No se conocen las razones por las que cuando se ingresa en la habitación donde aquel hombre pasa los días recluso, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerar el futuro de América Latina” y, a continuación, viene una frase que se repite varias veces en la novela y que guarda también una gran carga de violencia: “este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental”. Luego, entonces, hay que armarse el escenario: muchos hombres inmóviles realizando la misma tarea en lugares diversos de América Latina, el mismo despotismo desatado en quienes se encuentran, como desechos, fuera de todo pacto social. Deben, así, inventar sus propias condiciones de existencia y, de alguna manera, revivir constantemente el furor de la horda. Es decir, volver al estado de naturaleza, abrir la grieta que se intenta sellar con el pacto, ya que no hay margen para renunciar a atacar a los otros. En definitiva, el miedo sobrevive y desborda en estos puntos geográficos del mapa de América Latina que el inválido se empecina en señalar, mostrando así la

permanencia del origen, guardando para sí el derecho natural de subyugar a los otros (que, en fin, es lo que encarna la figura del soberano) por ese miedo ancestral.⁶

El miedo a los otros

En *Perros héroes* no es la guerra misma sino “el estado de guerra” indefinida lo que establece una relación de sospecha permanente entre los integrantes de la familia. Y ello se debe a las casi nulas diferencias que existen entre ellos (si lo pensamos desde el punto de vista de clase), pero al mismo tiempo sólo el temor al otro es lo que los une. Ese estado de desconfianza los lleva, a su vez, a desarrollar un juego infinito de representaciones calculadas en donde imperan signos que buscan confundir y engañar al otro. La obra de Bellatin se nutre de ese sustrato primitivo que no puede dejar de asomarse insistentemente en toda subjetividad (y que es anterior y constitutivo de todo acuerdo social). Es un relato en el que el estado de naturaleza en el que parecen vivir los personajes, previo a todo pacto, se convierte en una suerte de procedimiento narrativo: el acecho permanente es una situación de saturación máxima (la paranoia como estado permanente de lo social acompañada de un repliegue a nivel espacial) que genera sus propios relatos.

Por su lado, en *El testigo*, la novela narra el reiterado estado de guerra civil encarnado en diversos actores (no sólo en el período de la lucha por la independencia sino especialmente en la época de la revolución y también durante la guerra cristera). La memoria de Valdivieso se encuentra fracturada por el recuerdo de esas guerras que, fundadas en diferencias religiosas, políticas o de clase, aniquilaron y al mismo tiempo constituyeron la sociedad mexicana contemporánea. Sin embargo, la perplejidad del protagonista no nace del recuento de la historia pasada sino de descubrir que, para que cierto estado de derecho emergiera, fue necesario una voluntad colectiva radical de querer sobrevivir al precio de renunciar a los riesgos de la vida (y los que no renunciaron, como en el caso de la mayoría de los cristeros, perecieron en el intento de sostener

---

⁶ Sigo aquí, como en otras secciones de este trabajo, las ideas desarrolladas por Roberto Esposito en *Communitas. Origen y destino de la comunidad*.

Isabel Quintana

su propia soberanía). Para ahuyentar el temor a perder la propia vida, una vida como resto y ya no plena de ideales, fue necesario que la mayoría reconociera al otro (el partido revolucionario) como su verdadero representante (ya sea subordinándose a sus mandatos o integrándose al propio poder). En definitiva, lo que retorna como espectro de la Historia no es el momento de la violencia fundacional sino el instante casi simultáneo y contrapuesto a dicho origen en el que se inviste al otro como soberano (se renuncia a los propios ideales).⁷ De allí la historia desencantada y desolada de la que es testigo el protagonista de la novela de Villoro.

---

⁷ En una relectura de Hobbes que cuestiona las interpretaciones tradicionales sobre la emergencia del Estado y el poder soberano, Foucault plantea tal diferencia entre un estado de guerra permanente (anterior al pacto) y la guerra misma (Michel Foucault. *Defender la sociedad*. 85-109).

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Buenos Aires: Pre-Textos, 2002.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- . *Perros héroes*. México: Alfaguara, 2003.
- . *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*. Trad. Peggy Kamuf. Nueva York: Routledge, 1994.
- Esposito, Roberto. *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Levinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Barcelona: Editorial Trotta, 2000.
- Ruiz Abreu, Álvaro. *La cristera, una literatura negada*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.
- Villoro, Juan. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.

D. R. © Isabel Quintana, México D.F., enero-junio, 2007.