



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**JACOBO EL MUTANTE Y LA POÉTICA DE MARIO BELLATIN: UNA LECTURA  
DESDE LA ENUNCIACIÓN DEL DISCURSO**

**Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura hispánica que presenta  
el Bachiller:**

**JOSÉ FERNANDO IRIARTE MONTAÑEZ**

**ASESOR: CELIA RUBINA**

**Lima, mayo de 2012**

## AGRADECIMIENTOS

Estoy profundamente agradecido con una serie de personas amigas, pues sin la generosidad que siempre encontré de su parte cuando tantas veces la requerí, las intuiciones que dieron pie al desarrollo de este documento no habrían abandonado la forma de un puñado de anotaciones o el brevísimo entusiasmo de las charlas de sobremesa.

En primer lugar, quiero agradecer a mi asesora Celia Rubina, que desde el curso de Análisis Literario en el que participé cuando era un alumno remoto y aún demasiado literal, inculcó en mí el aprecio por el rigor de la teoría seriamente asumida y la necesidad de iluminar los textos literarios con las herramientas adecuadas. A lo largo de la redacción de la tesis, pese a mi muchas veces parsimoniosa manera de trabajar, ella se encargó de acercarme, con el mejor de los ánimos y esa disposición que siempre invita al diálogo comprensivo, las pautas específicas para lograr que la investigación marchara hacia un hallazgo apreciable. En más de una ocasión me demostró que su vocación pedagógica fuera de las aulas podía ser incluso más reconfortante que dentro de ellas. Muchas gracias por la flexibilidad, la paciencia y el apoyo sostenido.

En segundo lugar, quiero expresar mi agradecimiento al doctor César Vialardi Sacín, vicerrector de la Universidad de Lima, una persona que supo ser el mejor de los amigos cuando le correspondía ser un severo jefe, a través de una compañía cálida y constante y del respeto incondicional de mis labores tanto

profesionales como académicas. En los momentos exactos, fue firme y no cejó en el empeño (del que nunca llegaré a darle las gracias suficientemente) de incentivar me a continuar con este proyecto, mediante palabras fraternas, cargadas de amable sabiduría, y compartiendo sus valiosas experiencias y buenos deseos y respaldándome cuando todo parecía seguir como al principio. Ni el más rutinario de los objetivos es hacedero sin la tranquilidad de espíritu, y esta no tiene lugar en un ambiente que carezca de paz, armonía y consideración por aquello que uno es o quiere ser. A mi querido amigo le debo el milagroso hecho de que mis jornadas diarias se hayan parecido mucho a las que se llevan a cabo en un recinto monacal.

En tercer y último lugar, que aquí dentro y para mí es el más relevante, quiero agradecer a toda mi familia por las infinitas horas y cuidados que le robé y no tengo cómo reponer, especialmente a mi madre, que me acompañará por siempre desde mi más íntima condición, especialmente a ella que me llenaba de fuerza con solo prometerme su alegría.

A ti, madre, todas las gracias, por la vida, gozosa y doliente, y por el éxito de esta etapa que se cierra y abre otras que continuarán en tu nombre.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b>	1
<b>Introducción</b>	5
Mario Bellatin y el lugar del sentido	6
Problemas de poética contemporánea	9
Hacia una poética de la enunciación	11
<b>1. La narrativa de Mario Bellatin, el paradigma posmoderno y la pertinencia del análisis semiótico para su elucidación</b>	15
1.1 Superficies del texto	15
1.2 Novelas iniciales: <i>Efecto invernadero</i> , <i>Canon perpetuo</i> y <i>Poeta ciego</i>	17
1.3 Del texto al texto: <i>Flores</i> , <i>El jardín de la señora Murakami</i> y <i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	30
1.4 <i>Jacobo el mutante</i> : piedra angular de la poética de Mario Bellatin	39
1.5 Semiótica en la superficie	43

<b>2. <i>Jacobo el mutante</i>: espectáculo de la visión, visión del espectáculo</b>	<b>48</b>
2.1 Segmentación de la novela	49
2.2 Enunciación y superficialidad en <i>Jacobo el mutante</i> : desplazamiento del sentido y simulacro de lectura	56
2.2.1 Desplazamientos y legibilidad	64
2.2.2 Tópicos y transgresiones	74
2.3 <i>Prólogo</i> / «Sabbath»: figuras en suspenso, enunciación en rigor	77
<b>3. La poética de Mario Bellatin y la lógica posicional</b>	<b>82</b>
3.1 Coherencia, la instancia de la enunciación y los actantes posicionales en <i>Jacobo el mutante</i>	87
3.2 Examen de los primeros fragmentos	90
3.3 Estrategias y actitudes: una síntesis de lectura de los primeros fragmentos	99
3.4 La fórmula en proceso: el desarrollo ficcional de <i>Jacobo el mutante</i> y la posibilidad de generalizar su poética	101
<b>Conclusiones</b>	<b>113</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>120</b>

## Introducción

### Mario Bellatin y el lugar del sentido

«Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia»

Jean Baudrillard

«No es más que algo operativo»

Jean Baudrillard

La lectura de las piezas narrativas de Mario Bellatin es una lectura incómoda. Sin embargo, un vistazo a sus características principales no arroja el lugar de esa incomodidad, al menos no en primera instancia: son todas sus novelas obras breves, de pocos personajes, generalmente de carácter un tanto siniestro, situados en espacios y tiempos ajenos al lector. Su estilo es diáfano, pues no presenta oraciones demasiado largas o de sintaxis enrevesada, y el léxico no incluye términos que no posea el lector promedio. Nada de lo que hay en sus obras es un obstáculo por sí mismo. A pesar de ello, el lector queda con la sensación de que ha omitido un detalle fundamental, capaz de hacer posible la comprensión del texto, siempre esquiva.

Ahora bien, el lugar de esa omisión o falta no es menos problemático que la lectura misma, por la siguiente ambivalencia: ¿es la obra la causante del desconcierto o somos nosotros, los lectores, los que no contamos con los elementos suficientes, con la competencia necesaria, para captar el sentido de la

historia? Es precisamente en esa intersección, en esa imposibilidad de distinguir dónde, de qué lado está la carencia, donde reside el punto de partida para comprender qué ocurre con el sentido de las narraciones de Bellatin.

¿Qué ocurre, pues? ¿Cuál es ese límite que separa el rol del lector de la *responsabilidad* de la obra? Pero, primero, ¿existe tal límite en un texto literario?

Terry Eagleton (1998: 11) apunta al respecto, en un conocido pasaje:

Como diría un filósofo, «literatura» y «hierbajo» son términos más funcionales que ontológicos, se refieren a lo que hacemos y no al ser fijo de las cosas. Se refieren al papel que desempeña un texto o un cardo en un contexto social, a lo que lo relaciona con su entorno y a lo que lo diferencia de él, a su comportamiento, a los fines a los que se le puede destinar y a las actividades humanas que lo rodean. En este sentido, «literatura» constituye un tipo de definición hueca, puramente formal.

La validez general de esa descripción es discutible. Más útil para nuestros fines resulta preguntarnos cuál es la condición de un texto que aprovecha el carácter *hueco* de la literatura, que une arte y teoría de ese arte (esta visión de la literatura en particular) en el mismo nivel. Es decir, el tipo de literatura que hace de esa descripción su verdad. La respuesta inmediata, desde luego, no puede eludir el concepto de posmodernidad. Los textos posmodernos son lúdicos, autorreferenciales, niegan el carácter discreto que impone el racionalismo, y son precisamente estos los que se ajustan a la preeminencia de la funcionalidad por sobre la ontología del texto, sobre todo si por esta se entiende una ontología de la presencia. Y, en la obra de nuestro autor, los efectos de esa condición histórica, estilística y estética son bastante obvios. Al decir de Diana Palaversich (2003: 25): «[...] falta de sentido [...] inestabilidad de la historia [...] rupturas narrativas cuyo

sentido siempre es desplazado [...] Lo que importa no es tanto lo que ocurre sino cómo se presenta y manipula».

Este documento pretende comenzar precisamente donde supuestamente acaba ese problema, donde la descripción de las características de las obras de nuestro autor parecen desentenderse del problema del sentido que ellas involucran. En lugar de enumerar las características que fija el contexto de una obra cuando la lectura de esta se instala en él, nos interesa insistir en el modo de producción del sentido a partir de la constatación de la oquedad mencionada hace unas líneas. Desde ese punto de vista, nuestra hipótesis más ambiciosa, que agrupa un cúmulo de conjeturas que intentaremos demostrar a lo largo de tres capítulos, es la siguiente: la producción del sentido de las obras de Mario Bellatin (posmoderna, inestable, desplazada, vacua, etc.) reposa fundamentalmente en ciertas operaciones estrechamente ligadas a la enunciación del discurso, por lo que, si un lector intenta *cumplir* con la obra y, al mismo tiempo, observar en qué medida la obra *no está en falta*, debe concentrarse en los entresijos de dicha instancia discursiva. Para probar dicha hipótesis, consideramos pertinente, a lo largo de la investigación, la observación de los siguientes elementos: a) un número significativo de obras de nuestro autor a fin de generalizar un tipo de escritura; b) su condición como novelas posmodernas; c) la búsqueda de una novela prototípica que nos permita profundizar nuestro análisis; d) un método capaz de iluminar la problemática en cuestión.

Buscamos, por tanto, enfrentar la narrativa de Mario Bellatin desde el núcleo donde se articulan sus sentidos, con miras a localizar los parámetros que determinan su escritura y las premisas que se ponen en juego y orientan su evolución, sin perder de vista que se trata de una obra que provoca la participación del lector y la integra a su constitución ficcional, lo que en principio la muestra bastante inestable.

Con ello, esperamos, se verá cumplida la pretensión de esta lectura, que es también la que motiva la que Hugh Kenner realiza sobre Samuel Beckett, un escritor al que nuestro novelista, como tanto otros que experimentaron o experimentan una literatura con raíces en la estética del absurdo, le debe mucho: «may want a Guide chiefly to fortify him against irrelevant habits of attentions, in particular the habit of reading “for the story”» (1973: 9). Asimismo, buscamos reafirmar que, al igual que el escritor irlandés, Bellatin pocas veces ha escrito una oración que sea oscura en sí misma, lo que no libera al lector de no pocas dificultades a lo largo de su lectura: «The difficulties which are not to be underrated, occur between the sentences, or between the speeches. Or they occur when we try to grasp the work whole, and grasp it awry» (1973: 10). Se espera que el lector de Mario Bellatin, a partir de la reflexión propuesta, encuentre un lugar donde reconstruir las operaciones que hacen posible los sentidos de sus novelas, aprecie el lugar donde estas se traman y consiga finalmente hacerles frente a las dificultades de la lectura considerando los elementos pertinentes para ello.

## Problemas de poética contemporánea

Son muchos los supuestos que subyacen a nuestra lectura de la obra de Mario Bellatin, los cuales, desde luego y por definición, son fundamentales y en más de un sentido le dan forma a esta tesis, por lo cual nos interesa detenernos un momento en su revisión, sobre todo porque algunas de las interrogantes inherentes a ellos iluminan aspectos centrales de la novelística de nuestro autor. Cabe precisar al respecto que, sobre el particular, no entraremos en disquisiciones teóricas sobre una definición necesaria y suficiente del concepto de *literatura* ni discutiremos sus condiciones de posibilidad como objeto coherente de una teoría literaria, en primer lugar, porque es un objetivo que excede los lineamientos de esta tesis, y, en segundo lugar, porque la inestabilidad del panorama contemporáneo de los estudios literarios (García Berrio 1989: 13-16), que es un escollo para quienes buscan una definición definitiva de la literatura, a nosotros nos permite, por el contrario, explicar muchos rasgos de nuestro objeto de estudio.

Particularmente, esa inestabilidad acarrea dos series de preguntas que merecen atención por condicionar nuestro acercamiento a la novelística de Mario Bellatin. La primera de las series atañe al corpus de la investigación. En el concepto de literatura surgido a partir del estructuralismo, cobra relieve un marcado carácter convencional: «La obra [literaria] tiene estructura y significado porque se la interpreta de una forma particular, porque esas propiedades potenciales, latentes en el propio objeto, son actualizadas por la teoría del discurso aplicada en el acto de leer» (Culler 1978: 164), y, por esa razón, «Cualquier obra puede volverse

inteligible, si inventamos convenciones apropiadas» (1978: 177). Esta constatación reclama, en última instancia, algunas cuestiones generales a todo aquel que intente esbozar la poética de un autor, entre las cuales podemos señalar las siguientes: ¿cómo se corresponde la novelística de Mario Bellatin con las tensiones implícitas en su constitución en tanto que fenómeno artístico y literario de su momento particular?, ¿cómo debemos describir su planteamiento sabiendo la apertura sobre la que tanto el creador como el intérprete dialogan e intercambian sentidos? Ambas son preguntas anteriores al planteamiento de cualquier línea interpretativa, preguntas que, por ello, se verán respondidas de acuerdo con el registro de hallazgos más específicos.

La segunda serie de cuestiones atañe directamente a la metodología que emplearemos en nuestras observaciones. A diferencia de los objetos naturales, los objetos retóricos incorporan en su naturaleza las descripciones que intentan definirlos (Zizek 1994: 9). Son las mismas herramientas para entender un texto artístico, por tanto, las que determinan su inteligibilidad. En otras palabras, los diferentes discursos metatextuales completan el texto y hacen posible su sentido. De esa manera, la metodología integra la *naturaleza* del objeto examinado, entendiendo por *naturaleza* no un en-sí o el reflejo de la cosa tal como es, sino una descripción adecuada a los parámetros determinados por el método.

Surgen, entonces, en ese contexto, estas otras preguntas también de corte general: ¿cualquier herramienta metodológica es igualmente útil para la descripción de la poética de Mario Bellatin?, ¿algún paradigma metodológico

podrá mostrarse más productivo que los demás al dilucidar los sentidos de la obra? En ambos casos, las preguntas se plantean con ánimo, recalcamos, no de encontrar la *verdad* del texto, sino con el compromiso de dar cuenta de la mayor cantidad de posibilidades significantes de la obra de nuestro narrador. Dicho en términos más específicos, no nos estamos preguntando por la herramienta con la cual el objeto se hará idéntico a sí mismo, sino con cuál o cuáles métodos de análisis literario podremos explicitar las retóricas del texto que hacen posible la generación de sus sentidos, aceptando, de hecho, la variedad y mutabilidad de los mismos, del todo coherentes con la variedad y mutabilidad de los públicos lectores.

### **Hacia una poética de la enunciación**

Las respuestas a dichas interrogantes nos exigen un examen previo a la aplicación de nuestra metodología. Así como hemos contextualizado y, entonces, problematizado, en líneas generales y desde el punto de vista del marco teórico-metodológico, la situación del analista literario, también corresponde hacerlo desde la obra misma, de tal manera que dicha observación nos guíe hacia las coordenadas desde las cuales aprehender la poética de nuestro autor. Por ese motivo, el primer capítulo de la tesis describe las novelas de Mario Bellatin desde su condición en la posmodernidad, su lugar como producto en un estado dado de la cultura, a fin de observar los elementos en los cuales debe enfocarse la metodología, esto es, la semiótica del discurso. Con ello se busca dotar de pertinencia histórica y contextual –y no solo señalar el origen de nuestra propuesta

en una elección arbitraria de determinada herramienta de trabajo, por más productiva que esta pueda ser- los resultados descriptivos que se obtendrán a través de nuestro análisis. Además, se podrá postular en qué medida una de las novelas de nuestro autor representa un punto de inflexión en el desarrollo de su propuesta poética, los elementos que deben destacarse para hacer posible su inteligibilidad y en qué medida la semiótica del discurso resulta útil para tal finalidad.

En el segundo capítulo, se analiza narratológica y semióticamente la novela *Jacobo el mutante* y, a partir de los resultados de dicho análisis, se sustentan las razones por las cuales considerarla como aquella que condensa los lineamientos principales de la poética de nuestro autor, ya presentes, aunque de manera menos explícita y radical, desde sus primeras novelas. Un análisis de sus estrategias para desestabilizar el sentido de lo narrado nos llevará a estipular la enunciación de la novela como el núcleo de dicha poética.

Por último, en el tercer capítulo, ahondamos, sobre la base del capítulo anterior, en el análisis de la enunciación, en particular, en el tratamiento de la lógica posicional, a fin de entender, finalmente, que la manera como la novela desplaza sus sentidos fuera del ámbito del lector puede formalizarse en términos del campo posicional, lo que permite entender y sintetizar la poética de nuestro autor más allá del desconcierto que genera en el lector la inestabilidad de sus sentidos y figuras.

En cada capítulo han sido sumamente útiles los aportes de diversos autores, tanto para especificar algunos conceptos necesarios para el trabajo analítico sobre cada

novela, como para generalizar y esquematizar procesos ficcionales que a la larga constituyen la base de la poética que nos interesa esbozar. Para el primer capítulo, fueron indispensables las reflexiones teóricas sobre literatura y cultura occidental de los autores posmodernistas Slavov Zizek, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Frederic Jameson y Paul De Man. Las características de las novelas de nuestro autor se explicitaron a la luz de ideas como la abolición de la dicotomía estética (Jameson), el tropo (Paul De Man), devenir y acontecimiento (Deleuze), el signo (Zizek) y simulación y simulacro (Baudrillard). Con esas bases teóricas, la tarea de emparentar las obras y señalar los puntos de quiebre en la evolución que se observaba entre ellas ganó rigor, claridad y consistencia.

Tanto para el segundo como para el tercer capítulo, aunque en ellos se mencionen aportes de los autores fundamentales para la redacción del primero, los conceptos y los aspectos metodológicos que juzgamos pertinentes de la semiótica del discurso permitieron un acercamiento en detalle a la estructuración del sentido de la novela *Jacobo el mutante*, principal objeto de estudio de la tesis. En particular, los conceptos de programa narrativo, actantes y enunciación, todos ellos entendidos y definidos según la propuesta de Algirdas Greimas (que incluye la de su discípulo y colaborador Joseph Courtés), para un primer acercamiento a la novela y a la formalización de sus elementos, en el capítulo segundo.

En el tercer capítulo, nos servimos de los conceptos, también en el marco de la semiótica del discurso, de Jacques Fontanille, renovador de la disciplina desde las dos últimas décadas del siglo pasado. La propioceptividad, noción de raíces

fenomenológicas, aunque de alcance analítico y formal, subyace a la lectura de la novela que hacemos desde la lógica posicional en el último capítulo, noción impensable sin el paso que da la semiótica greimasiana hacia la semiótica tensiva con miras a conseguir un reflejo más fiel de las especificidades del sentido que escapaban a propuestas anteriores, más esquemáticas. La síntesis final que representa dicho capítulo y la generalización de sus premisas para la comprensión de la obra de nuestro autor les deben su eficacia a la obra de Fontanille.



## 1. La narrativa de Mario Bellatin, el paradigma posmoderno y la pertinencia del análisis semiótico para su elucidación

### 1.1. Superficies del texto

Como se mencionó en la introducción, en el presente capítulo de la tesis se elabora la primera parte del análisis de la narrativa de Mario Bellatin mediante una descripción de su obra como proyecto posmoderno (acercamiento al objeto), y mediante la selección de los elementos en los cuales debe centrarse el análisis semiótico, con miras a establecer una relación coherente entre los fundamentos y procedimientos de dicho análisis, y el corpus que se analizará (pertinencia metodológica).

Para tal fin, será sumamente útil el concepto de significación superficial formulado por Frederic Jameson. Aunque su tesis sobre la posmodernidad «es más histórica que estilística» (1992: 101), muchas de sus hipótesis permiten una caracterización certera del arte posmoderno y, por tanto, resultan una herramienta de análisis bastante eficaz de las obras enmarcadas en este período. En líneas generales, este autor propone que la cancelación de la dicotomía estética, conformada por el binomio superficie – profundidad, y que predominó en las artes plásticas y en la Literatura durante siglos, constituye la base de una concepción posmoderna de los discursos según la cual la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (1992: 34). Estamos, sostiene Jameson, frente a un cambio en la escritura y, por consiguiente, en la lectura: esta se volcará no a la

codificación de un sistema de significantes y significados correlacionados mediante parámetros preestablecidos<sup>1</sup> (operación en cuya base se presentaba «el contenido del mundo o de las cosas»), sino a la estetización del código. Además, este no será entendido primariamente como el vehículo de un contenido, sino como un fin en sí mismo, lo que valora primordialmente su capacidad productora de mundos posibles o de ilusiones convencionales.<sup>2</sup> Desconocer esta manera de hacer arte en general y literatura en particular puede acarrear en los lectores una confusión hermenéutica que los alejaría del juego propuesto por ciertos autores.<sup>3</sup> Esta idea fundamental concuerda en lo fundamental con las propuestas de varios otros teóricos de la posmodernidad. En los siguientes apartados citaremos, en ese sentido, y para darle mayor amplitud a la propuesta de Jameson, los trabajos de Slavov Zizek, Gilles Deleuze y Paul De Man.

En la obra de Mario Bellatin, es evidencia de su condición posmoderna una metaforización vacua,<sup>4</sup> así como una estrategia de textualización del referente y del universo ficcional y referencial, como veremos con detalle a lo largo de este capítulo. Su narrativa se construye sobre metáforas y fuentes textuales – supuestas fuentes de la voz, la caracterización de la voz misma o simplemente

---

<sup>1</sup> Hipotéticamente estable, como en la literatura alegórica, o hipotéticamente inestable, como en la literatura modernista.

<sup>2</sup> Por lo tanto, el lector ya no centrará sus esfuerzos en *desenredar* la forma literaria para llegar a la prístina expresión o a la red semiótica que subyace en los textos producidos dentro del paradigma dicotómico. En lugar de ello, en una obra como la que nos compromete, observará el juego de las imágenes que se superponen y subvierten continuamente, sin otro afán que una plasticidad despersonalizada y autoreferencial.

<sup>3</sup> Por el mismo camino, Diana Palaversich afirma que «la lectura de los textos posmodernos debería ser guiada por el impulso antidetektivesco» (2003: 30).

<sup>4</sup> Toda metáfora supone una analogía. Una metáfora vacua es aquella que hace imposible la existencia de sus términos correlativos. Por ejemplo, en la novela *Canon perpetuo*, la voz de la infancia aparenta ser una metáfora del inconsciente de la protagonista hasta que la ironía final de la novela anula dicha posibilidad y deja «las figuras en suspenso».

elementos diegéticos- cuyo único propósito es la instauración de un *espectáculo* sin significado estable: un sistema de significantes cuya finalidad es, antes que construir una isotopía reconocible, colocar ante el lector una serie de imágenes que mantengan intacta su capacidad de producir múltiples sentidos.

Cómo se cumplen las afirmaciones anteriores y en qué medida la novela *Jacobo el mutante* puede considerarse como paradigmática de la radicalización creciente que experimenta dicha poética son las preguntas cuyas respuestas nos ocuparan a continuación. Para esbozarlas con mayor claridad, hemos dividido la producción de nuestro autor en tres etapas, división cuya pertinencia se explicará en cada apartado.

## 1.2. Novelas iniciales: *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo* y *Poeta ciego*

La clave de la legibilidad<sup>5</sup> de *Efecto invernadero*, segunda novela<sup>6</sup> de Mario Bellatin, es el cuaderno escolar del protagonista, según señalan la primera y última partes del texto:

<sup>5</sup> La que será incluida, a modo de categoría semántica, en el proceso ficcional de *Jacobo el mutante*.

<sup>6</sup> El estilo de *Mujeres de sal*, su primera novela, es considerablemente distinto de su producción posterior, que es la que se ha difundido, leído, discutido y estudiado. En *Mujeres*, se podría decir que Bellatin todavía no había devenido sí mismo, motivo por el cual no la incluimos en este análisis. Abundan en ella los incisos especificativos que detallan las emociones y les dan una mayor estabilidad a la narración, densidad a su temática y profundidad a sus personajes. Basta una cita como «en la atmósfera sórdida que se iba creando» (1986: 100), para considerar un hecho muy significativo: nunca más Bellatin hablará de atmósferas en sus novelas, pero sí logrará plasmarlas sin referirse directamente a ellas.

En esta novela inicial, la primera persona introduce un hermeneuta nada ambiguo (ver, como ejemplo, el inciso especificativo de la página quince). También es llamativa la existencia de varias líneas argumentales (como nunca después, la complejidad de la novela reside en el contrapunto de voces, puntos de vista y nudos narrativos) y el hecho de que la prosa luzca muy descuidada. Si bien la voz, a semejanza de las novelas posteriores («Sucedió lo increíble» (1986: 14) «Y aunque parezca mentira» (1986: 52)), codifica el absurdo como tal y se asume como hermeneuta con pretensiones bastante específicas («Saber qué

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios (1999a: 11).

Una vez allí sacó del escritorio el cuaderno que por más de cuarenta años había mantenido guardado. Era un cuaderno escolar, forrado con un papel a cuadros. En el centro lucía una etiqueta pegada con fuerza. La Madre explicó que se trataba del cuaderno de ejercicios escolares de Antonio, que un profesor le había entregado desconcertado por los apuntes descubiertos (1999a: 80).

Además de la circularidad del relato (el final entra en contacto con el inicio, generando la sensación de que la representación se cierra sobre sí misma), estos dos fragmentos muestran a un lector de los acontecimientos por venir, a un lector de las normas que guiarán las acciones que forman parte de la ficción que está por desarrollarse. Como si de un texto sagrado se tratara, dentro del universo ficcional de la obra este cuaderno es el principio de las acciones (en tanto que se reproducen sus pautas de acción) y el límite en el cual se sitúa el sentido de lo narrado (en tanto que las acciones son excéntricas desde cualquier otro punto de vista). La arbitrariedad de las prácticas o costumbres que se suceden en las páginas siguientes (confección de figuras de azúcar, abluciones, disposición de los espacios en el momento de la muerte del protagonista, entre otros) se legitima al contar con un texto originario, aunque, vale decirlo, este no esté al alcance del lector de la novela (no accedemos en ninguna parte de la obra más que a

---

mecanismos operan en la autodestrucción» (1986: 15)), *Mujeres* no presenta elipsis tan radicales y la funcionalidad de dichos incisos se diluye en los avatares de la trama.

referencias indirectas del contenido de ese cuaderno), sino como un objeto marcado únicamente por su función normativa.<sup>7</sup>

No debe pasar desapercibida la presencia de un excedente semántico sobre el final del primer fragmento, lo que genera una expectativa en los lectores, pero, además, postula los elementos de una suerte de ritual cuyos fundamentos no nos serán alcanzados. Llamamos *excedente semántico* a un procedimiento típico del estilo de Bellatin, y que consiste en añadir información nueva y generalmente enigmática como remate de alguna oración, párrafo o capítulo. La información así añadida aparenta al mismo tiempo una amplitud del universo comprometido en la ficción<sup>8</sup> y un indicio de líneas narrativas que se retomarán en el futuro, lo cual, desde luego, nunca sucede o, si ocurre, lo hace en términos únicamente repetitivos, sin que se llegue a saber por qué se mencionan en cada caso.

A propósito del carácter ritual de algunas prácticas incluidas en la novela, Alan Pauls apunta que es precisamente aquel «El gran objeto de las ficciones de Bellatin» (2005). Este, sin embargo, puede entenderse como parte de una realidad más amplia, la del texto,<sup>9</sup> que a su vez puede extrapolarse a la del sistema que la

---

<sup>7</sup> Y, en tanto normativa, genética: «[...] más que regular el comportamiento, [...] [crean] la posibilidad de formas particulares de comportamiento. Las reglas del inglés permiten que secuencias de sonidos tengan significado [...] De forma análoga, diferentes reglas sociales hacen posible casarse, escribir un poema [...] ser maleducado» (Culler 1978: 18). Esto se condice con la convencionalidad posmoderna.

<sup>8</sup> Esta amplitud se complementa estilísticamente mediante los continuos cambios de puntos de vista, lo que impide que el lector se concentre en la subjetividad de un personaje y termine cediendo a la supuesta objetividad producto de las múltiples perspectivas, que pocas veces se estabilizan. Se observan en la página trece de *Efecto invernadero* hasta cuatro focos de la narración: Antonio, el Amante, el médico y la Amiga.

<sup>9</sup> Un texto no es más que tinta en un papel si carecemos de las convenciones que hacen posible su legibilidad. Un texto está soportado por un sistema de reglas con un carácter creador, no solo regulador (ver nota número siete). Los rituales que se reproducen en las novelas de Bellatin parecen recordarnos el destino de toda práctica significativa cuando se suprime el sistema que la sostiene.

hace posible: a través de la actualización de una competencia supuesta, los personajes de Bellatin estarían llevando a cabo una performance *legible*,<sup>10</sup> cuya clave interpretativa se encontraría en otra realidad de carácter igualmente textual (el cuaderno de Antonio). Sin embargo, esta otra realidad es distante, confusa y, hasta las últimas líneas, ininteligible por inaccesible al lector. Esta ininteligibilidad (el hecho de que no sepamos a qué obedecen, en última instancia, los principios de esas prácticas, ni podamos establecer cuál es su finalidad) es precisamente la que cancela el paradigma superficie – profundidad para colocar una simple adyacencia de superficies: un texto al lado de otro, pero ninguno como principio rector, capaz de subordinar a modo de causa al texto *explicado*. Aquello que es *externo* y puede definir lo *interno*, aquello que es esencial y puede instaurar los márgenes *insustanciales* presenta un estatuto borroso y arbitrario, lo que en cierto sentido sigue la línea de las premisas posmodernas, particularmente las derrideanas, que están íntimamente emparentadas con las de Giles Deleuze (Rivkin y Ryan 1998: 342). Según este filósofo:

There is in other words no «metalanguage», a language that stands outside of and in opposition to the rest of language, a clearing where reason can operate without getting entangled immediately in semiotic thorns. And clearly also, there are no structures or depths that exist outside or beyond surface manifestations, providing meaning to what is otherwise merely simulacral. There are only simulacra, only surface manifestations. And structure, like meaning, is one of them. When one supposedly moves from signifier to signified, sign to meaning, one merely moves from one surface to another, one part of the world to another. There is no outside (Rivkin y Ryan 1998: 343).

---

<sup>10</sup> En el segundo capítulo de esta tesis se muestra la manera en la que esta *legibilidad* compromete al lector a partir de la composición de la novela, ya no como una simple condición diegética.

¿Qué garantía, qué tipo de *afuera* puede representar el Cuaderno de Antonio para la ficción Efecto invernadero, si el lector tiene un acceso parcial al Cuaderno y solo expone más imágenes en lugar de explicaciones racionales? Cuando, cerca del final se describe el cuaderno y su contenido, solo se nos ofrece su materialidad: «Le pidió a la Amiga que los conservara [el cuaderno], pero antes la obligó a leer en voz alta cierta página. La Amiga vio que las letras estaban hechas con lápiz y trazadas con rasgos infantiles» (1999a: 80). La voz alta, las letras escritas con lápiz, los rasgos infantiles, pero ninguna señal del contenido o de algún principio rector que eche luces sobre el contenido de la novela.

Respecto de las superficies y la lógica que los gobierna, apunta Deleuze el concepto de acontecimiento. «Los acontecimientos son como los cristales: solo devienen y crecen por los bordes, sobre los bordes» y, por tanto, la recomendación para el lector que se enfrenta a su decodificación consiste principalmente en:

no hundirse, sino deslizarse a lo largo, de manera que la vieja profundidad ya no sea nada, reducida al sentido inverso de la superficie. A fuerza de deslizarse se pasará al otro lado, puesto que el otro lado es simplemente el sentido inverso. Y si no hay nada que ver detrás de la cortina, entonces es que todo lo visible, o más bien que toda la ciencia posible está a lo largo de la cortina, y basta seguir lo bastante lejos y lo bastante atentamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha devenga izquierda y al revés (1971: 20).

En ese sentido, puede afirmarse que, si en la racionalidad moderna prima el mecanismo de la subordinación (el efecto se subordina a la causa, una se encuentra *por debajo* de la otra, como el significado verdadero se oculta bajo las

exigencias del significante), en la *lógica* de nuestro autor,<sup>11</sup> prima la yuxtaposición. Ninguna imagen subyace a la otra, pues la única relación es la de alusión entre significantes: «[...] the new thinking would instead try to find out how all those unities and structures might be undone, come unraveled as principles of cognitive and social order, by unharnessing the signifying potential of the signifier itself [...]» (Rivkin y Ryan 1998: 338).

Según los mismos principios puede leerse la novela Canon perpetuo. La historia comienza con la presentación de una mujer presumiblemente cleptómana («Nuestra Mujer no pudo reprimir entonces la tentación de guardar en su cartera un par de aretes que había sobre la mesa principal») que, tras ser descubierta, sufre una especie de crisis nerviosa («Tales hechos la obligaron a permanecer muchas horas acostada en la cama. Trató de salir lo menos posible y cada vez que iba por los víveres que repartían quincenalmente pensaba que no tenía derecho a la cuota que le correspondía») que la lleva a recluirse y a prestarle atención a una llamada misteriosa que le promete escuchar «la voz de su infancia» (1999a: 88). A lo largo de la narración se suceden pistas para la solución de esta imagen primera según una lógica donde las alusiones se cerrarán cuando logre finalmente oír lo que la voz le ha prometido: una causa ordenadora, subordinante. Ello orienta las acciones, frente a las cuales se irán presentando

---

<sup>11</sup> Que está íntimamente ligada con su poética. De hecho, la pregunta que corresponde hacer en este punto es ¿qué estrategia narrativa se corresponde con una lógica como la esbozada? O, dicho en términos menos prácticos, ¿cómo repercute esa lógica subyacente en la organización de la novela? El capítulo 3 intenta ser una respuesta formal, en términos de extensión e intensidad, de dicha interrogante, y el desarrollo de una idea útil, aunque bastante sencilla: a una metafísica así le corresponde una poética donde la cantidad sea privilegiada sobre la intencionalidad, donde la extensidad anule la intensidad.

obstáculos aparentemente intrascendentes que generarán las tensiones del relato (por ejemplo, para ir a escuchar la voz de su infancia, debe salir del edificio, para lo cual debe devolver un balde que ha tomado prestado).

Sin embargo, estas líneas narrativas quedan fuera del alcance del lector, a la manera de los ya mencionados excedentes semánticos que amplían el relato hacia fronteras distantes: «Desde el principio trató de encontrarles el gusto y siempre que se bañaba se remontaba a las escenas del Lejano Oeste que había visto en el cine» (1999a: 95). En la cita anterior, se observa una extensión temporal que no aporta en lo absoluto a la densidad del relato; es decir, la analepsis no resulta una explicación, sino una superficie más. En lugar de representar una exposición, multiplica las imágenes (vale decir *significantes*) y deja al lector a la espera de una última puntada que cierre el juego entre ellas (*significado*). Es decir, queda pendiente la explicación de la explicación, con lo cual cancela la dicotomía superficie - profundidad.

Otro ejemplo de excedente es el siguiente: «Al poco tiempo, el albañil construyó un carromato con ruedas de metal para que la presidenta pudiera llevarles con mayor facilidad los huevos a los inquilinos y la ropa limpia a los extranjeros que vivían en la zona» (1999a: 97). La historia volverá sobre este aspecto, lo que, a nuestro modo de ver, no es tanto un esfuerzo por culminar un desarrollo trunco, como un desarrollo perpetuo, fuera de nuestras posibilidades de lectura. De alguna manera, se trata de colocar algo en el lugar de la causa o de los efectos,

un reemplazo o, digamos, un suplemento o prótesis, en tanto que no es una respuesta natural o inherente a los hechos narrados.

Sobre esta primacía del significante, que es la primacía del acontecimiento por sobre la organización racional de la cadena de acciones, apunta Zizek, haciendo eco de los planteamientos de Deleuze:

El signo se define por una relación fija entre el significante y el significado representado por el significante [...] mientras que el significante, a través de su incesante deslizamiento, se refiere a otros significantes de la cadena, y produce el efecto de sentido. El signo es un cuerpo relacionado con otros cuerpos; el significante es puro flujo, «acontecimiento»; el signo se refiere a la plenitud sustancial de las cosas, el significante se refiere al sujeto *qua* vacío de la negatividad que media en la relación interna de la cadena significante (2003: 81).

El efecto de esta lógica en la novela, cuyo centro en el sujeto en tanto vacío de la negatividad, es la producción constante de un conjunto de superficies que construyen su campo de pertinencia mediante una continua referencia recíproca, a partir de repeticiones y descripciones que en otro lugar<sup>12</sup> hemos llamado *hipertrópicas*. Si un tropo puede ser definido como «un vector, un movimiento direccional que se manifiesta solo como giro, puesto que el objetivo al que se dirige sigue siendo desconocido» (De Man 1998: 84), un hipertropo sería una versión excesiva del tropo, que atiende únicamente el movimiento y se desentiende de los lazos semánticos que se forjan entre los elementos relacionados.

---

<sup>12</sup> IRIARTE, Fernando «A donde nos lleve el texto: (M)ishima/ (B)ellatin en el centro de sí mismo». Artículo inédito.

Vale citar, para cerrar este punto, los siguientes ejemplos: la pareja de ancianos que alguna vez fue dueña de todo el edificio; la huida y el regreso de la segunda esposa del padre; la investigación de la madre de la protagonista (1999a: 101 - 103). En todos esos casos, los personajes son parte del relato de acciones de la protagonista, pero su caracterización a través de estos acontecimientos no desarrollados cargan el relato de horizontes borrosos, un haz de líneas narrativas alargadas, que se tocan contingentemente antes de perderse.

Ahora bien, como lo mencionamos líneas antes, en *Canon Perpetuo* el paradigma superficie – profundidad se mantiene a lo largo de toda la narración, en tanto que se ha prometido a la protagonista que escuchará la voz de su infancia (psicoanalítica y convencionalmente, aquello que *subyace* a las patologías se puede explicar apelando ciertos acontecimiento ocurridos durante la infancia; esta voz, pensamos, debería darnos respuestas sobre la conducta de tan misteriosa mujer). La novela parece, pues, ofrecer una solución al enigma, a la manera de una historia sobre una patología, cuyo fondo o contenido –el conjunto de sus temas y categorías semánticas- son todos los datos alusivos al comportamiento humano, en última instancia inteligible a partir de propuesta de la novela. A partir del final, cree el lector, se deberá leer nuevamente toda la novela, para ver lo que se *escondía* realmente detrás de las superficies llamativas, pero hasta ese momento *absurdas*, que era donde la focalización externa nos había *recluido* como lectores.

Sin embargo, nuestra espera hasta el penúltimo párrafo de la novela es en vano: no se muestra una respuesta; en su lugar, irrumpen más imágenes, que no cierran el paradigma superficie – profundidad, sino que lo cancelan, y junto con él todo intento de postular isotopías que integren las figuras y los temas del texto:

La voz que salía por la rejilla afirmó que todo había sido una equivocación [...] A lo máximo que hubiera podido aspirar era no a escuchar la voz de su infancia sino quizá la de su niñera. También hubiera podido acceder a la infinidad de voces que se anunciaban en la parte inferior del catálogo [...] Mas nunca las que estaban más arriba de las voces de los tartamudos célebres (1999a: 132).

De esa manera, el develamiento se vuelve irrelevante para el lector, y, además, la posible significación de esta voz queda suspendida, pues de ella se nos dice que no es más que «Sus primeros balbuceos», los cuales, incluso, son menos importantes –para la Casa- que la voz de la Mujer:

Como un favor especial, le propuso un cambio entre su voz adulta y la de su infancia. Nuestra Mujer debía darle a la Casa la que poseía actualmente y llevarse su voz de niña. En su vida cotidiana tendría que conservar la cadencia de sus primeros balbuceos [...] Aquel cambio sería beneficioso para la Casa, pues para ellos, lo dijo la voz que surgía de la rejilla, era más importante una voz patológica que una voz infantil (1999a: 132).

La protagonista, junto con el lector, ambos intérpretes frustrados, terminan con más preguntas que respuestas; o sea, con respuestas que no hacen más que trivializar la pregunta, volverla disfraz de su propia desnudez. Y al lector, atónito espectador, ya no exegeta.

*Poeta Ciego*, por su parte, continúa con el proyecto de presentar la realidad como dependiente de un texto (aquí llamado burlescamente *El cuadernillo de las cosas*

*difíciles de explicar*), que funge como fundamento inaccesible y sobre el cual, sin embargo, reposa la condición de inteligibilidad de la novela. Se trata de una novela que, junto con *Flores*, se encuentra cronológica y artísticamente entre dos fases de producción, hecho que se puede notar siguiendo las ideas antes expuestas: luego de sus novelas iniciales, en las dos novelas siguientes (*Poeta ciego* y *Flores*) se observa una especie de tránsito, la textualidad empieza a invadir los causes formales del relato primero, y deja de ser simplemente una mención en el mundo ficcional. En las tres novelas siguientes a *Poeta ciego* y *Flores*, la textualidad emerge y se explicita en la convergencia entre el mundo de la ficción y el formato de la novela: esta se presenta como un ensayo, una traducción y una biografía. En otras palabras, en sus cuatro novelas cortas anteriores a *Poeta Ciego* (*Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Salón de Belleza* y *Damas Chinas*), la textualidad como estrategia superficializante, como hemos señalado para *Efecto invernadero* y para *Canon perpetuo*, aparece mencionada en la diégesis. A partir de *Poeta Ciego*, en cambio, la forma novelesca empieza a mostrar algunos aspectos que se radicalizarán en sus tres novelas siguientes (*Shiki Nagaoka*, *El jardín* y, sobre todo, en *Jacobo el mutante*).

En ese sentido, todas las observaciones que se han realizado a propósito de las novelas *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo* son válidas para *Poeta ciego*,<sup>13</sup> pero algunas características de esta novela permiten observar un tipo de irrupción formal que no formaba parte de la estrategia narrativa que Mario Bellatin

---

<sup>13</sup> E, igualmente, para *Salón de belleza* y *Damas chinas*, las cuales hemos dejado fuera de nuestro análisis a fin de no detenernos demasiado en el planteamiento inicial de nuestra lectura.

desarrolló hasta ese momento. Así, por ejemplo, si contrastamos el planteamiento de los dos primeros párrafos, encontramos lo siguiente:

En uno de los escritos del Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar, el Poeta Ciego habla de cierto asunto nocturno ocurrido en una institución conocida como la Ciudadela Final (1998: 11).

La Ciudadela Final está rodeada por una alambrada que la humedad ha llenado de óxido. Durante la noche de verano a la cual se refiere el Poeta Ciego en el Cuadernillo de las cosas Difíciles de Explicar [...] (1998: 12).<sup>14</sup>

La operación retoma varias constantes que hemos observado hasta este punto de nuestro análisis, pero hay un elemento nuevo. Los objetos que eran simples referentes del Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar en el primer párrafo pasan a formar parte de la diégesis en el segundo párrafo. Es decir, el lector entra en contacto con la fuente solo sugerida en las novelas anteriores: la frontera entre el relato y el metarrelato se difumina y ambos forman una cinta de Moebius donde la faz y el reverso se confunden a lo largo de la novela. Lo que antes era parte del nivel semántico y figurativo ahora es parte de la estrategia formal mediante la que se despliegan otros tantos sentidos y figuras. El desplazamiento de una superficie hacia la otra coincide ahora en una sola y deja de presentarse el motivo de la promesa postergada: aquello que el lector lee es tanto la pregunta por el sentido ausente como el fundamento de una posible respuesta. Porque, ¿dónde más puede el lector depositar sus expectativas de inteligibilidad sino es en este otro texto rector, que en todas las ficciones de Bellatin cambia de nombre, pero es el mismo horizonte imposible (el cuaderno de Antonio, la Casa de las Voces, el Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar)? En *Poeta*, por primera vez

---

<sup>14</sup> El subrayado es nuestro.

ingresamos a las *páginas prohibidas*, a la explicación de lo narrado, pero de una manera tal que no podemos establecer con nitidez dónde termina la mirada y dónde comienza el relato cuyos elementos nos corresponde observar y entender. El lector queda tanto del lado de la ficción como de las claves que la vuelven comprensible. Esa irrupción de lo profundo (el Cuadernillo) en la superficie (la novela) o, lo que en este caso es lo mismo, la *superficialización* de lo profundo, se aprecia también en el siguiente pasaje de la novela, donde se menciona directamente al Cuadernillo:

Estaba compuesto principalmente por noticias de los periódicos. Desde el tiempo en que vivía en el puerto de pescadores, pedía que le leyeran los diarios y le recortaran luego las partes que le interesaban. También estaba integrado por textos de su propia inspiración. Se trataba de relatos entre la realidad y el sueño. Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego (1998: 20).

Es interesante constatar la manera en que, en sí mismo, el cuaderno refleja este juego estructural de la novela, al definirse como compuesta por materiales heterogéneos, algunos entre la realidad y el sueño e incluso mentiras. Pero no puede pasar desapercibido para el lector que la primera oración de la novela es prácticamente una cita de dicho cuadernillo, y que los elementos siguientes aluden directamente a lo que el cuadernillo registra.

Incluso si se considera el fragmento anterior al capítulo uno como un prólogo y, por tanto, se desestima la posibilidad de una verdadera fusión de los niveles que en las novelas anteriores se encontraban desligados, la primera oración del capítulo uno es muy elocuente: «Según el testimonio que el Pedagogo Boris legó a los Aspirantes a Hermanos, existen muchas teorías sobre los orígenes del Poeta

Ciego» (1998: 15). El material de la narración que se desarrolla a continuación son los orígenes del Poeta Ciego; sin embargo, ya no aparece esta realidad descrita con ese aire de objetividad que presente en las novelas anteriores. En su lugar, observamos dos mediadores:<sup>15</sup> las teorías sobre los orígenes y un testimonio.

Esas formas de contacto, que en la primera etapa de la narrativa de Mario Bellatin eran simplemente alusivas y que en *Poeta Ciego* involucran otros niveles narrativos de la ficción, generarán una completa superposición en las novelas posteriores, como observaremos en el apartado siguiente.

### 1.3. Del texto al texto: *Flores, El jardín de la señora Murakami y Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*

En *Flores* la inteligibilidad de la novela ya no depende de una fuente ficticia, o bien mencionada (el cuaderno de Antonio, La Casa de la Voces, El Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar) o bien colocada como mediadora del punto de vista: los metatextos son textos *ajenos* a la ficción, que aparecen en el mismo nivel que los capítulos, como el fragmento del Diario del Premio Nóbel de Física (2002a: 7), datos con hálito enciclopédico (2002a: 9), las noticias periodísticas (2002a: 19, 37, 43, 47), los apuntes del maestro Panser (2002a: 29) y el fragmento de *Diario de un hombre común* de Tanizaki Yunichiro. Además, y principalmente, un comentario metatextual al inicio de la novela, que desde *fuera* de la ficción intenta organizar los elementos de la novela según una lógica exacta:

---

<sup>15</sup> Lo que, en lógica posicional, se traduce como *actantes de control*.

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de construir este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si la contemplación de una flor se tratara (2002a: 9).

Si bien, esta vez, la voz asume la condición autorial, la intención superficializante sigue siendo la misma de las novelas anteriores, pues el supuesto principio formal, en este caso, no tarda en quedar sin efecto. Apenas en la página veinticinco aparece el siguiente fragmento, bajo el subtítulo de «Cartuchos»:

El Amante Otoñal, personaje que aparecerá próximamente en el relato (se sabrá por primera vez de su existencia en el apartado de los jacintos), cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con pedirlo.

Las instrucciones iniciales señalan la posibilidad de una lectura independiente de cada fragmento, pero el carácter catafórico de «Cartuchos» niega inmediatamente esa posibilidad. En el mismo sentido, en la página cuarenta y tres se refuta la supuesta independencia de los fragmentos: «El escritor, que como sabemos utiliza una pierna artificial para caminar, vive en el centro de la ciudad, pero quiere mudarse».<sup>16</sup> Si los capítulos fuesen independientes, ¿qué sentido tendría el «como sabemos»? En realidad, el inciso corrobora la relación que existe entre las partes del texto, lo que deja sin validez las instrucciones iniciales.

---

<sup>16</sup> El subrayado es nuestro.

Así pues, a diferencia de las instrucciones que, por ejemplo, aparecen en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar que, aunque lúdicas, suponen un lector modélico (llamado por el autor argentino *lector macho*), estas instrucciones solo están ahí para desplazar el sentido hacia la novela en una nueva e inestable forma, sin que logre consolidarse coherentemente con las demás partes. Finalmente, estas instrucciones remarcan el carácter artificial de la creación artística y la condición superficial de sus figuras, en la medida que nuevamente quedan dispuestas sin ningún principio rector que las articule (en todo caso, el que estaba llamado a serlo es absolutamente contradictorio).

Ayudan a ello, además, los recursos típicos del autor, señalados a propósito de sus primeras novelas, que también se observan en *Flores*. Excedentes y desplazamientos (*hipertropía*): «Esas personas visitan la consulta incluso en número mayor que los deformados por el medicamento. Treinta años después del veredicto, las únicas víctimas con derechos que quedan en el mundo son tal vez aquellas que estuvieron encerradas detrás del muro de Berlín» (13); «el escritor empieza a contar un sueño que sucede durante un jueves, Día de la remembranza. Dentro de aquel sueño, ha pasado varias horas seguidas bebiendo en un bar, actividad antimusulmana que en algunos países está penada incluso con la muerte» (23).<sup>17</sup> Recordemos, al respecto, que hemos propuesto el concepto de *hipertropía* para señalar esa continua referencia que hace una imagen hacia otra u otras, tal como lo hace un tropo cualquiera, pero en este caso de manera incesante. Si en *dientes como perlas* la operación en la que una imagen remite a

<sup>17</sup> En ambas citas, el subrayado es nuestro.

otra (dientes-perlas) cesa para el lector en el establecimiento de la semejanza (atributos compartidos entre dientes y perlas), en comparaciones como «beber en un bar» – «actividad antimusulmana penada con la muerte» el lector se ve desplazado a un segundo término que no cierra la relación, sino que la lleva a un tercer término ausente y, por tanto, deja al lector la sensación de verse remitido constantemente a una realidad ajena («beber en un bar» – «actividad antimusulmana penada con la muerte» – «¿?»). Al no haber una relación aparente, la relación subyacente queda velada, y la licencia para establecer una cadena indefinida de imágenes, en manos del lector.

Las ambigüedades, producto de la inestabilidad de la veridicción del discurso, también son notorias, pues se producen mediante los incisos donde se niegan operaciones como saber o entender: «Comienza, nadie sabe por qué, refiriéndose al profeta Zacarías [...] Cuando deja de contar esa anécdota, el *sheik* señala que no entiende por qué se refiere a Zacarías precisamente en ese instante» (2002a: 21).<sup>18</sup> Esta operación tiene el mismo efecto que la *hipertropía*, pero se realiza de manera diferente: aquí lo que se niega es la fuente que podría volver inteligible la relación entre un personaje y sus actos. El inciso funciona como un corte y desnaturaliza el proceder del personaje al sustraerle el fundamento.

La yuxtaposiciones a lo largo de toda la novela, entre las cuales destaca el fragmento «Lluvias de primavera» (2002a: 75), donde se yuxtaponen el discurso

---

<sup>18</sup> El subrayado es nuestro.

científico, la referencia oblicua a uno de los personajes, la traducción y los problemas lingüísticos de los Nibelungos, también contribuyen con la inestabilidad del sentido, en tanto y en cuanto suprimen los nexos lógicos, la división de niveles de enunciación y, por tanto, dejan al lector a la deriva entre una serie cuyos cabos son imposibles de establecer. A diferencia de los *hipertropos*, no hay alusiones explicativas ni figurativas entre los elementos yuxtapuestos, y sus efectos son disímiles: aquí el lector no se ve proyectado hacia una figura imposible, sino que, entre el conglomerado de los conceptos y figuras, le es imposible reconstruir una categoría que les dé sentido.

Finalmente, se presentan los consabidos rituales: «Se mantiene así hasta el momento del *shiker*, que es cuando los fieles comienzan a bailar rotando sobre su eje como una emulación de los astros que se mueven alrededor del sol» (2002a: 22). Esta operación, que es, como ya lo mencionamos líneas antes, paradigmática de la narrativa de nuestro autor, consiste en parasitar la convencionalidad de una forma (las danzas, los protocolos, los modales, los juegos, por ejemplo) mediante un contenido abstruso. La rigidez con la que estas prácticas pueden describirse, verbigracia, mediante pasos, pautas o reacciones estereotipadas, le sirven al autor para conseguir un grado de verosimilitud sobre acciones que carecen de sentido, pues no forman parte de ninguna práctica humanamente conocida, y al mismo tiempo le permiten establecer una serie de figuras que, desprendidas del sistema que les da sentido, aparecen solo *espectacularmente*.

Asimismo, la focalización externa continúa distanciando al lector, que permanece como espectador de acciones cuyas causas anula el mismo relato: «El escritor en esos momentos entona una serie de cantos guturales, que no recuerda haber aprendido antes. Tampoco conoce su significado» (2002a: 22). En algunos casos, esta manera de encarar la descripción le transfiere un carácter ritual a la presentación de hechos más bien insignificantes o cotidianos, como el examen de los afectados por el fármaco (2002a: 39).

Como complemento, son recurrentes las locuciones verbales como «se tiene la impresión» y «dan el efecto» (2002a: 11), verbos fenomenológicos que centran el foco del lector en la experimentación de la realidad antes que en la realidad misma.<sup>19</sup> Son también recurrentes los incisos que señalan la escritura en tanto escritura, rompiendo la ilusión referencial, como «por llamarlas de algún modo» (2002a: 47), o las frases del tipo «la acción siempre la sitúa [...]» (2002a: 77), «aquel final tuvo variaciones» (2002a: 89) o «el verdadero comienzo de la historia se sitúa [...]» (2002a: 91).

También debe citarse en ese mismo sentido, y como elemento que representa otro de los puntos de quiebre en el desarrollo de la poética de nuestro autor, el cambio enunciativo en la página doce: cuando el lector parecía lidiar con un universo

---

<sup>19</sup> Lo cual, en lugar de acercar al lector al universo creado, puede ser una garantía de distanciamiento. A propósito de las trampas de la cercanía fenomenológica, ver Žižek, *Cómo leer a Lacan* (2008: 61). Es interesante considerar, en ese mismo sentido, el vaciamiento del sujeto e incluso la posibilidad de discutir su fantasma fundamental de acuerdo con sus modos de escaparse de la realidad (2008: 66) y entender la ficción como *laminilla* en el marco de la poética de nuestro autor: «entidad puramente superficial, sin la densidad de la sustancia» (2008: 70).

dependiente de la voz y de la perspectiva de un narrador omnisciente, la enunciación ancla el discurso en un personaje: «¿Habrá mecanismos creados especialmente para olvidar esos errores [...]?, se pregunta el escritor que protagoniza este relato cuando piensa en la ausencia de una de sus piernas». <sup>20</sup>

La condición textual, así, empieza a manifestarse en los niveles de la enunciación, no solo como una referencia a través de los elementos de la ficción. <sup>21</sup>

La textualización del universo referido, su posterior desestabilización y la multiplicación de las superficies que descartan cualquier posibilidad de un sentido de fondo muestran un desarrollo singular y totalizante en las novelas siguientes: *El jardín de la señora Murakami* pretende ser la traducción de una novela que no existe (*Oto no Murakami Monogatari*); *Shiki Nagaoka* es la biografía de un autor japonés también inexistente, que de por sí ya era considerado irreal dentro del universo ficcional –por su gran nariz, «de ficción»-; *Jacobo el mutante* es, al menos en gran parte de su contenido, el ensayo sobre *La frontera*, una novela de Joseph Roth, perdida en la ficción y realmente inexistente. <sup>22</sup> Esto, que podría entenderse como un intento de ganar verosimilitud, de hacer más creíble la ficción al remitir a la *realidad real* (la del lector que sostiene el texto), sin embargo, no afecta la intención contrahermenéutica que hemos enfatizado hasta el momento; por el contrario, añade un grado más al desplazamiento del que habíamos sido testigos en las primeras novelas. El formato del cual se sirve la ficción aporta el carácter de texto entendido como tal ya desde las primeras líneas. La artificialidad

---

<sup>20</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>21</sup> Recurso que se vuelve preponderante en *Jacobo el mutante*, aquí aparece únicamente de manera seminal.

<sup>22</sup> El autor Joseph Roth es real, pero entre su bibliografía no se cuenta la novela *La frontera*.

resultante es total, mientras que en las novelas anteriores era el efecto de algunas estrategias que irrumpían en ciertas partes del texto.

Observemos con algo más de detalle una de las novelas de este período. En *El jardín*, las adendas y las notas al pie de página apelan a la confrontación de textos con otros textos, la transformación del referente en texto o recurso textual como estrategia de multiplicación de las superficies. Las líneas descriptivas, antes incorporadas en las descripciones *hipertrópicas*, ingresan a través del paratexto del traductor, a fin de cumplir la función del desplazamiento. La nota al pie sobre Magetsu, que aparece en la página veinticuatro, es un claro ejemplo. Dice del personaje que es un «Monje fundamentalista que afirmaba no haber tenido una sino muchas muertes», clara alusión a una novela reconocida del canon peruano, *No una sino muchas muertes*, de Enrique Congrais. Y continúa: «En cada uno de estos decesos lanzó alarmantes profecías que aún están por cumplirse. Su culto está muy difundido sobre todo en las regiones montañosas». La ampliación temporal («están por cumplirse») y espacial («regiones montañosas») genera un horizonte por el que la ficción no transitará en ninguna otra parte del texto, siendo su única finalidad la ya apuntada adición de superficies.

Así, pues, la novela llega a ser bellatiniana solo mediante las notas al pie de página, intromisiones del traductor ficticio. Si se realiza el ejercicio de suprimirlas, si la novela se lee prescindiendo de ellas, el resultado es uno de los textos más convencionales del autor y poco representativos de su escritura. A lo largo de las

páginas de *El jardín* es difícil registrar las características recurrentes que hemos encontrado en novelas anteriores, como los excedentes semánticos y los incisos desestabilizantes. No resulta arriesgado, por ello, considerar que el paratexto es, en esta novela y en las siguientes, la garantía de su identidad.

Para cerrar esta sección, podemos observar otra nota, la número doce, igualmente ejemplar, que habla de la región de Ochún. En esta se dice que Ochún es una «Región enclavada en el centro mismo del país, cuyas mujeres tienen la particularidad de lucir muy bien delineadas las líneas del cuerpo» (28). El significante *Ochún* se complementa no con la consabida fórmula occidental del género próximo y la diferencia específica, sino con más significantes que postergan la definición conclusiva. Nuevamente: a partir de un significante pasamos a un grupo de ellos; de una superficie, a otras.

Lo mismo puede afirmarse de las notas 10, 8, 7, 4, 26, 36. Ninguna de ellas densifica el relato: en ninguno de los casos se abren posibilidades de interpretación, sino que se cancelan o bien con declaraciones explícitas de ininteligibilidad, o bien con sugerencias que rayan con lo absurdo, esto es, con lo vacuo.<sup>23</sup> Todo termina siendo simplemente enunciado en tanto imagen y no ya como posible coordenada en un sistema de significación. Anulado el saber rector, el principio de organización, el metarrelato divino o racional (el falso traductor es,

---

<sup>23</sup> El término más adecuado es *arbitrario* antes que *absurdo*, pues este tiene connotaciones de las que carece aquel (el absurdo remite a la tradición del teatro del absurdo, en cuyo núcleo subyace una crítica ideológica de la que carecen las obras de Bellatin). Sin embargo, no es este el espacio para efectuar dicho deslinde y relacionar la arbitrariedad con el juego superficial de Bellatin. Al respecto, puede verse IRIARTE, Fernando «A donde nos lleve el texto: (M)ishima/ (B)ellatin en el centro de sí mismo». Artículo inédito, páginas 3- 8.

en cierto sentido, un falso autor y una deidad apócrifa), y generada la oquedad en su lugar, entramos nuevamente a la lógica del acontecimiento, de las superficies «Como si los acontecimientos gozasen de una irrealidad que se comunicase al saber y a las personas a través del lenguaje» (Deleuze 1971: 11-12).

Revestirse como traductor —o como el biógrafo, como es el caso en *Shiki Nagaoka*— le permite a la voz la distancia necesaria para asumir los artificios y (des)ocupar el lugar que buscó desde sus primeras novelas, el intersticio entre significantes, lugar desde el cual pueda manipular los sentidos a su gusto y postergarlos fuera de la mira del lector. El japonés original en el que supuestamente está escrita la novela *Oto no-Murakami monogatari* es un horizonte más para que el lector extienda la mirada y considere la promesa de la interpretación como un destino intransitable para él.

#### 1.4. ***Jacobo el mutante*: piedra angular de la poética de Mario Bellatin**

Resumir la trama de *Jacobo el mutante* no es una tarea del todo sencilla, porque los niveles en los que se desarrolla la ficción son complementarios de una manera bastante peculiar. Parte del desarrollo de la novela explica la vida de un rabino, Jacobo, personaje de *La frontera*, obra que, según se afirma en el texto, ha sido escrita por Joseph Roth. Se reseñan las costumbres de Jacobo mientras administra una taberna y cumple el rol de intermediario de inmigrantes ilegales, así como, posteriormente, una serie de acontecimientos increíbles que involucran su

transformación en una anciana. Además, de manera intercalada, la novela se dedica a reseñar los avatares de *La frontera* como libro, las versiones que de ella existen, lo que han dicho algunos estudiosos sobre su forma y contenido, y las posibles explicaciones sobre algunos de sus pasajes.

Una de nuestras hipótesis principales es que *Jacobo el mutante* es una novela prototípica de la poética que intentamos describir y es, al mismo tiempo, su expresión más radical. En esta novela, la creciente textualización de las realidades involucradas en la diégesis y la superficialización del sentido desembocan en una operación que es, hasta cierto punto, propia de una etapa siguiente, según la lógica que hemos esbozado: el *protagonista* es, en sentido estricto, un texto –y la voz que sobre él comenta es, finalmente, otro texto–, despojado de las caretas figurativas que presentaba en ficciones anteriores y expuesto en tanto tal.

En el siguiente cuadro, que a manera de síntesis recoge el análisis y los comentarios de este capítulo, se comparan las novelas de Mario Bellatin atendiendo al desplazamiento del referente de la ficción y se observa en qué medida existe una progresión en la manera como la textualidad ha ido ingresando a la composición de las ficciones, llegando a tal punto que el protagonista de *Jacobo el mutante* es él mismo un texto.

**Cuadro 1. Comparación de los elementos en los que se basa el desplazamiento del sentido en las novelas de Mario Bellatin**

<b>Novelas</b>	<b>Protagonistas</b>	<b>Condición del desplazamiento del sentido</b>
<i>Efecto invernadero</i> , <i>Canon perpetuo</i> , <i>Poeta Ciego</i>	Antonio, Nuestra Mujer, Poeta Ciego	Por medio de alusiones ficcionales: El cuaderno de Antonio, El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar, La casa de las voces.
<i>Flores</i> , <i>El jardín</i> , <i>Shiki Nagaoka</i>	El escritor, Señora Murakami, Shiki Nagaoka	Por medio del paratexto: incorporación de textos ajenos a la novela, una traducción, una biografía y notas al pie de página.
<i>Jacobo el mutante</i> <sup>24</sup>	<i>La frontera</i>	Por medio de una completa autorreferencialidad: el texto se cita a sí mismo.

<sup>24</sup> Nuestro análisis solo comprende las novelas escritas hasta *Jacobo el mutante*. Sin embargo, el desarrollo posterior de su obra no niega ninguno de los postulados de la tesis. Por el contrario, los confirma, aunque con un nuevo giro: utiliza como supuesto centro la autobiografía, lo que vale decir que el desplazamiento simula una suerte de retorno, amaga un centro discursivo, sin que ello, desde luego, ocurra. Para un análisis más detallado de una de las novelas de esta nueva etapa, véase IRIARTE, Fernando «A donde nos lleve el texto: (M)ishima/ (B)ellatin en el centro de sí mismo». Artículo inédito.

La superposición textual sobre el nivel de la ficción en *Jacobo*, como se observa mediante el cuadro, llega a ser total. Eso produce la vertiginosa sensación de que todo lo que, en *Jacobo el mutante*, la voz afirma o niega sobre *La frontera* o su autor, Joseph Roth, es aplicable a la voz misma, enfrentando discurso contra y sobre discurso. Se manifiesta, pues, una retórica especular que cierra su sentido en el acto de reconocimiento que hace el lector de esa identidad, y que la misma obra ya contenía, pues la voz es no solo productora de una diégesis, sino también de un simulacro de lectura. Además, con esta última coincidencia de la voz lectora con la actividad cognoscitiva que realiza el lector, se cierra el círculo que, de hecho, puede repetirse indefinidamente, en tanto que toda coincidencia puede ser leída y refractada metafóricamente utilizando el procedimiento incluido en la diégesis.

Como complemento de la hipótesis mencionada en el inicio de esta sección de la tesis, actúa esta segunda: el análisis de *Jacobo* es el punto de partida idóneo para entender toda la narrativa de nuestro autor. Se encuentran todos los ingredientes mencionados a propósito de la coherencia del proyecto de Bellatin y una supuesta evolución hacia un grado mayor de complejidad. Si logramos explicar esta novela, podremos asegurar una entrada formal a las demás y hacer explícitos los mecanismos que determinan la identidad de la poética en cuestión.

La tesis se dedicará, a partir de este momento, a la demostración de ambas hipótesis. Pero, antes de ello, debemos especificar las herramientas de análisis

que hemos considerado más pertinentes para acercarnos a la novela *Jacobo el mutante*, lo cual se logrará sin desatender la estrategia *superficializante* esbozada en este primer capítulo. Todo lo contrario, se buscará profundizar esta descripción y alcanzar su formalización, de tal manera que sea extrapolable, *mutatis mutandis*, al corpus entero.

### 1.5. Semiótica en la superficie

La semiótica histórica y teóricamente basa su metodología de análisis en la ampliación de la teoría de los signos propuesta por Ferdinand de Saussure (Courtés 1997: 38), con miras a que esta sea pertinente para el análisis de los discursos, entendidos como lenguajes en tanto que «conjuntos significantes» (1997: 18). Entre los autores que le dieron forma a la disciplina pueden citarse Claude Lévi-Strauss, Emile Benveniste, Roland Barthes y Algirdas Greimas (Floch 1993: 24). El aporte de este último es, básicamente, junto con el de su discípulo Joseph Courtés, el que nos permitirá ingresar a la novela *Jacobo el mutante* y conseguir una «descripción de las condiciones de producción y de comprensión del sentido», así como «buscar el sistema de relaciones que hace que los signos puedan significar» (Floch 1993: 23).

Para nosotros resulta una aproximación idónea, porque el problema Bellatin es básicamente un problema sobre el sentido, y, al decir de Jean Marie Floch, la semiótica es la adecuada «para todos aquellos que, antes o después, tienen que

pelearse con el sentido» (1993: 26). ¿En qué medida podremos hacer inteligible la novela *Jacobo el mutante*, que a primera vista aparece como la más radical de su producción comprendida hasta el 2002? La respuesta la apunta el citado semiólogo francés: «La inteligibilidad que aporta la semiótica [...] consistirá [...] por un lado, en el despliegue metódico de las virtualidades ofrecidas por dicho concepto y, por otro, en la distinción y la jerarquización de las variables y de las invariantes de su contenido» (27).

Hemos visto a lo largo del primer capítulo que esta problematización del sentido es, en parte, relacionable con las prácticas posmodernas y también en qué medida es el perfil de la obra de nuestro autor. En los siguientes capítulos queremos observar en términos formales y no únicamente especulativos la organización de ese desplazamiento, así como de sus efectos, en una obra en particular, desde el nivel que parece ser aquel donde se conjugan los componentes del *absurdo* bellatiniano, y destacar aquellos elementos que componen las claves de lectura de nuestro autor. De esa manera, este documento pretende ser fiel a

[...] su condición de «escritura intermediaria». Es decir, de acto literario que tiene por objeto colocarse entre los objetos literarios y su público, sirviendo a éste una más plena asimilación de aquellos mediante la descripción y valoración de sus elementos constitutivos menos evidentes (García Berrio 1977: 191).

Pero además resulta conveniente traer a colación no solo, grosso modo, los orígenes y propósitos de la semiótica, sino también una de las articulaciones de la ampliación de la teoría sobre el signo que ella representa: la construcción del análisis discursivo como correlación de espacios (interoceptivo y exteroceptivo) a

partir de un cuerpo sintiente, condición sine qua non de la significación (espacio propioceptivo) al menos desde un punto de vista fenomenológico, bastante plausible si tomamos en cuenta que el espacio simbólico es estrictamente humano y que los humanos fundamos nuestro conocimiento básicamente en o desde la percepción (Fontanille 2001: 33 - 35). Desde luego, la renovación que ha fortalecido a la semiótica tiene sus propia lógica, pero debe quedar claro que «Renovación no es, pues, negación» (2001: 14), y en ese sentido nos parece que la perspectiva estructuralista es todavía fértil cuando el acceso a un texto demanda sus conceptos. Como se verá luego, el segundo capítulo de la tesis es el que más aprovecha la primera etapa de la semiótica, y el tercero, la más reciente, conocida como *tensiva*.

Como la semiótica desgrana hasta el mínimo detalle del funcionamiento de un texto, también cabe explicar que el centro de nuestra atención será la enunciación. Se entiende por esta la instancia o dominio de pertinencia más amplio en relación con la emergencia del sentido: «engloba todos los campos de discurso de las diversas enunciaciones particulares que convoca» (Fontanille 2001: 222). Es un nivel central y muy conveniente para analizar un texto con figuras y sentidos inestables, pues engarza las semánticas y sintaxis que preparan la significación con aquella que son manifiestas: « [...] desde el punto de vista de la enunciación [...] Todo se ordena en torno a la posición de la instancia de discurso» (2001: 225). Mediante esta perspectiva, nos será posible observar « [...] cómo se puede

“hacer signo”, antes de identificar y de clasificar las maneras de “ser signo”» (2001: 221).

La novela, nuestro discurso particular, será examinada desde ese centro discursivo, con la finalidad de comprender dos rasgos básicos de su configuración: la fragmentación diegética y su posibilidad de sentido, así como su dimensión espectacular. Repetimos: el análisis de las figuras y temas posibles en el nivel de la ficción es importante en menor medida y no pretendemos la exhaustividad en su examen ni mucho menos realizar un inventario, sobre todo, por el carácter de nuestra propuesta de lectura del texto: la novela presenta la disección de un argumento, de una forma de hacer literatura, y se sostiene por la mirada y la negociación de los sentidos producidos por esa mirada.

La superficialidad de la obra de Bellatin, una poética que asume la escritura como la definía Roland Barthes, como «la destrucción de toda voz, de todo origen [...] lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van [sic] nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (1987: 65), hace de la semiótica el mejor recurso para su acercamiento. Si Bellatin insiste en abolir el paradigma superficie – profundidad, ello solo puede causar problemas a los hermeneutas avocados a encontrar lo que está detrás de la ficción, para fijarla. En cambio, nosotros queremos que nuestro análisis refleje precisamente en qué medida y de qué manera, a través de qué

canales, la novela resiste sus interpretaciones y se abre a un sinnúmero de posibilidades de sentido.



## 2. *Jacobo el mutante*: espectáculo de la visión, visión del espectáculo

En este capítulo, se analiza la novela *Jacobo el mutante* atendiendo sus características más saltantes, en el marco de la caracterización esbozada en el capítulo anterior. Se observarán en detalle sus estrategias para desplazar el sentido de lo narrado y en qué medida son similares a las de sus novelas anteriores y en qué medida las radicalizan, con el objetivo de postular el carácter prototípico de *Jacobo el mutante* y el lugar de la enunciación como nivel narrativo donde se articula el núcleo de la poética de nuestro autor.

Entendemos por enunciación a aquella «instancia de mediación que asegura la aparición en enunciado-discurso de las virtualidades de la lengua» (Greimas y Courtés 1982: 144). En tanto instancia mediadora, «prepara el paso de la competencia a la performance [...], de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso». De esa manera, es «capaz de instituir el discurso como un espacio y un tiempo, poblado por otros sujetos además del enunciador» (Greimas y Courtés 1982: 145). Asimismo, puede entenderse como «un enunciado cuya función – predicado se denominaría “intencionalidad”, y cuyo objeto sería el enunciado – discurso».

Según esta última definición, no debe confundirse, por tanto, con el simulacro que de ella pueda realizarse en el nivel del enunciado (enunciación enunciada), pues la enunciación (hacer enunciativo) es siempre presupuesta y solo inferible a partir

de indicios a nivel del discurso (Greimás y Courtés 1982: 146). La manera en que es posible llegar a esta instancia anterior a la materialidad del enunciado se entiende a partir de dos operaciones básicas relacionadas con el hacer enunciativo: el desembrague y el embrague. Courtés apunta sobre el particular:

[...] se puede concebir la enunciación como el sincretismo de tres factores: yo-aquí-ahora. El acto de enunciación propiamente dicho consistirá, pues, por medio del procedimiento de desembrague, en abandonar, en negar la instancia fundadora de la enunciación y en hacer surgir, a contragolpe, *un enunciado cuya articulación actancial, espacial y temporal guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del «ego, hic et nunc» original*. Es únicamente esta operación de negación la que en lo fundamental permite el paso de la instancia de la enunciación a la del enunciado, remitiendo ésta implícitamente a aquélla (1997: 368).

Dada la definición anterior, es evidente que la operación del embrague es imposible, pues en el caso de que esta ocurriera, el enunciado, entendido como producto del desembrague, desaparecería (Courtés 1997: 369; Fontanille y Zilberberg 2004: 188 - 189). Sin embargo, es posible conceptualizar un embrague parcial cuando el relato abandona los actantes del enunciado y, ficcionalmente, representa los de la enunciación. En ese caso, no debe olvidarse que el embrague

[...] apoyándose en las categorías actualizadas por el desembrague, no propone más que un simulacro de la instancia de discurso, la «enunciación enunciada», que debe ser considerada como «potencial», en el sentido de que es convencional y más o menos fijada (Fontanille y Zilberberg 2004: 189).

## 2.1. Segmentación de la novela

La novela se encuentra dividida en cuatro partes. Una primera, sin título, y las tres restantes que llevan los subtítulos «La espera», «Beatitudes» y «Sabbath», en

ese orden. Sobre esta división, indicador paratextual propuesto por el texto, habría que acotar un par de rasgos bastante obvios, pero cruciales. La primera parte está compuesta por una fotografía y por un texto escrito, que se repite con ligeras y significativas variantes (sobre todo en lo relativo a la instancia de la enunciación de la novela) en «Sabbath». Este último segmento está constituido, en gran parte, por fotografías. «La espera» y «Beatitudes» desarrollan casi la totalidad del contenido diegético de la novela.

Si bien «La espera» y «Beatitudes» son el cuerpo principal de la novela, son también partes de difícil acceso por la irrupción de instancias heterogéneas en el desarrollo de la ficción. Para facilitar su análisis, hemos segmentado dichos capítulos según los siguientes criterios: presencia de la diégesis del texto *La frontera*<sup>25</sup> y presencia de comentarios metatextuales del narrador.<sup>26</sup>

Esto es, desde luego, una propuesta de lectura (previa a la elaboración de una crítica más detallada), es decir, una manera inicial de lidiar con el continuo en que se presenta gran parte del desarrollo de la novela. Ello conlleva, a su vez, un par de aspectos fundamentales. Primero, significa que estamos estipulando una coherencia de tipo parcial. De hecho, este aspecto de la ficción está dado por sentado y en este punto seguimos a Fontanille cuando señala que: «todo texto ofrece al menos una dimensión coherente y por lo menos una parte de sus constituyentes (palabras, frases o conjuntos de frases) pueden ser considerados

<sup>25</sup> Literales o mediados por el narrador en una suerte de *reductio ad absurdum* del estilo indirecto.

<sup>26</sup> En ocasiones, aparecen segmentos fronterizos (27 y 31), considerados así porque en ellos irrumpen breves comentarios durante el desarrollo de la diégesis, sin que estén dotados de –relativa- autonomía.

como un todo portador de significación» (2009: 1). Y segundo, que en el contexto de nuestra metodología, el ingreso a la coherencia de un texto se da, específicamente, a través del concepto de isotopía: «es preciso preguntarse de qué modo el discurso pone en marcha esas isotopías, cómo las organiza, cómo las resalta o las disimula, las distingue o las entrelaza» (2).

Ahora bien, en la base del concepto de isotopía se encuentran los conceptos de congruencia, coherencia y cohesión. A su vez, el meollo de estas nociones se encuentra en la relación parte – todo. Así, «Una manera tal vez más económica de abordar esas cuestiones de método consiste en considerar los tres términos: *cohesión*, *coherencia* y *congruencia*, como otras tantas maneras diferentes de reunir partes para formar un todo» (5). ¿Cómo se establece el sentido de totalidad en la novela *Jacobo el mutante*? Para responder esa cuestión primera, debemos establecer cuáles son las partes discretas de esa totalidad. Una vez que las hayamos identificado, podremos entender cómo se cohesionan internamente y entre ellas. El siguiente cuadro resume las partes en las que hemos dividido el texto:

**Cuadro 2. Segmentos de la novela *Jacobo el mutante* clasificados según el tipo de enunciación**

Capítulos	N°	Segmentos diegéticos	Segmentos metatextuales
La espera	1°	Presentación de los personajes de <i>La frontera</i> ,	Discusión sobre la legitimidad de las diferentes versiones de <i>La</i>

	su protagonista, Jacobo Pliniak, un rabino heterodoxo, y su esposa, Julia (13 – 15).	<i>frontera</i> (15 – 16).
2°	Dos de los inicios de la novela <i>La frontera</i> . Se detallan características sobre los espacios de la obra, sobre la taberna y sobre el poblado (16 – 17).	Se discute el lugar de la obra en la vida del autor (17 – 18).
3°	Jacobo se entera de la infidelidad de su esposa con el joven Anselm (18 – 19).	Sobre la búsqueda artística del autor (19 – 20).
4°	La vida de Jacobo y sus actividades en la frontera: el éxodo (20 – 22).	Juicio sobre la literatura contemporánea. Vincula la capacidad de mutar de los personajes de esta etapa de la historia de la Literatura con la transformación del Jacobo (22 – 23).
5°	Contexto en el que se da la transformación de Jacobo	Llamada de atención sobre los elementos <i>roquedal</i> y <i>oveja</i> (24).

		(23 – 24).	
	6°	Encuentro con Julia y crisis de fe del personaje (24 – 28).	Se descartan las vías místicas (irracionales) y literarias (racionales) para encontrar el sentido de los pasajes anteriores, y se postula el biografismo, pero solo para recalcar la imposibilidad de aplicarlo por falta de datos suficientes (28 – 29).
	7°	Sumario de lo dicho – <i>ocurrido</i> - hasta el momento, y advertencia – <i>presencia</i> - de un suceso <i>realmente extraordinario</i> (29 – 31).	
Beatitudes	1°	Las academias de baile (35 – 36).	Señala la voluntad de «ciertos estudiosos» de encontrar un significado de fondo (36 – 37).
	2°	Más detalles de la proliferación de academias de baile y de la reacción de	Se cuestiona la autenticidad del párrafo anterior a través de cotejo de las versiones que de él se

	Rosa Plinianson frente al fenómeno desbordante (37 – 38).	dispone. Se barajan hipótesis sobre el sentido global del relato (38 – 39).
3°	Se describe la manera en que las casas habitadas por el comité de damas resisten a la influencia de las academias (39 – 42).	Interpretación del fragmento anterior (42 – 43).
4°	Escándalo sobre Rosa Plinianson y su vínculo con las academias de baile (43 – 46).	Se apela a la relación entre misticismo y magia en la historia de las religiones para entender el fragmento anterior (46 – 47).
5°	El ritual del <i>Golem</i> (47 – 49).	Nueva comparación entre una de las acciones de los personajes y la vida de Roth (49 – 50).
6°	La relación de Rosa Plinianson con su madre muerta. Otra de las <i>mutaciones</i> de Jacobo (50 – 58).	Recuento de la falta de continuidad del <i>La frontera</i> (58 – 59).

	7°	El cobertizo adaptado para las lecciones de baile de Rosa. Parecen realizar un ritual Rosa, el pintor y el padre. Detalles sobre el pasado del artista (59 – 61).	
--	----	---	--

La segmentación, como puede observarse en los fragmentos resumidos en el cuadro, se realizó atendiendo a un criterio enunciativo. Efectivamente, lo que muestran ambos capítulos de la novela es una continua alternancia entre fragmentos de embrague y desembrague, es decir, entre fragmentos de un yo subsumido en una tercera persona y otros en los que se presenta en una primera persona que simula el proceso de enunciación apoyándose en la figura de un alocutario figurativizado como *lector*. Dichos fragmentos aparecen separados en el cuadro a través del rótulo de *segmento diegético*, para el primero de ellos, y de *comentario metatextual*, para el segundo.

A partir del contraste de esos dos niveles se puede escrutar con mayor claridad la instancia de la enunciación en el texto y la manera en la que se relaciona con los objetos que instaura; en particular, el análisis se centrará en la mirada que coloca a *La frontera* (novela simulada en el interior de *Jacobo el mutante*, desarrollada en los fragmentos diegéticos y comentada en los fragmentos metatextuales) en la

condición de espectáculo y en la legibilidad resultante de esa operación. En la medida en que dicha legibilidad se plasma en las partes de la novela que hemos identificado como *comentarios metatextuales*, estas constituirán el centro de nuestro análisis.

## 2.2. Enunciación y superficialidad en *Jacobo el mutante*: desplazamiento del sentido y simulacro de lectura

La enunciación, como instancia lógica presupuesta, es de carácter hipotético. Por ello su escrutinio textual se basa en indicios, a saber, las huellas del desembrague mediante el cual el sujeto y el espacio-tiempo del acto de enunciación se transforman en el sujeto y el espacio-tiempo de la ficción. Esta condición de la enunciación y su relación con el mundo ficcional instaurado por ella puede presentarse problematizada cuando en la ficción la enunciación está representada, que es el caso de cualquier narración en que se emula la producción del texto. Es, de hecho, el caso de *Jacobo el mutante*.

Para observar con mayor claridad los niveles en los cuales analizaremos la enunciación, conviene seguir el procedimiento inaugural propuesto por Gerard Genette, que permite observar los actantes en el texto y cómo se organiza la novela alrededor de ellos:

Since any narrative, even one as extensive and complex as the *Recherche du temps perdu*, is a linguistic production undertaking to tell of one or several events, it is perhaps legitimate to treat it as the development-monstrous, if you will-given to a verbal form, in the grammatical sense of the term: the expansion of a verb [...] the

Odyssey or the Recherche is only, in a certain way, an amplification (in the rhetorical sense) of statements such as Ulysses comes home to Ithaca or Marcel becomes a writer (1980: 30).

Exceptuando la primera y la última partes, la novela puede resumirse de la siguiente manera: alguien narra, analiza y discute el contenido y la forma de la novela *La frontera* de Joseph Roth. En ese sentido, nuestro interés se centra tanto en ese alguien que narra (en particular, en la instancia que lo sostiene a él como actor, así como en las relaciones actanciales implicadas), por un lado, y en lo narrado en *La frontera*, por el otro, contenido que, como se observa en el cuadro del apartado 2.1, también se desarrolla en la novela sin diferenciarse tipográficamente, fuera de algunas cursivas a las que recurre el autor en varias partes de la novela.

En pasajes como «Jacobó Pliniak se presenta ante el lector como uno de los seres más elementales del universo» (2002c: 13), «*La frontera* quizá sea una de las obras menos conocidas del escritor austriaco Joseph Roth» (2002c: 15) o «Todo comienza cuando, sin ninguna solución de continuidad, en cierto punto de la trama Jacobó Pliniak se encuentra viviendo en la ciudad de Nueva York» (2002c: 23), se vuelve explícito el programa narrativo de la voz, que disecciona la obra *La frontera* y alude a sus elementos como partes de una trama, de un producto artístico. Son irrupciones esporádicas y las hemos considerado metatextuales, pues se refieren a la novela como artificio, como creación verbal. Ellas trazan sus propios caminos en la ficción y desencadenan un juego de fuerzas narrativas que puede analizarse por separado del cuerpo mayor de la novela, que se ocupa sobre todo de ingresar

a *La frontera* y presentar los avatares de los personajes dentro de la ficción, como se observa en las siguientes citas: «En un primer momento, Jacobo Pliniak tuvo la idea de volver a dar clases de religión y poner un negocio similar al que había tenido en Korsiakov» (2002c: 26), «Jacobo Pliniak ha adquirido el cuerpo de una vieja, en cuya memoria quizás esté registrada la existencia de un tal Jacobo Pliniak, muerto ahogado mientras hacía sus abluciones en un lago a cuyas construyó una casa»(2002c: 31), «Pero a los miembros del comité de damas parece no importarles vivir en estas condiciones» (2002c: 40-41).

Ambos niveles son pertinentes para el análisis siguiente, pero las operaciones más interesantes en el nivel enunciativo son las metatextuales. Vale aclarar, sin embargo, que ello no debe conducir al equívoco de identificar la voz que hace los comentarios con el enunciador. La voz es el narrador, es decir, un actor que participa de la diégesis, mientras que el enunciador es, como señalamos líneas arriba, una instancia lógica presupuesta. Tanto el narrador como el narratario (su contraparte) son «actantes de la enunciación enunciada [...] sujetos, directamente delegados, del enunciador y del enunciatario» (Greimas y Courtés 1982: 272). Utilizamos, por tanto, las nociones de narrador (también conocido como voz, según la ampliamente difundida terminología de Gerard Genette) y narratario a fin de acceder a la problemática de la enunciación, pero no realizamos la identificación de los niveles a los que pertenecen.

Al respecto de la oración con la que hemos presentado la forma básica de la novela, debemos hacer un par de especificaciones, pues ya desde el momento mismo en que buscamos definir su contenido, empezamos a echar luces sobre las dificultades que plantea la lectura de la novela. En primer lugar, cuando hablamos de *La frontera*, estamos hablando realmente de un conjunto de fragmentos, tanto porque solo se ofrecen estos al lector, como por el hecho de que, según la voz de *Jacobo*, el texto no se conserva completo (2002c: 15). El objeto en cuestión está fragmentado, lo que, metonímicamente, como veremos en su momento, repercute en la novela que tenemos entre manos.<sup>27</sup>

En segundo lugar, el hecho de que la narración sea sobre *alguien que narra* significa que la instancia de la enunciación se encuentra revestida por un actor. Es decir, a diferencia de lo que ocurre en un relato de acciones, la instancia de la enunciación está representada figurativamente en la diégesis. Y aunque este actor carece de nombre, su presencia puede caracterizarse como un conocedor de la obra de Roth y, por tanto, como un legítimo actante, pues su performance está basada en una competencia que se manifiesta mediante diferentes juicios de valor.<sup>28</sup>

Ahora bien, podemos formalizar aún más la oración síntesis con ayuda de la semiótica. La historia de la novela *Jacobo el mutante* puede resumirse en el

---

<sup>27</sup> Desde un punto de vista narratológico, no es extraño que en *Jacobo* se privilegien, por ejemplo, la elipsis y el sumario.

<sup>28</sup> Este aspecto se desarrolla con detenimiento en la sección 2.2.2. Tópicos y transgresiones.

enunciado *el narrador busca que el lector*<sup>29</sup> *haga sentido con los elementos existentes de la ficción La frontera*. El programa narrativo<sup>30</sup> correspondiente sería el siguiente:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cap O)]$$

Donde el S1 es el narrador, el S2 es el lector<sup>31</sup> y O es el sentido de *La frontera*. Este es el programa narrativo de la novela y que corresponde a los comentarios metatextuales, no a los segmentos diegéticos. El programa narrativo de *La frontera*, cuyos acontecimientos se encuentran expuestos fragmentariamente a lo largo de la novela *Jacobo el mutante*, no es relevante en el marco de esta propuesta, por la sencilla razón de que estamos observando que la narración de *Jacobo* es sobre todo la explicitación de un tipo de lectura (y, por tanto, de un tipo de escritura). Y porque en *Jacobo* se lleva a cabo, un paso más allá, la operación que se desarrollaba en las primeras novelas: coloca la diégesis en un lugar prescindible (en este caso, el contenido de un relato comentado) con miras a hacer de la lectura la visión de un espectáculo. Podemos visualizar el lugar del sentido de la obra que principalmente nos interesa a través del siguiente gráfico:

---

<sup>29</sup> No el lector de carne y hueso, sino el figurativizado, que aparece mencionado como tal desde la página 13 de la novela. Utilizando la terminología adecuada, se trata del narrador y el narratario, pero en la ficción se habla de este último como lector y es así como preferimos resumir el contenido del texto.

<sup>30</sup> Marco no exclusivamente formal. En un programa narrativo se inscribe el sentido de la vida.

<sup>31</sup> La condición de este autor y este lector es la especificada en la nota 29.

Se	
Se de <i>La frontera</i>	So de <i>La frontera</i>

Este es un modelo elemental que Roland Barthes propuso para entender la connotación (Courtés 1997: 20). Señala que cualquier signo, compuesto por un significante (Se) y un significado (So), puede transformarse (aunque deberíamos decir *simplificarse*) en el significante de otro significado cuando se involucra en la producción de un sentido adicional en el proceso de connotación. El sintagma *puño cerrado*, por ejemplo, tiene un significado derivado de lo que significan las palabras que lo componen, pero al mismo tiempo tanto el significante del sintagma como su significado pueden transmitir, como un todo, un significado adicional, connotativo (*violencia* o *lucha*, por ejemplo), donde el sintagma-signo pasa a ser un significante.

En nuestro caso, si partimos del signo *La frontera*, este puede generar, por la manera como se expone al interior de *Jacobo*, el sentido derivado de *fragmentación*:

Se		So (Fragmentación)
Se de <i>La frontera</i>	So de <i>La frontera</i>	

Sin embargo, a nosotros no nos interesa analizar *La frontera*, sino *Jacobo el mutante*. La primera novela (existente solo en la ficción, cuya existencia ocurre

simultáneamente al acto de lectura que los lectores hacemos de *Jacobo*) está inmersa en la segunda, y es en la intersección de sus sentidos donde se encuentra el quid de nuestra propuesta. Así, la complejidad de *Jacobo el mutante*, el foco de nuestro interés, permite dar un paso más:

Se		So (Ilegibilidad)	
Se		So (Fragmentación)	
Se de <i>La frontera</i>	So de <i>La frontera</i>		

Sobre la connotación de *La frontera* se instala el sentido que se produce a través de la manipulación que ejerce la voz en los comentarios metatextuales. En ese caso, el significado correspondiente es la *ilegibilidad* producto de la operación de lectura que agónicamente se niega a ser tal. Inscrita en la fragmentación, la lectura naufraga y con ella nosotros, lectores en segundo grado. Es ese naufragio, la cancelación de los contenidos, lo que cierra el círculo en torno a las novelas de Mario Bellatin, que paradójicamente pueden ser leídas sin entenderse, es decir, solo pueden ser leídas superficialmente, asumiendo la ilegibilidad como punto de llegada.

Veamos la producción del sentido en términos más específicos. La función básica del sujeto, en el nivel que nos interesa, es hacer-saber: «Jacobo Pliniak se presenta al lector como uno de los seres más elementales del universo» (2002c:

13); «El hecho fuera de lo común que describe el escritor Joseph Roth ocurrió cuando Jacobo [...]» (2002c: 30). Nótese cómo se realiza en discurso, desde el comienzo de la narración, la relación narrador – lector que entra en tensión con una voz que, a diferencia de aquellas correspondientes a las novelas de su primera etapa, no se define como exclusivamente extradiegética.

Ahora bien, la tensión y el carácter específico de *Jacobo* reside en que existe un programa narrativo opuesto, una contraparte que también se desarrolla en los comentarios metatextuales:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cup O)]^{32}$$

Los valores de este programa narrativo son los mismos. La diferencia estriba en que, en lugar de una conjunción con el sentido de la novela, el narrador comentarista subvierte su propósito como narrador y exégeta de la diégesis, busca sobre todo que el lector no alcance una comprensión cabal de la novela: «Se desconoce lo que pensaba Joseph Roth acerca de esta novela» (2002c: 16), «Se trata de una de las novelas más crípticas y de estructura más compleja del autor» (2002c: 20), «Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La*

<sup>32</sup> Como se verá en el tercer capítulo de la tesis, a este estos esquemas en tensión subyacen todos estos otros: fuente: crítico/ blanco: novela/ control: fragmentación de la novela (a pesar de que en primera instancia puede parecérselo al lector, no se trata de la estrategia *pars pro toto*, porque aquí las partes son todo lo que se tiene y todo lo que, a la postre, existe)// Fuente: lector/ blanco: novelas (ambas, entrelazadas en una misma estructura)/ control: el crítico// Fuente: Jacobo Pliniak/ blanco: objetos de valor de la narración/ control: obstáculos. Si la segmentación se realiza desde el punto de vista enunciativo, es obvia su utilidad (las enunciaciones son claramente diferentes y merecen un tratamiento diferente); si la segmentación se realiza desde el punto de vista enuncivo, previamente habrá que establecer los recorridos y los temas (que se establecen con los actantes, los sujetos y los objetos) de cada nivel enunciativo diferente, con la idea de observar si las figuras marcan alguna tendencia serial que nos haga capaces de segmentarla.

*frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth» (2002c: 28), «En este punto cabría preguntarse por la autenticidad de las palabras exactas que utilizó Joseph Roth para narrar el párrafo anterior» (38). Lo que en las otras novelas de nuestro autor se encuentra implícito, sin un desarrollo completo, apenas expuesto en frases que descentran el discurso, en la novela *Jacobo* alcanza su manifestación en una voz que se desdobra, discute y se rebate a sí misma ante la mirada del lector al que solo le queda atisbar entre los resquicios, a fin de entender la mecánica en juego.

### 2.2.1. Desplazamientos y legibilidad

Son llamativos, desde las primeras líneas del capítulo «La espera», dos rasgos del texto: el uso del presente, que denota una concomitancia entre el decir y lo narrado; y la alusión al lector. Estos dos rasgos van en dirección contraria a la distancia inicial, en tanto que el narrador *presentifica* los hechos y, además, actualiza al receptor del discurso.

Detengámonos un momento en estos dos aspectos. Si en el inicio de la novela, que podríamos llamar *prólogo*, el desembrague anulaba cualquier participación de los actantes de la enunciación en el nivel enuncivo, en *La espera* tenemos un cambio en el acercamiento a la enunciación por el uso del presente y por la alusión a un lector. Sin bien no es, en sentido estricto, la simulación de la enunciación, es decir, un embrague (pues en ningún caso representa un *aquí* y un

*ahora* de la instancia que instaura el discurso), sí realiza una operación que a la postre se generaliza y constituye, según nuestro punto de vista, la recurrencia esencial con la cual la novela se configura: recontextualiza los hechos diegéticos en un espacio comunicativo que, aunque testificado por la voz, es sustancialmente ajeno a ella y al lector.

El uso del presente nos conduce a la suposición de una presencia *autentificadora*, y la apelación al lector, la reconstrucción de la situación comunicativa. Sin embargo, esta simultaneidad pierde la ilusión de la testificación convencional para asumir una menos inmediata: *la voz no narra hechos vistos, sino leídos*, de lo cual nos percataremos ¡recién en la página quince!, en el primer fragmento metatextual: «*La frontera* quizá sea una de las obras menos conocidas del escritor austriaco Joseph Roth. No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos como el ofrecido líneas antes». El narrador, como lector de un texto comentado, desplaza la responsabilidad de autentificación a la instancia productora del discurso objeto de su comentario. Ello tiene una consecuencia directa: sea cual fuere el estatuto veridictorio de *La frontera*, siempre será cierto lo que el narrador de *Jacobo el mutante* sostenga, dado que él solo se limita a reproducir un discurso ajeno. Es, por tanto, una suerte de testigo, pero un testigo, digamos, en segundo grado. Y es con él con quien nosotros, lectores, tenemos contacto.

Esto resulta muy significativo si comparamos la tercera persona de *Jacobo*, la voz heterodiegética, con la de sus novelas anteriores. La narración empieza con la omisión de una marca que explicita el nivel diegético específico de la narración (marca que sí precede el primer segmento diegético de «Beatitudes»), de tal manera que el lector asume que estos hechos pertenecen al primer nivel (*yo digo x*), cuando en realidad es un *yo digo que él dice x* (13 - 15). Esta distancia, que en las primeras novelas es generada por el metarrelato imposible, ininteligible, es en *Jacobo* un efecto de los mecanismos enunciativos. No olvidemos que, según Joseph Courtés, «el enunciado presupone una operación de enunciación [...] El enunciado debe ser considerado como el objeto producido por el acto de la enunciación» (1997: 353). Por ese motivo, «un relato dado presenta [...], en el nivel de su manifestación textual, dos aspectos complementarios: de una parte, la historia allí contada [...] de la otra, la manera según la cual esta historia nos es presentada» (355). El paso de determinado tipo de enunciación a otro en *Jacobo* realiza la función que en las novelas anteriores estaba a cargo de los elementos intradiegéticos.

En esta novela, el enunciado está, más que nunca, puesto entre paréntesis, suspendido en el juego entre los actantes de la enunciación, y la manipulación propia de esta instancia se vuelve central: «En efecto, el fin de la enunciación no es tanto /hacer saber/ como /hacer creer/ [...] *el enunciadador manipula al enunciatario para que éste se adhiera al discurso que se le dirige*» (1997: 360). Esto, que es una condición de todo texto, en *Jacobo* se potencia mediante un

montaje coherente con las premisas de todas sus obras, a la vez que operación que concentra y explicita la poética del autor: los sentidos no son el correlato de figuras estables que buscan expresarlos, sino un flujo inestable y secundario, desplazado fuera del horizonte del lector, que debe lidiar solo con la producción del sentido, las superficies que delimitan su posibilidad. ¿Qué mayor superficialización que la de los elementos de *La frontera*, cuyos fundamentos quedan fuera del alcance de un lector atónito ante estas oscilaciones de la voz, también, como nosotros, lectora impotente?

Además, se explicita la situación de comunicación simulada al mencionar al lector, no de este texto (*Jacobo el mutante*), sino de *La frontera*<sup>33</sup>, lector de *otra* lectura, cuando «Jacobo Pliniak se presenta al lector como uno de los seres más elementales del universo» (2002c: 13). Sin embargo, el enunciado en su totalidad y como enunciado (y no a través del referente de *Jacobo Pliniak*, en tanto, en cierto sentido, comentario metatextual) también explicita la futura comunicación, que será la verdadera materia de la novela; es decir, la presente en la relación narrador (hermeneuta) – narratorio, cuyo mensaje son las disquisiciones sobre *La frontera*. No olvidemos que el contenido (mediado, entre paréntesis, objeto de la mirada que es la verdadera protagonista) de este fragmento diegético inicial es la presentación de los personajes de *La frontera*, y no las acciones de los personajes.

---

<sup>33</sup> Sabemos, sin embargo, que *La frontera* solo existe a partir de esta novela. Con ello, los referentes quedan inscritos al interior de ella; aunque simulen una apertura, una dirección centrífuga, los sentidos son centrípetos.

Ahora bien, el lector al que se alude no es precisamente el que nosotros vamos a revestir cuando tomemos *Jacobo el mutante* y leamos el texto, sino el lector de *La frontera*.<sup>34</sup> Actante, pero, sobre todo, un indicio del espacio en el que se está desarrollando la diégesis, la huella de un desplazamiento a un lugar que tiene como característica esencial su textualidad. En ese sentido, aunque la narración desembrague el texto hacia un no-aquí, se alude, al mismo tiempo, a una enunciación realizada, cuyo lector se ha comportado de forma tal que el narrador de *Jacobo el mutante* puede analizar, a posteriori, sus reacciones frente a *La frontera*, así como objetivizarlas para nosotros, sus propios lectores, logrando con ello el mencionado desplazamiento de los referentes a un espacio híbrido, entre ajeno y cercano al lector, carente de testigos, pero con uno que *presentifica* sus alternancias, en suma, el producto de una operación paradójica que reconoce la construcción del sentido del texto ajeno para desviar la atención del lector de su condición de simulacro.

No es, por tanto, gratuito, que no haya una diferencia tipográfica entre el comentario metatextual y la presentación de la diégesis de *La frontera*. Hasta cierto punto, son parte de la misma estrategia. La diferencia es que la condición de comentario le permite desestabilizar los referentes al señalar que «no existe traducción en regla» y que solo se conocen fragmentos de la obra «como el

---

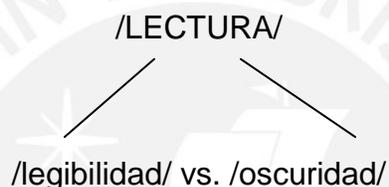
<sup>34</sup> La presentación que abre «La espera», que en términos narratológicos es un relato iterativo, genera el efecto de repetición y cotidianeidad en la descripción de los hechos en el nivel enuncivo; pero, como veremos en el tercer capítulo de esta tesis, en un segundo nivel los tiempos verbales, casi todos en presente (salvo uno en futuro y tres en pasado, uno de ellos subordinado a un verbo presente y dos como parte de la reflexión de un personaje y no como un actuar directo) y varios de ellos complementados por pronombres reflexivos instalan los puntos de vista y articulan los actantes posicionales creando una perspectiva, y sus variantes tensivas, que alterna fuentes y blancos e involucra al lector en la superficie de los eventos, dispuestos a modo del montaje de un espectáculo confirmado por el acto de lectura.

ofrecido líneas arriba» (2002c: 15). Es difícil saber a qué se refiere la frase «fragmento como el ofrecido líneas arriba», pues la narración que abre este capítulo es a todas luces indirecta (puede compararse con el inicio de «Beatitudes»). Es posible que se refiera al fragmento inicial o a la versión a la que se refiere el discurso indirecto que abre el capítulo. Esa doble posibilidad reside, desde luego, en la enunciación. Por ese motivo, la tensión del relato genera –y se sostiene por medio de– los elementos que complotan contra esta armazón inaugural, casi como para medir su efectividad y comprobar cuán exacta es la distancia en la cual han sido colocados.

Así pues, la escritura de Bellatin ha generado el lugar idóneo para colocar los elementos que antes simplemente figuraban en el nivel enuncivo de sus textos, lugar cuyo valor seminal asomaba en otras novelas hasta su maduración en *Jacobo*. Esta vez ya no se descentra la narración con una fuente inaccesible, como el Cuaderno de Antonio o el Cuaderno de las cosas difíciles de explicar: ahora la novela trata exclusivamente sobre esa fuente, la ronda y busca colocarla en el centro de su trabajo sin comprometer su carácter extraño, extraterritorial. Ese cuaderno se llama, en este caso, *La frontera*.

¿Qué encuentra, entonces, el lector al interior de *La frontera*? Es esperable que los semas de *La frontera* sean la /fragmentación/ y la /ambigüedad/, dado que estos lo han sido en las obras anteriores de nuestro autor. Sin embargo, si observamos *La frontera* y la analizamos junto con los comentarios metatextuales,

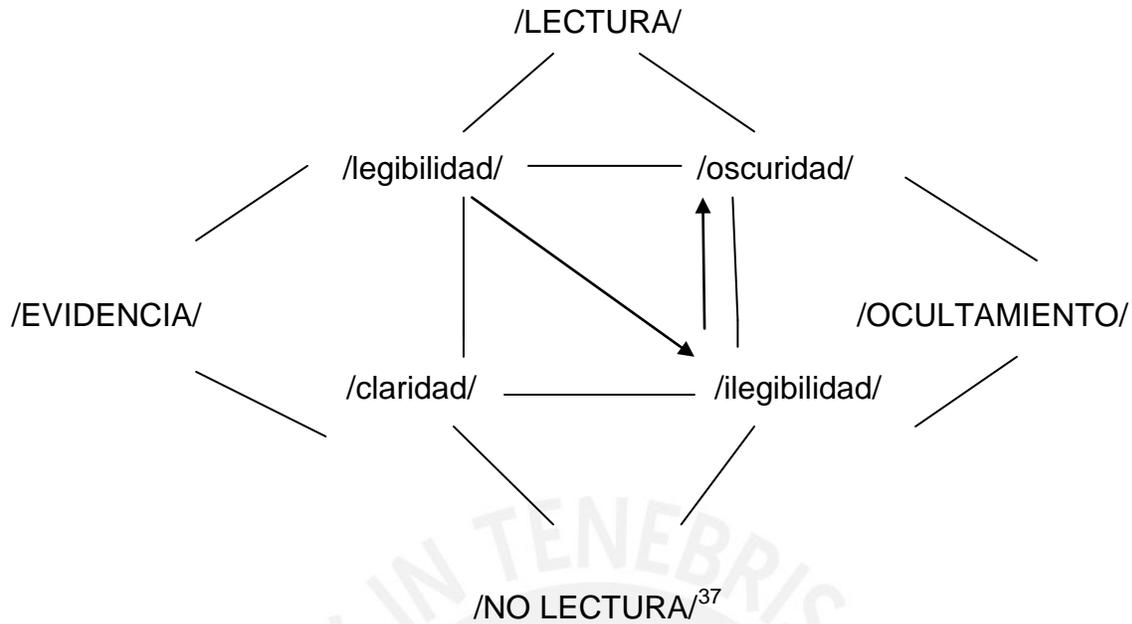
que sostienen la operación de la lectura, veremos que los semas, que además se encuentran en tensión, son la /legibilidad/ y /oscuridad/, pues son estos los que conforman la estructura semántica del clasema /lectura/. Mario Bellatin, en esta novela, nos acerca al núcleo del sentido, pero se asegura de que se encuentre mediado por un simulacro perfectamente diseñado por él. Es el costo que los lectores debemos de pagar por acceder a los fundamentos de su ficción. La relación de los semas y el clasema<sup>35</sup> puede graficarse de la siguiente manera:



Dado que se trata de la oposición fundamental, es posible desplegarla en un cuadrado semiótico<sup>36</sup>, a fin de marcar el recorrido del sentido de la novela en un nivel sintáctico. Este gráfico muestra una síntesis de los modos de lectura, que incluye el que opera al interior de Jacobo, es decir, el que realiza el lector-hermeneuta de *La frontera*:

<sup>35</sup> Las nociones de /sema/ y /clasema/ siguen la definición de BLANCO 2006: 21.

<sup>36</sup> Ver la entrada *Cuadrado semiótico* en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo 1*, consignado en la bibliografía.



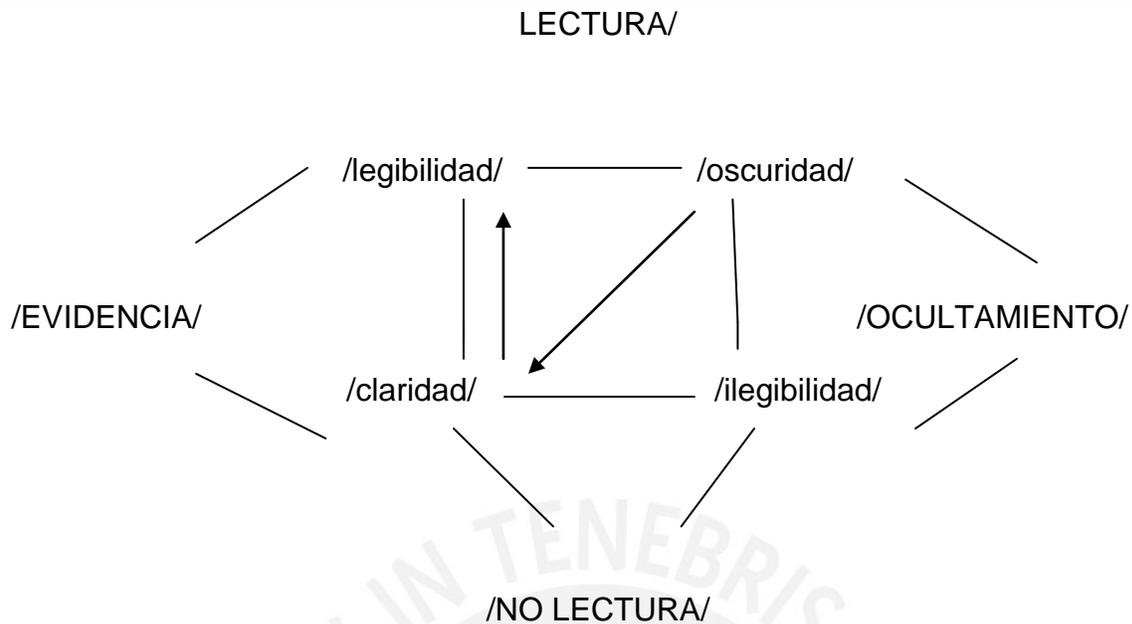
Cuando la legibilidad se suma a la oscuridad, el resultado es la operación de lectura, que podríamos llamar «lectura modernista», pues parte del supuesto de que el texto es un reto para el lector (piénsese en James Joyce), y que este, al cabo de cierto esfuerzo, logra hacer legible lo oscuro. Cuando la legibilidad y la claridad coinciden, lo que se tiene es una evidencia, lo que hace innecesaria la lectura; de la misma manera, cuando lo oscuro es ilegible el sujeto no tiene nada que hacer allí.

El polo más interesante para nosotros es el que surge con la combinación de claridad e ilegibilidad, porque resume la experiencia de un lector de Mario Bellatin. Tal como lo apuntamos en la introducción, los textos de Bellatin se leen con sencillez, ni su léxico ni su sintaxis son un problema para el lector. Son, en ese

<sup>37</sup>Si el término *lectura* se cambia por *interpretación* o *hermenéutica*, los resultados coinciden con otras actitudes que se erigen en propuestas sui generis de lectura, como es el caso de *contra la interpretación* (Sontag) o las estrategias *contrahermenéuticas* (Palaversich).

sentido, claros. Pero al mismo tiempo no es posible decir que sean legibles en sentido estricto, porque el sentido de fondo del texto siempre se escapa al lector. Podríamos llamar a esta lectura posmodernista, pues este arte es el encargado de desnaturalizar lo que superficialmente parece sencillo y hasta cotidiano (Zizek 1994: 4). Estamos delante de una serie de superficies que nos enseñan, vale decir obscenamente, su verdad, pero no entendemos dónde está la clave de ese espectáculo.

Ahora bien, el recorrido del lector de los comentarios metatextuales, el recorrido que intenta el lector de *La frontera*, del que somos testigos, y el recorrido que nosotros, como tales, y pese al fracaso del rescate del núcleo del sentido por parte de este lector simulado, coinciden en un primer movimiento: cuando nuestra mirada es la mirada del lector de *La frontera*. Sin embargo, este recorrido puede ser invertido si nos valemos operativamente de las superficies del texto, es decir, leyendo no *con* el lector de *La frontera*, sino *al* lector de la frontera, lo cual solo es posible si consideramos la enunciación como clave de lectura y no las figuras dispuestas. En otras palabras, el lector figurado no hace sentido, pero nosotros sí podemos hacerlo a partir de la contemplación de su lectura frustrada siguiendo el camino inverso, es decir, pasando de la /oscuridad/ con la que se estrella una y otra vez el lector de *La frontera*, hacia la /claridad/ de los mecanismos de la operación de la que somos testigos, con lo cual se arriba a una legibilidad final. Bellatin nos delega una operación invertida, a fin de que podamos hacer sentido *sin contenido*:



La manipulación, la génesis del lugar para el lector, se revela en la concomitancia de ciertos comentarios metatextuales, que explicitan el aquí y el ahora del comentarista desde el punto de vista del texto, y en la actualización de un tiempo *simultáneo* al del lector: «En este punto de la novela aparece una frase que puede ser interesante para comprender la idea que tuvo el autor al emprender semejante ejercicio de escritura» (Bellatin 2002c: 27). La información siguiente es claramente de corte hermenéutico, pero no tanto porque la expectativa sobre los sucesos que ocurrirán luego, sino por la manera en la que tenemos que relacionar esa información, como comentario, con el resto de la diégesis y con los otros mecanismos de interpretación que la novela se encarga de ir suministrando. La diégesis se interrumpe de la misma manera en el primer comentario metatextual del capítulo «Beatitudes», aludiendo a la operación de lectura y, de manera más o menos explícita, la simulación de simultaneidad. El comentario posterior, en esa

misma línea, señala la voluntad de «ciertos estudiosos» de encontrar un significado de fondo, lo que abre la posibilidad de que la diégesis tenga un sentido, lo que finalmente es la muestra de dos operaciones posibles, más que una invitación a ponerlas en práctica. Porque, ¿en qué nivel del discurso la practicaríamos? La novela, como se puede observar, desplaza la atención hacia un referente ficcionalizado para que la totalidad de los niveles siempre se mantenga inasible, para que el lector esté *en medio* y nunca *fuera* del texto. La misma constatación puede realizarse en el sexto comentario metatextual, donde se interrumpe el relato y se menciona que «ahí se interrumpe»: «Es la segunda vez que ocurre un corte tan evidente» (2002c: 58).

### 2.2.2. Tópicos y transgresiones

Veamos con mayor detalle la manera en que la voz instauro la operación de lectura como categoría semántica de *Jacobo el mutante* según el modelo propuesto en el cuadrado semiótico del apartado anterior. La voz habla de una edición íntegra, pero antigua de *La frontera*, y de otra que para muchos es fragmentaria. Además, «nadie sabe por qué no se han publicado ninguna de las dos» (2002c: 15) y el contenido mismo es incierto desde su génesis, pues su autor, Joseph Roth, lo escribía ebrio. Estas apreciaciones llevan al narrador a considerar la novela como «un tratado escrito a través del inconsciente del autor» (2002c: 16). Ese detalle es significativo, porque el inconsciente como fuente de discurso es un tópico de los estudios literarios, es decir, un tópico de lectura. Allí

donde los encontremos en *Jacobo*, se confirma la categoría /lectura/, pero sobre todo el paso de la legibilidad hacia la oscuridad, en la medida en que ninguno de esos tópicos se consolida como una guía efectiva, en la medida en que solo son mencionados, confrontados y descartados. Es decir, solo prevalecen como superficies.

Así, pues, cuando se discute el lugar de la obra en la vida de Joseph Roth, se afianza otro tópico de lectura: la obra de juventud que marca el resto de la producción de un autor. Paradójicamente, *La frontera*, supuesta obra de juventud, fue escrita durante toda su vida. El mismo contrasentido se manifiesta cuando el narrador menciona interpretaciones simplificadoras de «algunos» que este se encarga de relativizar aludiendo a pasajes de la obra aún no reseñados ni narrados. El equilibrio en el sentido contrario, sin embargo, se restablece cuando el narrador, luego de comparar a Jacobo con un personaje de Wolf (2002c: 17 - 18) o luego de hacer un juicio sobre la literatura contemporánea, con el que vincula la capacidad de mutar de los personajes de esta etapa de la historia de la Literatura con la transformación del Jacobo (2002c: 22-23), aparece caracterizado como más competente.

Lo mismo ocurre en el sexto comentario metatextual, donde se descartan las vías místicas (irracionales) y literarias (racionales) para encontrar el sentido del segmento anterior, y se postula el biografismo, pero solo para recalcar la imposibilidad de aplicarlo por falta de datos suficientes (2002c: 28 - 29). Es un nuevo repliegue de la ficción sobre sí misma, así como una explicitación de lo que

el autor considera debe ser un acercamiento a una novela regida por sus reglas de escritura: un recorrido por los procesos significantes, más que una puesta en correlación de ciertos significantes con ciertos contenidos. Hasta el momento es lo único que hemos podido hacer con la novela *Jacobo el mutante* en la práctica y es lo que nos dice, aunque de «otra novela», nuestro narrador: observa cómo se escribe esta novela, pero no preguntes por su significado. La semántica operatoria de la novela ocurre, especularmente, en los dos niveles de la ficción, y el lector no puede ser más que un testigo de aquellas claves inasibles postuladas por la voz (2002c: 29). Leer *Jacobo el mutante* es como tratar de ver la hora en un reloj abierto, que jamás la dará, pero que te enseña cómo es que podría hacerlo.

El mecanismo se muestra mediante las incontables mutaciones que ocurren en la novela: el cambio, la transformación, es la esencia misma de la narratividad. Así, pues, la mutación es el significante con el que se presenta la transformación, sustrato narrativo esencial y proceso cognitivo básico del ser humano. La novela, de forma autoreflexiva, asume como eje narrativo la mutación de otra novela, *La frontera*, de J. Roth, pero, y aquí se encuentra lo más interesante de la propuesta, se asume a sí misma como espacio de mutación en el que se desenvuelven las demás. Entender esta novela implica, por lo tanto, no derivar un sistema de correlaciones referenciales, sino observar cuántas mutaciones suceden y en qué niveles del texto; dicho en otros términos, cuáles son las operaciones y fronteras de un sistema que, para complicar las cosas, se presenta como mutante, volviéndose así, en cierta forma, narrativo en segundo grado.

### 2.3. *Prólogo* «Sabbath»: figuras en suspenso, enunciación en rigor

El inicio y el cierre de la novela *Jacobo el mutante* presenta de una manera directa las tensiones enunciativas que hemos desentrañado de la interacción entre los fragmentos diegéticos y los metatextuales, precisamente porque la diégesis se diluye en una serie de «figuras en suspenso» (2002c: 9). La tercera persona implica el desembrague máximo, un no – yo fuera del circuito de la enunciación; asimismo, el narrador no aparece como parte de la ficción, sino todo lo contrario.

Una pregunta fundamental que debe asumirse al leer la novela y, posteriormente, al realizar el análisis correspondiente, es ¿cuál es el sentido de esta primera parte (y de su contraparte, «Sabbath»)?, ¿qué aporta al desarrollo de la diégesis, a los significados y al establecimiento de los niveles de decodificación del texto? Dado que su aporte temático y axiológico es mínimo, debemos establecerlo primero en niveles operatorios, es decir, reafirmar nuestro punto de vista enunciativo.

El fragmento está compuesto por seis enunciados, de los cuales cuatro son proposiciones afirmativas «constataciones de existencia [...] enunciados informativos (o no modalizados)» (Greimas y Courtés 1982: 31):

- a) Las figuras quedaron en suspenso.
- b) La piel de los hombres (quedó) completamente mojada.
- c) ...

- d) ...
- e) No se produjo ninguna mutación.
- f) Tan solo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

Una primera función, y acaso la más inmediata, es generar una expectativa de lectura al interior del (y, en cierto sentido, dadas las condiciones paratextuales, anterior al) propio texto, la que corresponde con la función del código hemenéutico, cuya función es «articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento» (Barthes 1982b: 12). Pero además es, sobre todo, una apuesta por la fragmentación.

En ese sentido, no deja de ser llamativo que este texto, que se instaura como referente inicial, presuponga un desarrollo según los verbos *quedaron*, *quedó*; además, y ya en otro nivel del análisis, presupone un circuito comunicativo, implícito en la negación del enunciado e) (era esperable una mutación que no se produjo) y en la calificación (*insuficiente*), también implícita, de f) (la aparición de la imagen de las ovejas pastando en un roquedal no es, en principio, lo que se esperaba).

Estamos, pues, en un inicio *sui generis*, no como un *in media res*, sino como un *in media sensus*: el lector que abre la novela no es arrojado en los acontecimientos

de un relato cuyos orígenes han tenido lugar fuera del tiempo de la ficción, sino en algún lugar culminante de un proceso de sentido más o menos expuesto.<sup>38</sup>

Este primer fragmento marca una tendencia de la estrategia discursiva del texto al proponer un enunciador en su mínima expresión (*yo digo*), que, incluso, simula un estado *menor* en los enunciados c), d), anticipado en la elisión del verbo en b).

c) Un *Golem*

d) Una docena de huevos cocidos

La presentación de frases nominales refuerza la objetividad al simular la ausencia de la instancia manipuladora del discurso que los verbos suelen actualizar. Asimismo, el código hermenéutico propone un punto de partida disjunto, pues el lector deberá buscar, a lo largo de la novela, la relación entre el objeto mitológico judío, los huevos cocidos y la oveja cuyas pistas el enunciador invisible ni siquiera esboza. La estrategia discursiva a lo largo de la novela apuesta por el mismo procedimiento, sobre todo en los fragmentos diegéticos.

Desde el punto de vista del lector de *Jacobo*, estas son las primeras líneas de lectura que arroja la primera parte de la novela. Desde el punto de vista del analista, debemos sumar una más. Esta se refiere a la relación de esta primera

---

<sup>38</sup> Otras preguntas pertinentes son las siguientes: ¿cuáles y qué son estas figuras?, ¿quién puede mutar en la novela?, ¿de qué hombres se habla?, ¿quién y con qué moja la piel de los hombres?, ¿qué tipo de proceso desencadena en un grupo de ovejas, cuál puede ser la causa de ese efecto?, ¿cuál es el rol del *Golem* y de los huevos cocidos?, ¿son más efectos de esta misteriosa causa, o complementos que suscitan el fenómeno presenciado?

parte con la última. Sabemos que el último fragmento es una versión con variantes de este primero. Una pregunta que debe quedar abierta para acercarnos a las dos partes mayores del texto es si sus contenidos y procesos discursivos justifican esas variantes o viceversa. En ese sentido, la última parte de la novela, «Sabbath» resuelve algunas preguntas abiertas en el prólogo, pero abre otras interrogantes que, aunque irresolubles, conducen el análisis a un fuero ajeno al figurativo o temático.

La diferencia del texto de esta sección, en relación con el que abre la novela, se encuentra en los tiempos de los verbos, ahora en presente y ya no es pasado perfecto, y la adición de un nuevo enunciado, que subrayamos en la cita siguiente:

Las figuras quedan en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. La empleada de la editorial Stroemfeld buscando borrar las huellas del texto. No se produce ninguna mutación. Tan sólo aparece la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal (2002c: 65).

Si bien la oración añadida parece sugerir un misterio, más llamativo es el hecho de que se presente sin un verbo conjugado, es decir, que confirme la voluntad por la *suspensión de las imágenes*. Y, en la misma línea enunciativa, es necesario señalar que ese contraste entre los tiempos verbales del prólogo y «Sabbath» es análogo al que se puede registrar entre la manera como inicia «La espera» y la manera como lo hace «Beatitudes». A diferencia de lo que ocurre en el primer fragmento diegético del capítulo «La espera», «Beatitudes» se abre con marcas del estilo indirecto: «Señala el escritor Joseph Roth que...», «En el texto original se dice que...» (2002c: 35), siendo esta última mención la más desconcertante,

pues hasta el momento la voz no ha mencionado ningún texto original, al menos no en singular. La diferencia es, en sentido estricto y nuevamente, de enunciación.

La repetición siempre crea un efecto de circularidad; sin embargo, en este caso, la repetición también implica una transformación. Este fragmento ya no genera una expectativa de lectura, como sí lo hizo el inicial, pero sí suscita una serie de preguntas sobre la ubicación diegética de los hechos presentados en los textos: ¿cuál de ellos es anterior en el tiempo de la ficción? Si asumimos que ambos poseen el mismo referente, y que la diferencia es solo de enunciación, ¿cuál de ellos es anterior en el tiempo de la enunciación? Como dicho nivel es implícito, y como lo que nos interesa es la descripción de las operaciones del texto, más allá de una solución hermenéutica, podemos señalar la presencia inequívoca de una dislocación diegética que se apoya en la enunciación.

En ese sentido, la expresión nueva no denota un hecho que sucede, en el sentido convencional del término, en los marcos de una ficción: su existencia es un hecho que depende directamente de su enunciación y que, por tanto, recién se enuncia, pero no siempre *estuvo ahí*. El texto presenta de forma implícita las condiciones textuales con las que se construye: la selección de información por parte de una instancia enunciativa implicada, que a la vez que presenta, deja fuera de los linderos del texto la información relativa a los perfiles del mundo ficcional que sustenta: ¿cuál es ese aquí y cuál es ese ahora en el contexto de la novela?

### 3. La poética de Mario Bellatin y la lógica posicional

A partir de los hallazgos del capítulo anterior, donde hemos visto de qué manera los fundamentos del desplazamiento del sentido fuera del ámbito del lector se alojan en la enunciación del discurso, y hemos esbozado los efectos que ello suscita, en el presente capítulo buscaremos sintetizar y formalizar en términos del campo posicional los elementos principales de dichas operaciones, con la finalidad de englobarlas en una lectura capaz no solo de organizar la novela *Jacobo el mutante*, sino además de implementar las bases para una poética de la obra de Mario Bellatin.

Asimismo, con esta sección de la tesis, presentamos el último argumento, entre todos los que se han sucedido hasta el momento, a favor de estas nuestras hipótesis principales:

- a) La enunciación como lugar privilegiado de la producción del sentido de la novelística de Bellatin.
- b) La radicalidad de *Jacobo el mutante* y el carácter aglutinante que adquiere la obra de Mario Bellatin alrededor de esta novela, en la medida en que explícita las formas, estrategias y actitudes que circunscriben la realidad y la derivan a una instancia jamás accesible al lector.
- c) El análisis de esta novela como el punto de partida ideal para acceder a la narrativa de nuestro autor.

Esta última parte del análisis pretende apoyar, asimismo, otras hipótesis que han surgido a lo largo del examen de la obra de nuestro autor, a saber:

- a) La primacía del acontecimiento por sobre la organización racional de la cadena de acciones y la *presencia* de un sujeto negado como características predominantes que resultan de la primacía del significante (primer capítulo).
- b) La preeminencia de una no-lectura por sobre la lectura del texto, capaz de conducir al lector de la ilegibilidad superficial a la legibilidad enunciativa (segundo capítulo).

En este caso, lo haremos examinando la orientación discursiva de la novela, la que «decide la manera en que las transformaciones narrativas deben ordenarse en torno a la instancia de discurso para tener globalmente un sentido» (Fontanille 2001: 133). A los enunciados de transformación con que hemos trabajado en el apartado anterior, y de los que hemos extraído valiosas conclusiones, hay que añadirles «una “toma de posición”, que depende de la enunciación».

Para lograr nuestro cometido, es necesario apelar a una lógica que es anterior a la transformacional, la llamada lógica posicional, que supone una topología, una alusión a la percepción y, lo que es más relevante, «escenas de las que se habría retirado toda substancia figurativa para conservar solamente las propiedades del lugar y del movimiento» (Fontanille 2001: 134). ¿Qué otra lógica podría ser más

conveniente para comprender un texto que se afirma a sí mismo como hecho de «figuras en suspenso»? La esquematización resultante de la operación que llevaremos a cabo en este capítulo es precisamente el resultado de observar que solo en un nivel así de básico nuestra propuesta de lectura de la obra de Bellatin adquirirá un carácter generalizable y capaz de dar cuenta de la manera en que los sentidos se afincan en el texto y producen los efectos que el lector, normalmente confundido por los avatares del nivel figurativo y semántico, percibe.

La explicación de estos supuestos puede realizarse mediante el desarrollo del concepto de *campo posicional*, que los involucra y está conformado por las nociones que se aplicarán a lo largo de este último capítulo. El campo posicional es aquel «en cuyo interior operan los dos actos perceptivos elementales, la mira y la captación» (Fontanille 2001: 135). Recordemos que la mira y la captación son las dos operaciones básicas que posibilitan el paso de la percepción a la significación, y que pueden homologarse con el punto de vista y el dominio de pertinencia, respectivamente (Fontanille 2001: 32-33). Se trata, pues, de categorías de un alto nivel de abstracción que son válidas para cualquier situación en la que un sujeto entra en contacto con un objeto.

Por ejemplo, cuando una persona desea jugar por primera vez un juego cuyas reglas le son completamente desconocidas, podemos imaginarlo contemplando una partida entre jugadores experimentados, tratando de hacer sentido y establecer la significación del juego a partir de lo que ve. En caso de que esa sea

su manera de tentar la comprensión del juego, la mira y la captación se verían comprometidas como mediadores básicos entre el sujeto que busca conocer y el objeto de conocimiento: esta le permitirá al sujeto delimitar las cantidades involucradas en la partida (el número de fichas, la sumatoria o la resta de puntos, el espacio válido para el desarrollo del juego, la duración de la partida), mientras que aquella hará posible que el sujeto destaque con mayor o menor intensidad determinados elementos del juego, que invierta mayor o menor energía en algunos de ellos o en ciertos momentos más que en otros, es decir, hará que se involucre y entusiasme con el juego o se sienta distante y desapegado de él, pero, sobre todo, que asigne esa afectividad a las unidades extensas que sobre el juego le proporciona la captación. El último punto mencionado es relevante: la mira y la captación funcionan de la mano y solo se diferencian por consideraciones metodológicas: «La significación surge siempre de un entrecruzamiento entre lo sensible y lo inteligible. Por eso, el sistema de valores semióticos resulta de la conjugación de una mira y una captación» (Blanco 2009: 17).

En síntesis, en nuestro ejemplo, la mira determinaría el grado de fuerza con que el objeto afecta al sujeto, y la captación, la posición y la cantidad que comprenden al fenómeno (Fontanille 2001: 37), ambas a modo de *guía del flujo de atención* (Fontanille 2001: 32). Nótese, adicionalmente, que no estamos hablando del nivel afectivo del sujeto, sino de uno, digamos, anterior. La persona del ejemplo podría considerar que las reglas del juego son demasiadas, que el tablero presenta muchos detalles, por los cuales resulta abigarrado (extensión de la captación), y

ello podría a su vez provocar que su atención se disperse (intensidad de la mira) y que no lograra comprender de qué va el juego. El resultado será, sin duda, afectivo (aturdimiento, disgusto, frustración, etc.), pero de ninguna manera estamos hablando de niveles similares, pues uno, el de la mira y la captación, es el fundamento del otro, el pasional. Este nivel previo al afectivo es el llamado *nivel de la presencia o perceptual*:

Percibir una cosa es ante todo percibir una *presencia*, antes incluso de reconocer su figura. En efecto, antes de identificar una figura del mundo natural, o una noción o un sentimiento cualquiera, percibimos [...] su presencia, es decir, algo que, por una parte, ocupa cierta *extensión* y que, por otra, nos afecta con cierta *intensidad*. La presencia, cualidad *sensible* por excelencia, es una primera articulación semiótica de la percepción (Blanco 2009: 16).

Ahora bien, también cabe precisar que hemos elegido el par sujeto-objeto para facilitar la claridad de la exposición, pero se trata, más bien, de una instancia antes que de un sujeto<sup>39</sup> (así como hemos considerado una presencia, antes que un objeto). Esta diferencia no obedece a un prurito terminológico, sino al hecho de que, entre otras cosas, cuando la mira y la captación entran en juego, no está involucrada necesariamente la intencionalidad como un *querer*. Ese detalle debe considerarse, sobre todo, en el momento en que ingresemos a la novela *Jacobo el mutante*. Señala Blanco:

Antes de ser sujeto, el actante ocupa una posición en el campo posicional del discurso, que es un campo de presencia, en cuyo interior tienen lugar los dos actos perceptivos elementales: la mira y la captación. El actante primordial de estos actos es el cuerpo propio, cuerpo susceptible de sentir la presencia de otros cuerpos. Esos dos

---

<sup>39</sup> Ya desde la etapa estructuralista de la semiótica la noción de *sujeto* se consideró problemática y de un estatuto poco consistente. Sobre este punto, ver el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1982), la entrada destinada al concepto de sujeto, y el ensayo de Blanco «Subjetividad/ Objetividad en discurso» (2009:109 - 122).

actos implican por lo menos dos actantes cada uno: un actante-fuente y un actante-blanco [...]

Pero tiene que ser previsto un tercer actante en el enfrentamiento de la fuente y el blanco. Se trata del actante de control; el obstáculo, cualquiera que sea, constituye una de sus posibles realizaciones (2009: 114).

Tanto la fuente como el blanco se encargan de orientar el sentido, de dotarlo de dirección, mientras que el control puede «modificar la orientación, desdoblarla, interrumpirla, prolongarla o acotarla. El actante de control juega el papel de un filtro» (Blanco 2009: 115). Estos tres conceptos definirán la orientación discursiva, cuyo «principio organizador es el punto de vista» (Blanco 2009: 32).

### **3.1. Coherencia, la instancia de la enunciación y los actantes posicionales en *Jacobo el mutante***

Bellatin ha trazado, con y en *Jacobo*, una frontera paradójica y especular. Paradójica, porque entrelaza lo real con lo ficticio con la finalidad de que esta débil frontera sea transgredida (delimitar para trasgredir), pues son las transgresiones que efectúa el lector, de la mano de la manipulación efectuada por la enunciación del discurso, las que sustentan la legibilidad de la novela. Y especular, porque la frontera divide dos mundos destinados a reflejarse mutuamente como garantía de coherencia, la cual se encuentra tematizada y colocada en el centro de su producción bajo el clasema de /legibilidad/. La novela *Jacobo el mutante* incorpora la conciencia sobre las convenciones de lectura en sus mecanismos de

producción de sentido y, a través de esa problematización, genera su propia coherencia.

Si lo colocamos en términos más concretos, reconocemos, a través de la enunciación de la novela, que ella *sabe* que el lector intentará leerla aplicando determinadas convenciones: su lector implícito es un lector competente, conocedor de los discursos que se producen acerca de la literatura (de ahí la mención del epígrafe «A Margo Glantz, que sabe de estas cosas»). Ante ello, no incorpora la coherencia como presupuesto, sino que la problematiza, a sabiendas de la tensión que ello generará entre las convenciones de lectura y el texto. No es, pues, como dijimos, únicamente una novela coherente, sino una novela que explora los límites (nuevamente, la frontera) de la coherencia jugando constantemente con ellos.

Es ahí donde reside su complejidad. Recordemos nuevamente el carácter de la composición y del sentido de la novela modernista, hermética por antonomasia: «un texto que a primera vista parece hermético y difícil de interpretar [...] un texto cuya coherencia resulta difícilmente accesible porque han desaparecido los índices y las ayudas superficiales de las que depende su cohesión» (Fontanille 2009: 2). Las novelas posmodernistas, como ya lo hemos puntualizado, no proceden de esa manera. Estas, en cambio, dejan huellas falsas donde cabría esperar las verdaderas. Su arquitectura se levanta sobre un edificio de

simulaciones. Toda novela posmodernista es, en principio, una novela sobre la verdad, sobre su posibilidad de ser en el discurso.

Ahora bien, escutar el nivel de la enunciación permite que seamos más precisos al menos en lo que se refiere a dos aspectos más de nuestro análisis: la lógica posicional, que compromete la articulación del punto de vista. Hasta el momento, hemos considerado como parte del análisis las acciones de la voz y del lector y el desplazamiento que se realiza en la medida en que se hace de la ficción un elemento jamás presentado y problematizado desde múltiples ángulos. Sin embargo, una vez que la enunciación ha quedado expuesta como nivel privilegiado por nuestro análisis, todo ello puede reconsiderarse a la luz del concepto de campo posicional y los actantes de ella derivados, así como de su relación con el punto de vista e, incluso, con una manera de ser en el mundo que se refleja también la sintaxis discursiva (Fontanille 2009: 69).

El uso los actantes de control para explicar cómo se articula la presencia en la novela permitirá realizar un trabajo aún más cercano al texto y, de esa manera, explicitar los lugares donde se expone su sentido, así como condensar ciertas líneas de lectura paradigmáticas del arte de novelar de nuestro autor. En otras palabras, cabe decir que la irrupción de la presencia (por completo mediada, desplazada hacia un lugar que no tardará en subvertirse) permitirá además comprender la articulación del sentido no solo en la novela que nos ocupa, sino también en las novelas de los períodos en los que hemos segmentado el corpus según los criterios especificados en el primer capítulo de la tesis.

### 3.2. Examen de los primeros fragmentos

No debe pasar desapercibido el hecho de que la presencia –entendida como magnitud semiótica fundamental)– adquiere carácter de artificio, en la primera oración, al registrarse de modo explícito mediante el verbo *presentar*: «Jacobo Pliniak se presenta al lector como uno de los seres más elementales del universo» (2002c: 13).<sup>40</sup> El desdoble no es gratuito. Para que se entienda con mayor claridad, comparemos este verbo de fuerte carga fenomenológica con uno en cierto modo similar, el verbo *vivir*. En la ficción realista, este verbo es el sobrentendido detrás de todas las demás acciones. Los personajes son arrojados al universo de la ficción a través de otros predicados que direccionarán los acontecimientos según las tensiones que la estructura de la historia justifique. Un narrador realista nunca hace vivir a sus personajes a través de la mención de dicho verbo, porque esta acción –y sus fundamentos de transformación y estado– es el presupuesto que debe ser, a la vez, resultado de una ejecución *natural* de otras tantas acciones. En caso de que el verbo como tal fuese presentado, los personajes adquirirían la textura de la invención, lo último que se desea para el montaje de la verosimilitud.

Es precisamente así como aparece el primer sintiente de *Jacobo el mutante*, y al adquirir tal condición, queda negado en tanto que centro receptivo y delegado a su más pura condición fenoménica: de ahora en adelante será lo que la voz quiera

---

<sup>40</sup> El subrayado es nuestro.

que sea y lo será para el lector. En términos más precisos, al presentarse al personaje como *presentado*, se instauro al lector de manera principal y palmaria como fuente de la percepción, al personaje como blanco y a la voz del narrador como la instancia de control, en la medida en que el verbo elegido delimita las coordenadas exactas de tal relación. El personaje aún ni siquiera es, apenas está y para nosotros,<sup>41</sup> lectores. Está en nuestra mira. Una mira que, además, a través del adjetivo *elemental*,<sup>42</sup> conduce la presencia al campo de la observación a la que el lector será sometido a lo largo de las siguientes páginas en el rol de fuente.

Esa conducción de la presencia es, en sentido estricto, una ampliación. En principio (seguimos en la primera oración), el personaje constituye un todo para nosotros, que lo captamos en su extensidad elemental. La nitidez con la que aparece es máxima, así como su completitud, lo que en términos semióticos equivale a las valencias<sup>43</sup> más altas de la intensidad y la extensión.<sup>44</sup> Si lo pensamos en términos de punto de vista, en este primer abordaje a la ficción hemos agrupado, dominado y comprendido una totalidad (Fontanille 2009: 71).

---

<sup>41</sup> Aunque, como se sabrá líneas más adelante, se trata de un *ellos*.

<sup>42</sup> También es posible leer este adjetivo como sinónimo de *simple*, en alusión a la breve rutina que está por describirse. Sin embargo, dados los elementos que estamos resaltando (el verbo analizado, la palabra *lector* y la palabra *seres*, que desnuda al personaje de cualquier figurativización), el sentido que hemos expuesto nos parece igualmente válido y, de hecho, más pertinente en el contexto de nuestra lectura.

<sup>43</sup> Gradientes de extensidad o intensidad (Fontanille y Zilberberg 2004: 23), que, en este caso, al coincidir en su ascenso describen una relación conversiva.

<sup>44</sup> Sobre los conceptos involucrados, menciona Fontanille «La intensidad concierne a todas las manifestaciones de la agudeza perceptiva o conceptual, y [...] la extensión afecta a todas las manifestaciones del número, de la medida y de la localización espacio-temporal. Las estrategias que obtenemos, gracias a la correlación regulada de esas dos dimensiones, pueden ser definidas como la forma sensible de la construcción de los puntos de vista en el discurso» (2009: 69). El subrayado es nuestro.

La tentativa de concentrar la novela en dicho fuero inicial corre el riesgo de volver a la novela excesivamente descriptiva y monocorde. Pero el riesgo principal en una novela de Bellatin es generar en el lector la sensación cómoda de estar *delante de algo*, cuando, por el contrario, lo que el autor busca explotar es la discordancia connatural al punto de vista, es decir, el hecho de que este sea una categoría en tensión entre un sujeto limitado y un objeto que jamás se entrega por completo a la aprehensión (Fontanille 2009: 64). Al respecto, recordemos los programas narrativos del capítulo dos:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cap O)] / PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cup O)]$$

Ambos intentan representar una secuencia en tensión, donde se busca hacer sentido a la vez que no hacerlo. Esa representación trata de dar cuenta de la inestabilidad a la que estaba sometida el simulacro de lectura en los comentarios metatextuales. En estos momentos, es posible, pertinente y útil replantearlo a la luz de las estructuras que se encuentran en la base del punto de vista (Fontanille 2009: 67):

1. Una estructura *posicional*:

*fuate* → (*mira*) → *blanco*

2. Una estructura *intencional*:

*mira (actual) ∪ captación (virtual)*<sup>45</sup>

3. Una estructura *modal y actancial* que resulta de la tensión precedente:

*fuerza* → (*regulación modal*) → *blanco*

4. Una estructura *tensiva* sobre la cual, a su vez, actúa la regulación:

*intensidad* Ω *extensión*<sup>46</sup>

En los cuatro casos, la imperfección es un sobreentendido y la distancia entre el sujeto y el objeto es problemática *per se*. Lo que en términos narrativos era una condición ambivalente, en términos de la presencia se trata de un caso natural. La tensión disyuntiva entre la mira y la captación, por tomar uno de los casos, es el modelo típico de cualquier instancia sensible.<sup>47</sup> Y es precisamente sobre sus fundamentos que se instaura la enunciación de *Jacobo*. El hecho de que *La Frontera* no permita ser aprehendida por el lector reproduce la resistencia de cualquier objeto ante el punto de vista, siempre modalizado.

¿Cómo es posible, sin embargo, que la percepción de *Jacobo* Pliniak sea partícipe de tal nitidez, de tanta integridad? Esta pregunta se puede responder desde dos frentes. Primero, debemos considerar que el campo posicional del lector, aunque no lo sepa aún en las primeras líneas, está descentrado en relación con aquel que se monta en la novela. El lector al cual se presenta *Jacobo* es el lector de *La frontera*, no nosotros, lectores de *Jacobo*. Recién en el primer comentario

<sup>45</sup> ∪ indica la tensión disyuntiva, la imperfección inherente al punto de vista, en la medida en que las condiciones de observación siempre son perfectibles y el objeto nunca nos es dado tal cual.

<sup>46</sup> Ω indica correlación [Tanto esta nota como la inmediata anterior forman parte del texto citado].

<sup>47</sup> Lo extraño es que, en una ficción, se asuma como tal, de manera tan descarnada, como en el caso de *Jacobo*.

metatextual nos enteraremos de la superposición, de la falsa identificación, y, lo que es más relevante, en términos de actantes posicionales, la alusión al lector se transformará en un actante de control sutilmente colocado para *tercerizar* nuestra percepción y, de esa manera, volverla más borrosa.

Pero también son útiles las demás operaciones de desembrague que se suceden, las que además nos permitirán articular la sintaxis de los puntos de vista. Como es sabido, el aquí y ahora de toda simulación enunciativa de la enunciación siempre cede a los desembragues espaciotemporales que hacen posible el despliegue de las cantidades y las intensidades<sup>48</sup> sobre las cuales se erige el mundo de la ficción.<sup>49</sup> Nuestro autor aprovecha esa necesidad y opta inmediata, hasta violentamente por el desembrague y desplaza la mirada al -otro- interior de la ficción, a la diégesis: «Considerado el rabino de la ciudad, dedica buena parte de la jornada a enseñar las Escrituras a los hijos de las familias del poblado». Nótese que no solo se ha dotado al lector de un tiempo y un espacio: el universo de la ficción desde esta segunda oración empieza a *mirarse a sí mismo* y prescinde del lector que se menciona artificiosamente en la oración anterior. Esto es así, porque, debido al verbo *considerado*, la fuente sintiente se desplaza del lector a la pequeña comunidad, y nuestra mirada, coincidentemente, a un rol más pasivo que el atribuido en la oración anterior. La secuencia siguiente de oraciones solo confirma ese camuflaje que empieza a figurativizar la ficción como una novela

---

<sup>48</sup> El caso más notable de un intento por sostener el ensimismamiento de la voz que se dice es el de Mario Levrero (*El discurso vacío*), autor que, como varios otros del Río de la Plata, influye la escritura de Mario Bellatin.

<sup>49</sup> Ver la introducción al capítulo 2 de esta tesis.

realista convencional: estado civil del personaje, ocupación, rutina, personajes ancilares, etcétera.

Lo que ocurre en esta nueva presentación, en este nuevo modo discursivo donde asistimos al desembrague (que sería del todo natural de no ser por la primera oración, de carácter *sui generis*), obedece, en términos de actantes posicionales, a una estrategia y al desarrollo de ciertas actitudes de la mira y la captación. En ese sentido, no podemos dejar de observar que, correlativa a la ampliación de la captación, que al integrar al Jacobo en la comunidad deshace su carácter de totalidad, hay un decrecimiento de la intensidad de la mira. El lector de *Jacobo* pierde de vista al personaje y al mismo tiempo su instantáneo lugar de privilegio, y es arrojado al universo de la ficción a la caza de un blanco mucho más esquivo.

Veámoslo con detenimiento. Observando las oraciones dedicadas a perfilar la rutina de Jacobo, notamos que, luego de una definición de él a través de la fuente *comunidad*<sup>50</sup> (aumento de la captación), el siguiente verbo, en voz pasiva, remarca su condición de blanco, e inmediatamente, cuando su rol es agentivo, el actante no es ya únicamente Jacobo, sino que, tanto él como su esposa, son propietarios

---

<sup>50</sup> En esa misma oración, es pertinente señalar que sus acciones son ancilares a las del actante *niños de la comunidad*. Jacobo se dedica a *hacer saber* a los niños, vale decir, dota de competencia a otros agentes de acción. Aunque esa acción no es relevante para la novela (los niños no son personajes recurrentes), tampoco lo es la enseñanza que imparte Jacobo (no se vuelve a hacer mención a ella en la novela salvo una sola vez más); sí es relevante, en cambio, que desde las primeras líneas de la novela, Jacobo se encuentre en los límites del campo de presencia. En la otra oración en la que se menciona su ejercicio de la enseñanza, sintomáticamente, Jacobo es agente, pero de una espera, una acción que, no cuesta notarlo, es sobre todo el reverso de otra: el que espera hace, desde luego, pero su hacer solo cobra sentido a partir de un acontecimiento otro, inminente o distante en el tiempo, con un verdadero agente, en este caso, «los pupilos, quienes ingresan en silencio al cobertizo» (Bellatin 2002c: 14). No resulta casual que todo el capítulo que nos ocupa se intitule «La espera».

de una taberna: el actante fuente es ahora la pareja. Como en el caso de la comunidad, la captación aumenta. Los sujetos de las dos oraciones siguientes, que sí establecen la coincidencia típica del sujeto-agente, y que por tanto parecen contradecir el desarrollo inicial, sintomáticamente no mencionan a Jacobo: «Los ayuda en las tareas diarias el joven Anselm. Las jornadas son agitadas» (Bellatin 2002c: 13). Nótese, adicionalmente, la transformación progresiva de Jacobo como parte de una pareja a elemento de una jornada.

Esa será la tónica hasta el primer segmento metatextual: el personaje se desplaza cada vez más lejos de la fuente, se vuelve un punto más tenue en el horizonte de mira y captación, ya sea por su mención como parte de un actante colectivo («animación»), ya sea por un cambio de sujeto (los asistentes a la taberna, Julia y el joven Anselm) o, de manera más explícita, cuando Julia lo vuelve claramente el blanco de su mira, momento en que ella «se pregunta por las razones por las que nunca fue visto como un verdadero rabino» (Bellatin 2002c: 15).<sup>51</sup>

En sentido estricto, sobre este último fragmento citado, cabe decir que la operación es doblemente indirecta: lo que aparece como blanco de la mira no es tanto Jacobo como lo que se dice de él. Es decir, Jacobo es blanco de su mujer en tanto blanco de la comunidad. Y es precisamente la comunidad como fuente la que se cuestiona en la última parte de este primer fragmento diegético, su legitimidad como captadora de lo que Jacobo es: «En realidad, no era un rabino

---

<sup>51</sup> Puede considerarse el verbo *se pregunta* como un intento de comprensión, desde luego suspendido.

en todo el sentido de la palabra» (Bellatin 2002c: 15). La mirada que había remplazado a la del lector, en el paso violento del desembrague, no es funcional y, por lo tanto, el lector queda en jaque.

Ahora bien, que el lector cierre el círculo de la presentación de Jacobo en la misma ignorancia o con la misma simpleza con la que se inició (con la información de que es un ser elemental) no es simplemente una cuestión cuantitativa (de más o menos información disponible o válida), al menos no para el tipo de lectura que intentamos tanto para esta novela como para la obra de nuestro autor. Si nuestro punto de vista fuera únicamente textual, podríamos apuntar que, en efecto, se observa una relativización de la información. Sin embargo, queremos complementar nuestra perspectiva con la del discurso en acto, a fin de captar las estrategias y valores comprendidos en la dirección que toma la orientación del discurso, así que lo que intentamos señalar con esta lectura del texto no es cuánto se sabe, cuánto se afirma y cuánto se niega en el texto, sino la manera en que esta información toma lugar en relación con otros discursos a fin de dirigir su sentido: el sostén de la significación discursiva.

Por lo tanto, lo central en esta operación inicial es la delegación de la mirada del lector a la comunidad, en un desembrague abrupto, y la posterior subversión de la comunidad como fuente del blanco *Jacobo*. En otras palabras, la transformación del personaje, en el nivel de la lógica posicional, a través de una permanencia fundamental: la del personaje como un objeto visto, *espectado*, a expensas de lo

que se desarrolla alrededor de él durante el concurso del lector y el texto, y cómo, en tanto blanco difuso, se resiste a una lectura.

Hablando en términos de Jacobo como parte de la obra *La frontera* (blanco de los fragmentos metatextuales) y a partir del esquema anterior (signado por la lectura de una presencia en tanto objeto que *espectar*), en el primer fragmento metatextual observamos una doble operación: una nueva mediación del blanco *original* mediante subsunción<sup>52</sup> (Jacobo desaparece del campo de presencia en la medida en que ingresa a una categoría que lo abarca y donde se disuelve: ya no sabemos nada de él, aunque la continuidad y la coherencia del relato se mantienen en tanto que sabemos que se trata del protagonista de *La frontera*) y dos pluralizaciones: de las fuentes sintientes y de los nuevos blancos. El actante de control está signado por la fragmentación y la difusión, una espacial y otra temporal, respectivamente, lo que en términos de punto de vista constituye una continuidad con el fragmento diegético, pues implica una resistencia y también una difuminación, es decir, el objeto pierde intensidad mientras crece en extensión.<sup>53</sup>

Observemos una parte significativa del fragmento:

La frontera quizá sea una de las obras menos conocidas del escritor austriaco Joseph Roth. No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos [...] en revistas especializadas [...] la editorial Stroemfeld posee en sus archivos una antigua edición [...] y la editorial independiente Kieperheuer&Witsh tiene otra versión que para muchos está compuesta solo por fragmentos. Nadie sabe por qué hasta ahora no se ha publicado ninguna de las dos. Muchos exegetas aseguran que todavía falta un trabajo de investigación más riguroso,

---

<sup>52</sup> Recordemos que la primera ocurrió metonímicamente: se aludía al personaje aludiendo a la animación de la taberna o a la pareja de la que formaba parte.

<sup>53</sup> La relación de las valencias, en este caso, dejó de ser conversa y pasó a ser inversa.

que permita recolectar la inmensa cantidad de papeles dispersos que, se piensa, componen el libro en su totalidad (2002c: 15-16).

Fragmentos, una edición antigua de la editorial Stroemfeld y otra de la editorial Kieperheuer&Witsh desestabilizan la condición del informador; las fuentes se traducen, correlativamente, en una totalidad difusa e implícita en el verbo *conocidas*<sup>54</sup> y en el impersonal *se dispone* y *se piensa*, muchos, todos<sup>55</sup>, muchos exegetas e, incluso, en la continuación del fragmento citado, una investigadora amiga del autor y el autor mismo.

Esta coincidencia en las modulaciones de la presencia de los comentarios diegéticos y los comentarios metatextuales nos indica: a) que la diégesis tiene, pese a su carácter de «referente de los comentarios metatextuales», la misma intencionalidad que estos; y b) que el desplazamiento se corrobora en los niveles fundamentales del texto, es decir, los que articulan la presencia en él.

### 3.3. Estrategias y actitudes: una síntesis de la lectura de los primeros fragmentos

La sección anterior intenta responder a la pregunta ¿qué implica la descripción que hemos realizado del primer fragmento diegético y del primer fragmento

---

<sup>54</sup> Es inevitable establecer un contraste con el verbo *considerado* de la segunda oración de la novela. Mientras que, referido a Jacobo, este verbo se encuentra acompañado de un complemento preposicional que cierra su denotación y fija una fuente de la consideración (su comunidad), aquí el verbo *conocido* se presenta tan solo modificado por el adverbio *menos*, que marca una relación exclusivamente extensiva y relativa, y no especifica las coordenadas posicionales en las que se ubica la obra fuera de un blanco latente. Aquí el protagonismo lo adquiere el control, lo que se puede observar por la cantidad de adverbios de duda y de negación a lo largo del fragmento.

<sup>55</sup> *Nadie sabe* es equivalente a *todos ignoran*.

metatextual en términos de estrategias, actitudes y modulaciones de la presencia? a través de una lectura detallada y mediante el uso de las categorías de la lógica posicional. En esta sección, los siguientes cuadros<sup>56</sup> nos permitirán sistematizar esta primera información, lo que redundará en su observación contrastiva en los demás fragmentos diegéticos y metatextuales de la novela.

**Cuadro 3. Estrategias resultantes de la relación de las magnitudes básicas de la percepción**

	Intensidad fuerte	Intensidad débil
Extensión amplia	ESTRATEGIA ENGLOBANTE	ESTRATEGIA ACUMULATIVA
Extensión restringida	ESTRATEGIA ELECTIVA	ESTRATEGIA PARTICULARIZANTE

**Cuadro 4. Correlaciones entre las operaciones básicas de la percepción**

	Mira intensa	Mira extensa
Captación intensa	FOCALIZACIÓN	DESLUMBRAMIENTO
Captación extensa	EXPLORACIÓN	DISPERSIÓN

El primer cuadro produce cuatro categorías a partir de la relación entre la intensidad y el dominio de pertinencia de la mira. Como apuntamos a propósito de los primeros fragmentos de la novela, el inicio está marcado por un decrecimiento de la intensidad de la mira correlativo a un crecimiento extensivo tanto de las

<sup>56</sup> Tomado de Fontanille, citado por Blanco (2003: 70).

fuentes (que se suceden y traslapan y multiplican) como de los blancos (que se multiplican). Estaríamos, en ese sentido, frente a una estrategia que va de la restricción a la amplitud en los dos ámbitos, aunque sobre todo extensiva. Ello corresponde al paso de una estrategia particularizante a una estrategia acumulativa.

El segundo cuadro sintetiza las actitudes discursivas de la fuente, el blanco y el control asumiendo las valencias de intensidad y extensidad como índices que afectan tanto la mira como la captación, siendo el caso que, en tanto categorías fundamentales de la percepción, puedan describir cuatro tipos de tendencias distintas de los actantes de control. La primera oración, tal y como señalamos líneas arriba, coloca frente al lector (fuente) el blanco Jacobo, e inmediatamente a este, aunque atenuado, frente a su comunidad, lo que tendrá una réplica en el comentario metatextual, donde Jacobo también se difumina esta vez con un correlato directo en la multiplicación de las fuentes: el lector que pasa a ser lectores que pasan a ser muchos. Es decir, se pasa de una inicial focalización a una dispersión, que solo se mantiene unida en la medida que logra evocar en el seno de su sentido la relación bipolar primaria.

### **3.4. La fórmula en proceso: el desarrollo ficcional de *Jacobo el mutante* y la posibilidad de generalizar su poética**

Las conclusiones acuñadas hasta el momento (que hemos sintetizado con ayuda de los cuadros sobre la relación entre la intensidad y el dominio de pertinencia de

la mira, y sobre las valencias de intensidad y extensidad como índices que afectan tanto la mira como la captación) pueden expresarse en la siguiente fórmula: la acumulación y la dispersión, estrategia y actitud, respectivamente, además de ser coherentes entre sí, son el mecanismo fundamental que dota a la diégesis –y al acto de lectura- de la continuidad y la unidad en la multiplicidad figurativa que se observa en la novela; es decir, visto desde el nivel de las figuras, ahí donde encontremos su pluralización,<sup>57</sup> tendremos que comprobar que estas en todo caso remiten a una relación bipolar esencial de menor extensión y de similar intensidad, pues esta es su garantía de coherencia.

Esta fórmula, a su vez, puede plantearse interrogativamente, con lo cual podremos examinar las siguientes partes de la novela, en términos generales y contando con el examen más detallado que emprendimos en las secciones anteriores como sustrato: ¿Si aumenta la extensión de las figuras que representan la relación fuente-blanco, esta sufre alguna variación en un nivel actancial? En caso de que así fuera, ¿cuál es el correlato de este aumento en la relación que las vincula?

Al leer los fragmentos restantes de la novela a la luz de estas preguntas, observamos que las respuestas redundan en la validez de nuestra hipótesis, pues la norma es pluralización de los actantes, es decir, la acumulación y la dispersión. El resultado de dicha lectura puede esquematizarse en el siguiente cuadro, que

---

<sup>57</sup> Al respecto, habría que sumar los desembragues como operaciones con el mismo efecto, pues «Otra propiedad del desembrague, que no ha sido suficientemente subrayada, en el hecho de ser pluralizante: al disociar la persona de la no-persona, instala en el discurso una multiplicidad de no personas (todos los ellos) disponibles [...]» (Fontanille y Zirberberg 2004: 189).

remite a la segmentación realizada en el capítulo anterior,<sup>58</sup> y donde podrá observarse la tendencia a sostener la actitud y la estrategia de los primeros fragmentos analizados:

**Cuadro 5. Actantes posicionales en los segmentos de la novela Jacobo el mutante**

Capítulos	N°	Segmentos diegéticos		Segmentos metatextuales	
		Fuente	Blanco	Fuente	Blanco
La espera	2°	No nadie	La taberna de Jacobo	Joseph Roth	Ambos comienzos
		Todos	Panorama del pueblo	Lectores	La frontera (novela)
		La cosa en sí (pasiva refleja)	La frontera (como espacio)		
	3°	Fuente	Blanco	Fuente	Blanco
		La tranquilidad de la vida de Jacobo	Julia/ Julia y Anselm	Joseph Roth La cosa en sí Algunos	Diversas realidades La frontera (novela) Jacobo
		4°	Fuente	Blanco	Fuente

<sup>58</sup> El lector puede remitirse a dicho cuadro para observar la relación entre el desarrollo diegético (en en aquel se presenta en extenso) y las figuras de fuente y blanco que se presentan en este cuadro de manera sintética. Se ha buscado la semejanza de ambos cuadros con esa finalidad.

	Jacobo La gente de los alrededores Cómplice Julia	Éxodo Jueves sagrados Dinero Dinero	Lector Lector	Mutación de un personaje como uno de los recursos más fascinantes de la literatura universal Presencia de Jacobo/ transformación de Jacobo
5°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
	Lector	Novela	Lector Joseph Roth	La presencia de Abraham, de las ovejas y del roquedal El carácter místico de su obra
6°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
	Anselm Julia Julia	Julia Rosa Gente de la	Lector Muchos	Pasajes de la obra y vida del autor

		Abraham	comunidad		Tal o cual
		Abraham	Fortuna		capítulo
		Abraham	Parcela a orillas del lago		Aristas del relato
			Jacobo		Muchos cambios abruptos
					Situaciones de carácter personal
					Suceso extraordinario
	7°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
		Lector <sup>59</sup>	Jacobo	-	-
Beatitudes	1°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
		Joseph	Las escuelas	Algunos	Las razones que
		Roth	de baile	Ciertos	hicieron
		El texto	El texto	estudiosos	imposible la publicación en

<sup>59</sup> La novela señala «Ya está dicho que [...]» (Bellatin 2002c: 29) reforzando el carácter *espectacular* del personaje con el que se abre el capítulo. El resto de acontecimientos del cierre de «La espera» asume la forma de un inventario donde prácticamente cada característica de Jacobo lo transforma en algo diferente para el lector, al punto que, sin que medie transición alguna, el personaje llega incluso a transformarse en una anciana (2002c: 30). Ello, que en el nivel figurativo es imposible y raya con lo absurdo, es posible por el juego enunciativo: la imagen de anciana es solo una unidad más en la pluralidad en la que se insiste desde las primeras líneas, la misma que difumina el blanco y le brinda coherencia a una escritura tan, en apariencia, desconcertante como la bellatiniana.

					<p>forma de libro de un texto con estas características</p> <p>Los motivos por los que Joseph Roth reservó este relato para sus momentos de embriaguez</p> <p>La redacción de la frontera</p>
2°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	
	Lector	Escuelas de baile	Lector Lector Joseph Roth Los habitantes de un hipotético poblado	Las palabras exactas que utilizó Roth Dos versiones Los hechos de la obra La decisión	
3°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	
	Joseph Roth	Su relato Los espacios	El lector Joseph Roth	La claridad con la que en este	

		Comité	La conducta de los habitantes	Jacobo Pliniak Joseph Roth y Jacobo (subsumidos luego en el lexema <i>religión</i> ) Jacobos Joseph	pasaje están expresadas las ideas no dichas que tenía Joseph Roth acerca de los apóstatas de su generación El espíritu judío La Torá El destino Ritual
	4°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
		Joseph Roth Lector Joseph Roth (que se traslapa en los apuntes) Los apuntes Lector	Relato Error (incompletitud) Relato (dispersión) Sí mismos La verdad de los hechos (páginas perdidas)	Lector Lector	Todos los elementos puestos en juego Relación entre misticismo y magia
	5°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>

	Lector Autor	Migajas y barro Fragmento	Roth	Idea más o menos similar sobre la necesidad de abandonar ciertas costumbres
6°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>
	Vecinos Lector	Rosa Plinianson	Lector Lector Lector <sup>60</sup>	Interrupciones del relato (que implica espacios y personajes) Pasajes perdidos Único pasaje disponible
7°	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>	<b>Fuente</b>	<b>Blanco</b>

<sup>60</sup> La fuente lector, como se observa en el cuadro, aparece repetida en varios segmentos. Ello, que parece darle estabilidad al actante y contradecir la pluralización que hemos señalado, es una realidad tan solo aparente. Detrás del *lector* que se menciona en cada segmento en realidad tenemos una serie de entidades que, en esa variación, apoyan nuestra lectura. En ocasiones, ese lector es el de *La frontera*, en otras ocasiones, el de los fragmentos que se exponen de ella, como si hubiera un lector reservado para cada pedazo perdido de la obra, y en no pocas oportunidades somos nosotros, los lectores de Jacobo, los aludidos por esa categoría. Detrás del *lector* hay, pues, todo un conglomerado y no una entidad estable.

		Reverendo	Escenario	-	-
--	--	-----------	-----------	---	---

Una vez generalizados los hallazgos en términos de lógica posicional, podemos volverlos válidos para la narrativa de Bellatin vista de modo conjunto: el control, *el ruido que no deja leer*, en las primeras novelas (los excedentes semánticos, las notas al pie, el paratexto) se transforma en un metatexto incorporado al interior de esta ficción, que fragmenta lo captado y distiende (aunque también tensa) lo mirado. El conjunto de la obra de Bellatin muestra una sintaxis discursiva que privilegia la aparición repetitiva, mas no intensa, generando la dispersión del sentido. En esa estrategia se aprecia la consistencia de su poética, que apuesta por la pluralización de las imágenes, y detrás de ellas las relaciones entre el observador y lo observado, el que siente y lo sentido, para difuminar la presencia y con ello darle al lector la posibilidad de construir un universo distinto según los elementos que decida reunir en el acto lector. Esta es, en síntesis, la poética de las superficies<sup>61</sup> y el desplazamiento, cuyo resultado en el nivel temático, la no-lectura, es coherente con los procesos observados en el nivel enunciativo, y por tanto este adquiere una importancia central para apreciar la lógica interna de las obras de Bellatin que sustenta un camino de lectura.

---

<sup>61</sup> Podría objetarse una supuesta incompatibilidad en el modo de lectura que hemos efectuado: ¿Cómo algo puede ser *superficial* y, al mismo tiempo, ser el objeto de un análisis que busca una lógica subyacente? Sin embargo, la *superficialidad* es tan solo una caracterización preliminar, que no pierde validez en tanto que permite indagar por aquello que la sustenta. Precisamente, la configuración del punto de vista en la novela resulta ser dicho sustento y la clave de lectura de todas sus obras.

Si este diseño difuso, por plural, del campo de la presencia, ocurre en el nivel de la narrativa de Bellatin tomada como un todo, cabría esperar que se reflejara respetando las etapas con que articulamos la evolución de su narrativa. En otras palabras, ¿cuáles serían los equivalentes en las demás novelas, en términos del campo posicional, a los elementos que hemos considerado en *Jacobo* como la base de la configuración de la presencia? El siguiente cuadro intenta una mirada de conjunto de dichos elementos, donde, sobre todo, podemos fijar una coherencia interesante en el nivel de los actantes de control:

**Cuadro 6. Continuidad de los actantes posicionales en las obras de Mario**

**Bellatin**

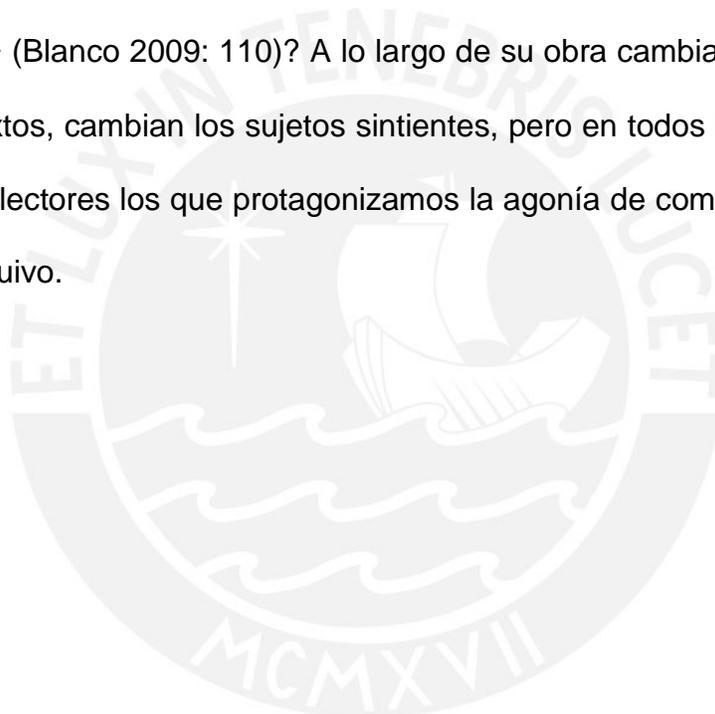
<b>Textos</b>	<b>Fuente/ Blanco</b>	<b>Control</b>
<i>Efecto invernadero,</i> <i>Canon perpetuo, Poeta</i> <i>Ciego</i>	Antonio, Nuestra Mujer, Poeta Ciego	Excedentes semánticos, expectativas frustradas
<i>Flores, El jardín, Shiki</i> <i>Nagaoka</i>	Flores, Señora Murakami, Shiki Nagaoka	Paratexto, excedentes semánticos, expectativas frustradas
<i>Jacobo el mutante</i>	Jacobo Pliniak, <i>La</i> <i>frontera</i>	Metatexto, paratexto, excedentes semánticos, expectativas frustradas.

Toda generalización implica una simplificación. Sin duda, el cuadro es apenas una referencia de una lectura que tiene que realizarse en detalle en cada obra y que, hecha de esa manera, arrojará matices insospechados y modulaciones que reclaman una atención en sí mismas. Sin embargo, creemos que la utilidad de esta esquematización reside en que apunta en todos los casos a una regularidad en los procedimientos narrativos que comparten el mismo efecto: el desconcierto del lector frente a un universo insólito y llevado de la mano de una aparente arbitrariedad. Lo que hemos tratado de mostrar es que ese desconcierto no implica una falta de lógica interna en la configuración de las operaciones que las sostienen. En otras palabras, que incluso cuando el caos de imágenes parece rodear al lector de Mario Bellatín, el espectáculo al cual se ve sometido tiene reglas precisas y una estrategia que puede apreciarse considerando los elementos pertinentes: la gradación de blancos y fuentes, en relación inversa, y el uso del actante de control como obstáculo de una lectura siempre imposible por desplazada o simplemente abortada. La narrativa de Mario Bellatín crece en complejidad, pero en los límites de su misma propuesta: alejar al lector de los núcleos del sentido desde la dispersión de la presencia que lo hace posible, poner en juego la presencia como un fenómeno problemático, inasible, por medio de un punto de vista que nunca renuncia a su imperfección y sobre ella se erige.

Esta forma de hacer sentido es también una suerte de representación del recorrido de la significación, donde los objetos en la obra de Bellatín, y la realidad compuesta por ellos, adquieren un estatuto tal y como los define la semiótica: «el referente [...], es decir, la realidad a la cual el signo remite, está aquí fuera de

alcance: el objeto [...] es ya del orden de la percepción, y [...] su aspecto pertinente, sólo existe bajo una condición semiótica [...] El objeto no es más que un puro artefacto suscitado en el espíritu de un sujeto [...]» (Fontanille 2001: 31).

¿Y no es también fiel a la teoría de los signos cuando comparamos su escritura con este principio semiótico: “Nada viene de fuera, y si algo viene, proviene de otro texto, considerando también como “texto” la situación, la vida social o el mundo natural» (Blanco 2009: 110)? A lo largo de su obra cambian las realidades, cambian los textos, cambian los sujetos sintientes, pero en todos los casos somos nosotros como lectores los que protagonizamos la agonía de completar un sentido que nos es esquivo.



## Conclusiones

1. La voz en las novelas de Mario Bellatin no busca generar un efecto mimético o instaurar un mundo posible, concepto que suele aplicarse para tratar ficciones no realistas. Recordemos a propósito la diferencia propuesta por Baumgarten y Breitinger, quien «asumió que la distancia entre el mundo real y sus correspondientes imaginarios es variable» (Dolezel 1997: 70) y contribuyó con ello a la emancipación de la teoría literaria del referente de la naturaleza (mundo real). Siguiendo a Leibniz, ambos autores consideran que las reglas internas de las obras son suficientes para otorgarles la condición de mundos, si bien no fácticos, sí posibles, aun en el caso de que estos no sean pensables a semejanza del nuestro, para lo cual Baumgarten propuso el término *heterocósmico*: «una categoría lo suficientemente amplia para acomodar los más “extraños” productos de la imaginación» (1997: 72).

Pese a lo que declaran algunos reseñistas (y, en ocasiones, el propio autor), como ha podido observarse en el presente trabajo, las obras de Bellatin no están abocadas a la configuración de un *heterocosmos*. La invención de nuestro autor problematiza su arte un paso antes, pues se desarrolla en los entresijos de los mecanismos de la ficción; por ello, el mundo resultante tiene sobre todo el valor de ser la puesta en juego de esos ejercicios de enunciación. Un resultado inestable, inasible, esquivo y

de infinitas posibilidades de interpretación, en la medida en que su condición superficial prevalece por sobre cualquier significación codificable. Lo que propone, en lugar de un *heterocosmos* alucinante, es la continua reinención de un espacio textual cuyos elementos constituyentes nunca abandonan su naturaleza convencional. Si bien estos, en algunas novelas, pueden remitir a aspectos de la realidad, finalmente quedan aislados como un producto de la ficción misma y, aunque parciales en su presentación, siempre en la búsqueda de trascender su condición a través del acto lector.

2. El recurso literario del texto que se asume como texto no es particularmente novedoso. Sin embargo, por lo general está asociado con un logro mayor de verosimilitud. Esto no sucede en el caso de Mario Bellatin, en tanto que la inverosimilitud de sus ficciones es palmaria, tanto por las características de los personajes como por los textos que supuestamente deberían validar la voz autorial. ¿Para qué, entonces, asumir una condición textual? La respuesta que proponemos se vincula con el fundamento de la poética bellatiniana, de carácter genético y superficial; esta solo puede sostenerse mediante una sutil construcción del punto de vista y de la relación entre el sujeto y el objeto, que se tensa a partir de la ampliación de una premisa fundamental: el sujeto nunca puede acceder al objeto como tal, sino a una versión heteróclita de este.

En la construcción de esa significación, las instancias del discurso reproducen y multiplican las superficies textuales yuxtaponiéndolas, en pos

no de una mayor densidad semántica, sino con la finalidad de diseminar el sentido por medio de series que ponen de manifiesto la capacidad generativa y simulativa de la literatura. Las ficciones aparecen asumidas en su condición de productos textuales –anotaciones, traducciones, diarios. En otras palabras, el circuito comunicativo involucrado en las novelas de nuestro autor se encuentra generado, mediado y, en ocasiones, concluido por la escritura como operación antes que por el contenido diegético como mundo posible.

«Estamos frente a una substitución de lo real por los signos de lo real. No queda lugar para la metafísica, no hay espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto –dice Jean Baudrillard– No más coextensividad imaginaria [...] lo real se produce a partir [...] de matrices, de bancos de memoria y modelos de órdenes» (2001: 254). En el caso de la novelística de nuestro autor, esos bancos de memoria son los textos arbitrarios que rigen el universo diegético, y de él provienen los modelos de órdenes que, a modo de rituales, son arbitrarios y extraños por su vocación *contrarealista*. En la medida en que la facticidad ha sido puesta entre paréntesis, las licencias que el autor puede tomarse son infinitas. En palabras del filósofo francés: «De este modo puede reproducirse un número infinito de veces. Ya no tiene por qué ser racional, puesto que ya no se mide en función de instancia ideal o negativa alguna. No es más que algo operativo. De hecho, al no estar envuelto por lo imaginario ya no es ni siquiera real» (2001: 254).

La ficción queda contenida en otra ficción que forma parte de la primera. Es una autorefractamiento vertiginoso que no tiene otro fin que encallar la creación en sus propios límites, para que sea vista como principio y fin, sin deudas con el mundo *real*. Nos encontramos ante la forma más radical de representación figurativa: la imagen no guarda relación con ninguna realidad, cualquiera que sea esta, ya que se ha convertido en su propio y puro simulacro (Baudrillard 2001: 256).

3. En *Jacobo el mutante* se realiza un simulacro, no ya de la realidad, sino de la escritura. La desacraliza volviéndola solo el reflejo de algo que de por sí no existe más que en el acto que el lector presencia y va reconstruyendo mediante la lectura. De la misma manera como los idólatras manipulan las imágenes de Dios para suplir su ausencia (Baudrillard 2001: 255), Bellatin *escribe que escribe*, recrea la escritura en una caricatura que no tiene sustancia, colocando en el centro del vacío el acto mismo de escribir como si este fuera su único sustento.

Caricatura que trasluce una intención de desacralización: en *Poeta Ciego* se habla de siete tratados con setenta y siete tratados cada uno (Bellatin 1998: 31), en una clara alusión a un número cabalístico y en el mismo nivel de una teorías rudimentarias según las cuales «la cabeza rapada es como un televisor sin antena. Por eso un individuo rapado es el único capaz de encontrar al Dios que hay dentro de un mismo» (1998: 102); incluso la

misma novela posee siete capítulos, sin que sea posible encontrar un correlato en el contenido de dicha distribución; muchas de las notas al pie de página de *El jardín* son cuanto menos absurdas, casi tanto como sus adendas; la arbitraria enumeración inicial con la que se inicia *Jacobo el mutante* –junto con infinidad de enumeraciones arbitrarias que constan a lo largo de toda la obra de nuestro autor–; la intertextualidad artificial de *Shiki* con relatos japoneses previos que, se supone, confirman la existencia del autor simulado; por último, en la novela *Flores*, la burlona alusión a las técnicas sumerias, totalmente matemáticas en su constitución, que no hacen más que resaltar que es todo menos lo que podemos ver en la obra.

4. Tomar en cuenta esa condición sui generis de la novela bellatiniana apunta directamente al marco en el cual se produce la novela *Jacobo el mutante* y, por lo tanto, a lo que ella es en las coordenadas culturales de su ejecución. La novela posmoderna, de la cual forma parte la producción de nuestro autor, incorpora una mirada distanciada e irónica frente a las convenciones con que está ligada. Incluso la coherencia, que normalmente se da por supuesta y a partir de la cual se adopta una determinada lectura, ha entrado en diálogo con la propuesta estética de la novela al punto que se manipula como un valor.
5. Para examinar esa doble condición de la coherencia (como presupuesto y como tema, como pauta de legibilidad y como horizonte, como punto de partida y como frontera explorada), la metodología de análisis más

conveniente resultó ser la semiótica del discurso. En tanto interesada por el discurso y no por el texto, nos permitió indagar las tensiones entre los diferentes elementos que instauran el sentido. El hecho de que nos permitiera asumir el proceso de creación del sentido no como algo acabado, sino como un devenir constante, hizo posible que lidiáramos de la manera más fiel posible con la propuesta de Mario Bellatin.

6. Particularmente, el uso los actantes de control para explicar los modos de presencia que se articulan en la novela permitió observar cómo la irrupción de la presencia (por completo mediada, desplazada hacia un lugar que no tardará en subvertirse) es el fundamento para comprender la articulación del sentido de su novelística. La semiótica, que articula la formación del sentido hasta sus umbrales, permitió que nos replegáramos hasta un lugar del texto anterior a la inestabilidad figurativa que caracteriza la obra de nuestro autor y, desde allí, construir una lectura válida, según ciertos parámetros y atingencias, para la comprensión de varias novelas de nuestro autor.
7. Dice Baudrillard que «La simulación ya no es la del territorio, la entidad referencial o la sustancia. Es la generación por medio de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal» (2001: 253). Mario Bellatin es, sin duda, un claro exponente del arte posmoderno, donde se prescinde del contenido para trabajar simplemente con un aparato significante de

sugerencias sin un correlato simbólico reconstruible como tal, ya sin el referente de la *realidad real* (Baudrillard 2001: 256) y sustentado solo por las operaciones que incluso llegan a ser expuestas al mismo nivel que los materiales sostenidos por ellas, como en el caso de *Jacobo el mutante*.



## Bibliografía

BARTHES, Roland

1987a *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*.  
Buenos Aires: Paidós.

1987b S/Z. Nicolás Rosa (traductor). México: Siglo XXI.

BAUDRILLARD, Jean

2001 «La precesión de los simulacros». En Brian Wallis (editor). *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Carolina del Olmo y César Rendueles (traductores). Madrid: Akal, pp. 253 – 281.

BELLATÍN, Mario

1986 *Mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores.

1998 *Poeta Ciego*. Lima: Peisa.

1999a [1992/ 1993] *Efecto invernadero/ Canon perpetuo*. Lima: Peisa.

1999b [1994/ 1995] *Salón de Belleza/ Damas chinas*. Lima: Peisa.

2001 [2000] *El jardín de la señora Murakami*. Lima: Fondo editorial PUCP.

2002a [2000] *Flores*. Lima: Peisa.

2002b [2001] *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Lima: Pontificia  
Universidad Católica del Perú.

2002c *Jacobo el mutante*. México: Alfaguara.

BLANCO, Desiderio

2003 *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima.

2009 *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima.

COURTÉS, Joseph

1997 *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.

CULLER, Jonathan

1978 *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.

DE MAN, Paul

1998 *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.

DOLEZEL, Lubomir

1997 *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.

DELEUZE, Gilles

1971 *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral Editores.

EAGLETON, Terry

1998 *Introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FLOCH, Jean Marie

1993 *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós.

FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Óscar Quezada (traductor). Lima:  
Universidad de Lima/ Fondo de Cultura Económica.

2009 *Semiótica y literatura*. Desiderio Blanco (traductor). Texto inédito  
suministrado por el traductor.

FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG

2004 *Tensión y significación*. Desiderio Blanco (traductor). Lima:  
Universidad de Lima.

GARCÍA BERRIO, Antonio

1977 «Crítica formal y función crítica». *Lexis*, Vol. I, N° 2, pp. 187- 209,  
Lima.

1989 *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*.  
Madrid: Cátedra.

GENETTE, Gérard.

1980 *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University.

GREIMAS, Algirdas y Joseph COURTÉS

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Enrique Ballón y Hermis Campodónico (traductores). Madrid: Gredos.

1991 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II. Enrique Ballón (traductor). Madrid: Gredos.

IRIARTE, Fernando

2011 «A donde nos lleve el texto: (M)ishima/ (B)ellatin en el centro de sí mismo». Artículo inédito.

JAMESON, Frederic

1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

1996 *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.

KENNER, Hugh

1973 *A reader's Guide to Samuel Beckett*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

PALAVERSICH, Diana

2003 «Apuntes para una lectura de Mario Bellatín». *Chasqui*, Vol 32, N° 1, pp. 25 - 38, Arizona.

PAULS, Alan

2005 «El problema Bellatin». *El Interpretador*. Fecha de consulta: 11/11/2011.<<http://www.elinterpretador.net/20AlanPaulsEIProblemaBellatin.html>.>

RIVKIN, Julie y Michael RYAN

1998 «Introduction: “The Class of 1968 – Post-Structuralism par lui-meme”». En Julie Rivkin y Michael Ryan (editores). *Literary Theory. An Anthology*. Oxford: Blackell Publishers, pp. 333-357.

ZIZEK, Slavov

1994 «Alfred Hitchcock, o la forma y su mediación histórica». En Slavov Zizek (compilador). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcok*. Barcelona: Manantial, pp. 8-16.

2003 *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Patricia Willson (traductor). Buenos Aires: Paidós.

2008 *Cómo leer a Lacán*. Fermín Rodríguez (traductor). Buenos Aires: Paidós.