



Aylen Pérez Hernández
Universidad de Concepción
aylenperez@gmail.com

La parodia bellatinesca en el relato alegórico de *Perros héroes*: Un análisis desde el subgénero de la novela del dictador

The Bellatinesque Parody in the Allegorical Story of *Perros héroes*: An Analysis from the Subgenre of the Dictator's Novel

Resumen

La obra de Mario Bellatin se presenta generalmente permeada de absurdos, contrastes y vacíos que son los que tejen la trama. La ambigüedad forma parte de su estética y la narración resulta, muchas veces, en algo indeterminado o en una rara forma de parodia. A partir de una relectura alegórica de *Perros héroes*, este artículo sugiere una reinterpretación y una lectura novedosa de la novela bellatiniana referida desde los parámetros narrativos del subgénero *novela del dictador*. Asimismo, se intenta decodificar la intención del autor en una serie de absurdos e ironías que, al parecer, parodian y precarizan ciertas situaciones: el poder autoritario y totalizador, por ejemplo, se personifica en un sujeto (hombre inmóvil) que ridiculiza a la figura del dictador visto siempre como un hombre fuerte, saludable y productivo.

Palabras claves

Mario Bellatin; relato alegórico; parodia; novela del dictador.

Abstract

Mario Bellatin's work is generally permeated with absurdities, contrasts and voids that are what weave the plot. Ambiguity is part of his aesthetic and the narration often results in something indeterminate or in a rare form of parody. Based on an allegorical rereading of *Perros héroes*, this article suggests a reinterpretation of the Bellatin novel referred to from the

narrative parameters of the dictator novel subgenre. Likewise, an attempt is made to decode the author's intention in a series of absurdities and ironies that, apparently, parody and make certain situations precarious: the authoritarian and totalizing power, for example, is personified in a subject (immobile man) that ridicules the figure of the dictator always seen as a strong, healthy and productive man.

Keywords

Mario Bellatin; allegorical story; parody; dictator novel.

Las palabras dicen lo que dicen, pero también otra cosa, y en esa otra cosa se instala el dominio de lo literario: el dominio indeterminado y siempre abierto de lo simbólico,

Raúl Dorra

Enfrentarse a una novela de Mario Bellatin resulta siempre una tarea compleja. Y *Perros Héroe*s no es la excepción. Se trata de un relato en el cual se produce un quiebre de los parámetros tradicionales del género narrativo y en el que la historia, planteada fragmentariamente, deja al lector una sensación de desconcierto. El estilo caótico y un tanto encriptado, las escenas y personajes constituyen solo algunos de los elementos que complejizan la comprensión de la obra. Quizás por eso al crítico Alan Pauls le “cuesta imaginar a Bellatin como un escritor” (Pauls 5); ya que lo extraño del escritor peruano-mexicano, dice Pauls — “lo que llamaríamos su sello de fábrica de escritor” (5) — es que apenas establece las operaciones que obligarían al libro a cerrarse sobre sí mismo.

No es que Bellatin busque narrar desviadamente, como también habría observado la investigadora argentina Isabel Quintana, sino que lo que cuenta es *otra cosa*. Y esa *otra cosa* obedece, sin dudas, a la propia matriz imaginaria y simbólica del autor estructurada desde una minuciosa selección de escenarios que “conforman la creación de un sugerente artificio estético” (Quintana 131). La literatura bellatiniana se sustenta, así, de materiales complejos dentro de un argumento razonable, coherente y lineal. Aquella *otra cosa* a la que se refiere Quintana no necesita, sin embargo, de tal coherencia: la ambigüedad forma parte de la estética bellatiniana y, de manera muy intencional, su narración resulta casi



siempre en un verdadero espectáculo teatral, en algo indeterminado que escapa a los modos narrativos habituales.

De ahí que, quizás, también se le ajuste muy bien al texto bellatiniano la idea de Gilles Deleuze y Félix Guattari al declarar que un libro es una multiplicidad y, por tanto, no tiene objeto; pues el agenciamiento “solo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos” (Deleuze y Guattari 10). Nunca hay que preguntar, entonces, qué quiere decir un libro, significado o significante, ya que en un libro no hay nada que comprender. Tan solo hay que preguntarse, como bien señalan los teóricos, con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo, pues en este caso, como en otros, lo esencial son *las unidades de medida*. ¿Cuáles son, entonces, esas “unidades de medidas” claves en una posible relectura de *Perros héroes* y cómo se conectan con la intención del autor?

Ya hemos asumido, como una verdad incómoda pero casi inquebrantable, que resulta tarea difícil, y hasta inútil, describir de qué se trata una novela de Mario Bellatin. Este artículo se aleja, por tanto, de aquella intención y se plantea un acercamiento al texto bellatiniano desde otra perspectiva. El trabajo se propone así, como objetivo principal, sugerir y desarrollar una lectura alegórica de *Perros héroes* a partir de una reinterpretación de la novela del dictador. Para ello nos planteamos varios propósitos e hipótesis, que se irán abordando en pequeños subtemas, y que tributan al tema del artículo: 1) *El absurdo y los sinsentidos en Perros héroes*; 2) *Un relato alegórico de la novela bellatiniana*; 3) *Novela del dictador: particularidades e innovaciones desde Bellatin*; 4) *Parodia, sátira e ironía en Perros héroes*; 5) *Un acercamiento conceptual a la retórica bellatinesca*; 6) *La representación de lo anómalo y “el cuerpo sin órganos”*.

En ese sentido, se hace entonces un breve recorrido por los rasgos más singulares que han caracterizado al subgénero narrativo aludido, así como a las innovaciones que se pudieran dar desde la escritura bellatiniana. Igualmente, se

profundizan determinados conceptos en torno a las retóricas de la ficción que, no solo se relacionan con la novela del dictador, sino también con los modos tan particulares de la narrativa de Bellatin (el absurdo, la parodia, la sátira, la ironía, lo carnavalesco y lo bufonesco). Se irán mencionando, además, a lo largo del trabajo, aquellos elementos discursivos y estructurales de *Perros héroes* que nos aproximarían a la ya mencionada lectura alegórica del relato. Y también se realiza, por último, una breve alusión a la representación de lo anómalo y del “cuerpo sin órganos” en la novela estudiada como dos de los elementos analíticos esenciales que favorecerían un acercamiento novedoso a la misma. Juan José Amate Blanco, Sergio Chejfec, Andrea Cote Botero, Carlos Ferrer Plaza, Eli Eduardo de Gortari, Theodore Haecker, Linda Hutcheon, Graciela Speranza, Mijaíl Bajtín, Jacques Rancière, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, son algunos de los investigadores y teóricos que han sido consultados para el desarrollo de este artículo.

Declarar, por último, que, si bien se ha planteado un objetivo general a partir del cual derivan líneas específicas de abordaje, en lo absoluto la finalidad sería marcar un único camino de análisis. Los objetivos específicos propuestos no son más que una sugerencia para intentar seguir un itinerario lógico y lineal; cosa que, por demás, no siempre se consigue dado el complejo carácter del objeto de análisis ya referido. El anhelo más realista y tangible es, por tanto, ofrecer —desde los subtemas y las perspectivas aquí planteadas— un trabajo que invite a repensar, a problematizar, a dudar; un artículo que, en definitiva, motive nuevos análisis.

El absurdo y los sinsentidos en *Perros héroes*

A pesar de ser inmóvil, el personaje principal de *Perros héroes* “es considerado uno de los mejores entrenadores de la raza Pastor Belga Malinois del país” (Bellatin 293). Recluido en una silla de ruedas, y desde el segundo piso de su casa, este hombre domina a su antojo a 30 Pastores Belga con solo emitir

determinados sonidos. La madre y la hermana, otros dos personajes de la obra aludida, se mantienen todo el tiempo en el primer piso de la casa donde desarrollan rutinariamente la clasificación de bolsas de plástico cuyo fin jamás se explica. La conexión entre los dos niveles de la casa se lleva a cabo por un cuarto personaje que atiende a los perros y al hombre inmóvil: el enfermero-entrenador. Como es recurrente en varias novelas de Bellatin, los lazos afectivos familiares son casi nulos y existe, al interior de la familia, una extraña relación de poder que se manifiesta desde la propia disposición de las habitaciones en las cuales permanece cada quien: la madre y la hermana en el primer piso (nivel inferior), el instructor paralítico de perros en el segundo piso (nivel superior). Un ave de cetrería, seis pericos australianos y algunos ratones también forman parte de la historia.

El relato produce, sin dudas, incomodidad y descolocamiento —desde el propio subtítulo de la novela (*Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastores Belga Malinois*), hasta la curiosidad del personaje por saber cuántos Pastores Belga Malinois cabrían en una nave espacial—, y los absurdos y sinsentidos abundan en la narración. Paradójicamente, el único que puede controlar la violencia y agresividad de los animales es el hombre *inmóvil* a través de ciertos sonidos inentendibles para el resto de la familia. Y es este hombre *inmóvil*, precisamente, quien le da *movilidad* al relato; es decir, todas las acciones que se desarrollan durante la narración —sin una dirección específica, o al menos clara— están movidas por la inmovilidad del personaje principal; el particular estado físico de este entrenador de perros controla cada una de las labores de la casa y a partir de él se establece el papel a desempeñar por quienes lo rodean. Tal parece, además, que aquella propia “discapacidad” es suplantada por el exagerado número de animales con los que cuenta el personaje. A falta de una fuerza física, se añade otra fuerza que complementa dicha carencia. Y los lazos afectivos ausentes entre el hombre inmóvil y su familia se reflejan muy arraigadamente, por el contrario, entre este personaje y los perros amaestrados.

Asumiendo entonces de antemano, como punto de partida y como hipótesis, que *Perros héroes* podría considerarse una obra particularmente absurda, ¿qué comprenderíamos teóricamente, a partir de este caso particular, por el absurdo o el sinsentido? El absurdo, de manera general, indica una carencia de sentido que resulta inversa a la lógica y la razón. Cuando se dice que algo es absurdo queremos decir que ese algo es raro, ilógico o descabellado. En la literatura, específicamente, el absurdo representa una técnica o un estilo que apela a la utilización de elementos que no poseen coherencia dentro del contexto narrativo. No obstante, varios autores coinciden en que no es imprescindible que un texto contenga este tipo de rasgos para que este sea considerado absurdo: basta con la intención de su autor y la perspectiva de razonamiento de la obra que este le imponga. De ahí que se pueda considerar como absurda a una obra que aparentemente sea cuerda mientras que de trasfondo contenga lo irracional; es decir, alguna reflexión o moraleja ridícula, contradictoria y sin mucho sentido. Por otra parte, si bien la literatura absurda se viste de sátira y parodia, estos elementos no son imprescindibles en un texto de tal naturaleza; lo que sí resultaría un rasgo distintivo es, en cambio, el enfoque en un comportamiento humano incongruente e ilógico en determinadas circunstancias.

Según planteara el escritor, traductor y crítico alemán, Theodor Haecker, el absurdo no posee una conceptualización precisa, pero sí dos características esenciales: “La supresión del principio de contradicción, la negación del principio de identidad” (Haecker 116). El principio de contradicción fue definido, a su vez, por el filósofo mexicano, Eli Eduardo de Gortari, de la siguiente manera: “Ante dos juicios opuestos, el principio de contradicción establece que no pueden ser verdaderos simultáneamente y que, por lo tanto, uno de ellos es necesariamente falso” (Gortari 401). En la obra absurda, entonces, cuando existen acciones o personajes que se muestran como falsos y verdaderos a la vez, o con dos rasgos que parezcan enfrentarse, no se suspende el sentido de tales proposiciones ilógicas, sino que se presentan como hechos posibles; con lo cual quedaría suspendido aquel principio de contradicción y cualquier cosa podría pasar dentro de la obra sin que nadie se cuestione las contradicciones existentes.



En *Perros héroes*, este fenómeno se materializa, por ejemplo, al producirse un enfrentamiento identitario en la figura del *hombre inmóvil* que se encuentra asociado, a su vez, a una figura autoritaria. Esta doble imagen pudiera mostrarse como un absurdo ante los ojos del lector cuando se detecta cierta incongruencia y contradicción al coincidir en un mismo sujeto dos elementos tan distantes como lo son la paraplejia y la figura dictatorial. El personaje es simultáneamente dos cosas que se suponen incompatibles y esto daña o trastoca su caracterización. Los sucesos contados también pierden, a su vez, sentido y coherencia, y la narración propone a la lógica y a la razón una alternativa temático-discursiva que parece ser discrepante e inaceptable. Pero es en esa complejidad, en ese dilema que se da al interior de la obra, donde radica precisamente la naturaleza de lo absurdo.

El sinsentido se expande, además, en el hecho “insólito y extraño” de que ninguno de los habitantes de la casa cuestiona, enfrenta o increpa el comportamiento tiránico y despótico del hombre inmóvil que los somete a todos a pesar de su discapacidad. Y aquí aparece otro tipo de absurdo relacionado con la *cantidad* y que tiene que ver con el aumento o disminución exagerado de ciertos elementos o rasgos que alterarían lo reconocidamente “normal”: el poder excesivo y desmesurado del hombre inmóvil contrasta con la dimensión sumisa y dócil, que también parece exagerada, del resto de los personajes. Estos rasgos contradictorios y opuestos que conviven en la obra absurda pueden contener, no obstante, algún sentido. Pero lo cierto es que, por el momento, tales elementos no parecen más que una suma de personajes, acciones y pensamientos ilógicos sin proyección alguna; acciones incoherentes e irracionales que no transmiten mucho ni aportan al desarrollo de la historia.

Igualmente resulta recurrente que este tipo de obras no posean una estructura tradicional de introducción, clímax, acción descendente y desenlace; y esto se explica en el hecho de que la ficción absurda involucra un cierto distanciamiento de las normas literarias tradicionales. En *Perros héroes* no existe, por tanto, dicha estructuración lógico-organizativa que guíe el relato, sino que, muy

por el contrario, las acciones nunca se desarrollan en una dirección determinada, la historia comienza *in media res* y concluye con un final totalmente abierto a la interpretación del lector. La novela, además, está sujeta a ciertos espacios vacíos que se resisten a ser llenados y que también se manifiestan gráficamente en la obra. El relato, por ejemplo, está estructurado en pequeños párrafos aislados unos de otros y dispuestos en páginas diferentes, por lo que visualmente se notan grandes espacios en blanco que comparten lugar con las ausencias de ciertos componentes informativos en la narración.

Por último, sería provechoso mencionar muy brevemente que, mediante los ya aludidos absurdos, la poética de Bellatin despliega hechos estéticos y una rara belleza al proponer una reflexión sobre el arte como la búsqueda de esa belleza. Lo bello, en este caso, se puede presentar de un modo problemático y quizás nunca alcancemos a comprenderlo y aceptarlo del todo. Algunos autores han hablado, incluso, del “paradigma carnalesco de lo bello en Bellatin” (Cote Botero). Se trata de una belleza cínica que tiene cierta relación con el dolor y la muerte, con la agonía y el sufrimiento, con lo grotesco y lo violento. Se trata de un tipo de belleza que solo se encuentra en el padecimiento y en lo extraviado, en lo oscuro de las formas y de los sentidos. En el relato bellatiniano la belleza clásica está ausente, es insostenible y perece, está condenada: y esto es, justamente, lo que da lugar a otro tipo de belleza que, en este caso, se manifiesta punzantemente en lo siniestro, lo repulsivo y lo asqueante. El autor construye personajes anónimos, confusos y un poco aterradores que, no exentos tampoco de cierta angustia, reflectan el poder y la muerte en un sentido bello al asociarse a lo diferente, a lo precario, a lo frágil, inusual y extraordinario. A lo absurdo.

Un relato alegórico de la novela bellatiniana

La presencia de elementos desconcertantes en el relato de Bellatin representa, entonces, un punto de importancia difícil de obviar. Y estos elementos “difusos” dispuestos en la narración contienen, probablemente, algún propósito. Aunque disimulados e imprecisos dentro del texto, dichos objetos podrían acercarnos a la comprensión de la novela y ayudarnos a detectar, si es que fuera posible, un potencial relato alegórico en la misma. Pero antes de continuar precisemos, en un brevísimo paréntesis, lo que asumimos como alegoría o relato alegórico.

En una primera instancia resulta provechosa la definición que reconociera la Real Academia de la Lengua Española: “1. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente; 2. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico; 3. Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente” (RAE). Comprendemos entonces por relato alegórico aquella narración que contiene un sentido figurado y una dimensión metafórica más pragmática y compleja en la que aparecen diversos elementos simbólicos (objetos, personajes, situaciones, escenarios) que provocan una interpretación del texto más allá de la que pueda resultar aparente. La alegoría, en tanto recurso o figura literaria, se basaría así en el sentido oculto de aquellos símbolos que esconden un mensaje paralelo, diferente y muchas veces abstracto.

Por otra parte, como bien lo ha señalado el *Glosario de Introducción a la Literatura*, aquella característica de “dar a entender una cosa expresando otra diferente” acerca la alegoría a otras figuras retóricas de las cuales nos interesan, en esta ocasión, la analogía, la parábola y el símbolo. La *analogía* depende más de la razón, la lógica y la comparación; y se puede entender “como un recurso retórico, como una forma de establecer relaciones y de inferir significado” (Glosario). Ya sea metafórica o no, continúa la definición del Glosario, la analogía conecta diferentes campos semánticos para relacionar experiencias distintas y proyectar así

un nuevo nivel de significado. Esto no implica similitud entre dos cosas, sino más bien puntos de apoyo con el fin de concebir un nivel superior de significación. Se puede decir que, independientemente de las intenciones explícitas o no del autor, todo texto literario puede contener una interpretación alegórica del mismo para cada lector de manera diferente.

La *parábola*, figura retórica que se da en ocasiones por analogía o alegoría, es también una de las formas narrativas con que se evoca otro ambiente en el relato a través de las acciones y sus resultados. Esta se hace presente en una narración que posea, intencionalmente o no, un significado doble: “el primero en la forma de un relato simple; el segundo es la proyección a un tema, por analogía o alegoría, en un nivel más profundo” (Glosario). El doble significado al que incite este recurso no es explícito, pero tampoco extremadamente secreto: desea ser descubierto. El *símbolo*, por último, posee una dualidad: literal y figurada; es decir, un doble significado que encierra lo que *es* y lo que *representa*. Puede tratarse, siguiendo la conceptualización del glosario citado, de una palabra, frase, objeto, sujeto, situación o comportamiento que sugiera o represente un sentido más complejo y distinto al ostensible a través de una relación o una convención cultural. Uno de los ejemplos recurrentes de simbolización (y que veremos más adelante en el texto analizado) es la asociación, implícita o explícita, de los nombres utilizados por el autor para los personajes de la narración.

La alegoría bellatiniana, sin embargo, “no es una alegoría tradicional, sino sumamente contemporánea; es muy solipsista” (Chejfec 1). De ahí que, a decir del escritor argentino Sergio Chejfec, precisa del subtítulo para presentarse como tal:

Es como si “el futuro de América Latina” estuviera a miles de kilómetros de los elementos de esta historia; una distancia tan larga e intermediada por otros hechos y actores que resulta imposible verificar alguna correspondencia cierta. Por ello el subtítulo restituye esas líneas; es un acto de la voluntad que supuestamente busca orientar la comprensión del relato. A la vez, la distancia tiene un sentido irónico, porque sólo a través de esta

maciza formulación (*Tratado sobre el futuro de América Latina...*) puede proponerse una relación entre el texto y este objeto álgido o complejo, esa suerte de botón retórico de los políticos y estudiosos de la región. (Chejfec 1)

El subtítulo (*Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*) podría constituir así la primera “pista” o código de este relato alegórico que el lector podría intentar descifrar. En primera instancia, porque la narración apenas contiene rasgos de lo que podría denominarse un “tratado”, ni en lo referido a los parámetros estructurales, ni mucho menos a los temáticos.¹ Y, en segunda instancia, porque son muy escasas y distantes las alusiones a algún elemento que remita al “futuro de América Latina”. No obstante, a pesar de las dudas que provoca el subtítulo y de la complejidad para encontrar rastros narrativos que aludan a él, es casi evidente que este provoca una lectura alegórica del relato que intentaremos desarrollar en este artículo. Durante la narración, además, se van dando una serie de hechos o pequeñas escenas que igualmente hacen repensar la historia presentada: la labor que realizan la madre y la hermana, casi obsesivamente, al doblar las bolsas de plástico cuya finalidad no se conoce; la violencia y agresividad con que se presentan los 30 Pastores Belga Malinois y la efectiva domesticación/tiranización por parte del hombre inmóvil; la decisión de elegir esta raza de perro que, debido a su estado “temperamental”, ha sido y es utilizado frecuentemente por las fuerzas armadas, cuerpos de seguridad del Estado y ejércitos alrededor del mundo.

¹ “El *Tratado* es un subgénero especulativo de la literatura europea que se caracteriza por desarrollar de forma razonada, extensa, detallada, sistemática y totalizadora una idea abstracta o una serie organizada de ideas sobre alguno de los temas propios de las disciplinas humanas —filosofía, política, moral...— o científicas —biología, física, matemáticas...— en que se organiza la estructura del pensamiento occidental”. Para una profundización en este concepto, consultar “Tratado: la reflexión intelectual más ambiciosa”. Disponible en: <https://www.literaturaeuropea.es/generos-subgeneros/tratado/>

La habitación donde se encuentra el hombre inmóvil presenta, asimismo, determinados elementos y características que podrían aludir a este relato alegórico. En las paredes, por ejemplo, se encuentran diplomas y distinciones que ha recibido el entrenador por su labor con los canes, así como láminas de naves espaciales y un mapa de América Latina “donde, con círculos rojos, están marcadas las ciudades en las que parece estar más desarrollada la crianza de Pastor Belga Malinois. Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente” (Bellatin 307). Y, en varias ocasiones, se repite durante la novela que: “este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental”. Luego entonces hay que armarse el escenario, apunta en ese sentido la investigadora Isabel Quintana:

Muchos hombres inmóviles realizando la misma tarea en lugares diversos de América Latina, el mismo despotismo desatado en quienes se encuentran, como deshechos, fuera de todo pacto social [...] En definitiva, el miedo sobrevive y desborda en estos puntos geográficos del mapa de América Latina que el inválido se empeña en señalar, mostrando así la permanencia del origen, guardando para sí el derecho natural de subyugar a los otros (que, en fin, es lo que encarna la figura del soberano) por ese miedo ancestral. (Quintana 140)

Por otra parte, el personaje principal siempre se encuentra acostado en su cama, o en un sillón junto a esta, ejerciendo una extraña comunicación con la Central de Informaciones para obtener diversos datos —cuya finalidad tampoco se conoce— a través de un auricular que el enfermero-entrenador acomoda junto a su cabeza. Esta imagen podría ser determinante y llevarnos a pensar en dicha Central como un servicio de inteligencia que mantiene una estrecha relación con el poder estatal simbolizado por el hombre inmóvil. Otra de las escenas que quizás podría aludir más explícitamente a este relato alegórico de *Perros héroes*, tiene lugar cuando el enfermero-entrenador le da a conocer al hombre inmóvil su decisión de

abandonarlo y este lo amenaza con mandar matar a los animales: “El enfermero-entrenador recrea, en esos momentos, tanto a la persona capaz de llevar a cabo la carnicería como los métodos a utilizarse. El enfermero-entrenador cree que el verdugo será alguien conseguido a través de la Central de Informaciones” (Bellatin 323). La madre y la hermana declaran que, frente a tal acontecimiento, se encerrarían en las jaulas de los perros.

Un detalle de quizás menor importancia, pero que podría constituir un elemento utilizado con total intencionalidad por el autor, resulta el nombre del can preferido del hombre inmóvil: Anubis. El personaje principal siente tal predilección y confianza en este animal que “le sería más fácil deshacerse de su familia, del enfermero-entrenador o de su propia casa antes que de su animal preferido” (Bellatin 301). Este sentimiento es recíproco pues Anubis, igualmente, “daría la vida antes que permitir que alguien pusiera un dedo sobre el cuerpo inerte de su amo” (341). El detalle está, como recién se mencionó, en el nombre del animal. En la religión del Antiguo Egipto, Anubis era el guardián de las tumbas asociado con la muerte y la vida después de la muerte. Se dice que está representado por un gran cánido negro o por un hombre con cabeza de perro. El significado de Anubis continúa un tanto impreciso y son muchas las explicaciones que han surgido al respecto; pero la más reconocida plantea que la forma perruna del dios con este nombre fue inspirada en el comportamiento de los caninos paseando por la noche en los cementerios en busca de cadáveres.

Con estos elementos, y la sensación de poder que transmite el posicionamiento “privilegiado” del hombre inmóvil, se podría intuir entonces, como posible hipótesis, una narración figurada sobre los regímenes dictatoriales de América Latina. El relato apunta recurrentemente a la satisfacción que genera, sobre todo al personaje principal, la idea del poder como ejercicio cotidiano sobre los más expuestos y desprotegidos. El final de la obra deja al descubierto también este rasgo cuando el ave de presa devora a un ratón mientras el hombre inmóvil observa la escena con una “sonrisa beatífica” en su rostro. Y un último guiño que



podríamos considerar en este camino semántico es, asimismo, la sutil alusión a los paraderos de los personajes de la madre y la hermana antes de reunirse para la recolección de bolsas plásticas. Supuestamente, según la versión del hombre inmóvil que fue normalizada por todos, los miembros de la familia habrían sido separados y recluidos en hospitales (madre y hermana) y en orfanatos (hombre inmóvil). Estos espacios, como se sabe, fueron destacados por Michel Foucault como escenarios claves donde se ejerce el poder sobre los cuerpos mediante las tecnologías de la disciplina y donde se ha legitimado el poder represivo de las instituciones.

De la misma manera, la casa en la que después conviven todos los personajes se ha transformado en un centro disciplinario con el hombre inmóvil como mayor autoridad. Las relaciones intrafamiliares, apuntaba el teórico francés citado, absorben así los “esquemas externos, escolares, militares, y después médicos, psiquiátricos, psicológicos, que han hecho de la familia el lugar de emergencia privilegiada para la cuestión disciplinaria de lo normal y de lo anormal” (Foucault 130). Como parte de dicho esquema, las disciplinas fabrican espacios y organizan los lugares y los rangos de manera que resulten funcionales y jerárquicos a la vez. Recordemos cómo se disponen los espacios en la casa de *Perros héroes*: nivel superior para el hombre inmóvil que ordena y dispone, nivel inferior para la madre y la hermana.

Igualmente, se sabe que la casa se encuentra cerca del aeropuerto de la ciudad, es decir, en las afueras de la ciudad, al borde de la ciudad, lejos del centro de la ciudad. Y aquí se cumple otro de los principios de la disciplina estipulado por Foucault: el aislamiento respecto del mundo exterior y de las complicidades; y también el aislamiento de los unos respecto de los otros. El aislamiento garantiza que se pueda ejercer sobre los sujetos, “con el máximo de intensidad, un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia; la soledad es la condición primera de la sumisión total” (142). De esta manera se crean rutinas que regulan a los sujetos y que operan minuciosamente en el control de los cuerpos. Si bien a Bellatin le interesa, por una parte, abordar la temática del autoritarismo y la

violencia, esto no lo hace de manera directa ni abierta, sino que prefiere, como se ha podido detectar, un modo más encriptado e insinuante para aludir al fenómeno que pretende tocar.

Novela del dictador: particularidades e innovaciones desde Bellatín

Teniendo en cuenta los elementos hasta aquí expuestos, se sugiere entonces, como otra de las hipótesis principales de este artículo, que *Perros héroes* podría representar una forma muy genuina y original del subgénero conocido como *novela del dictador*. Si bien el relato no se inscribiría totalmente dentro de dicha categoría, al menos no en su forma tradicional, sí roza algunos de los parámetros definitorios de este subgénero. Y uno de dichos elementos, quizás el más paradójico, es que la posibilidad de esta breve novela como parte del subgénero mencionado —y, por tanto, como *símbolo palpitante* del fenómeno totalitario— es precisamente que no contiene nada que establezca una relación directa entre los personajes, el lugar, el tiempo, u otro elemento circunstancial, con los rasgos de cierta realidad histórica (Amate Blanco 99).²

Si bien estas narraciones han sido generalmente definidas en base a sus características referenciales —es decir, “agrupando los textos por poseer elementos comunes de contenido, relativos al referente de una realidad histórica, política y social latinoamericana determinada por la presencia en el poder de un régimen dictatorial” (Ferrer 57)—, lo cierto es que la denominación genérica de la novela del dictador cambia con mucha frecuencia desde cada aproximación crítica. De ahí que nos encontremos con designaciones como “novela de la dictadura”, “novelística del poder personal” o “novela del dictador sincrético” para aludir a una

² El hombre inmóvil tiene marcados en un mapa de América Latina los lugares más idóneos para la cría y entrenamiento de los pastores Belga Malinois; pero, a pesar de este tipo de referencias, nunca se alude explícitamente al ambiente de violencia del continente, sino que dicho tema se soslaya, se maquilla y se presenta, más bien, a través de sus efectos siniestros, deformes y monstruosos.

serie de textos que, en esta gran heterogeneidad de enfoques, “hacen harto difícil discernir con claridad en qué consiste exactamente el subgénero de la novela de dictador, cuáles son los rasgos distintivos que lo definen o cuál es el corpus de obras que lo componen” (53).

A partir de la síntesis realizada por el investigador Carlos Ferrer Plaza, podríamos mencionar, no obstante, algunos elementos que ya han sido asumidos como constantes del subgénero aludido y que tributan directamente al objeto de estudio de este artículo. Por una parte, el tiempo, el espacio y el personaje dictatorial forman la columna vertebral de la novela del dictador: “El plano temporal comparte con los otros dos elementos el carácter transhistórico de la ficción y la indeterminación referencial, en este caso cronológica” (Ferrer 300). De esta manera, son comunes las rupturas de una periodización histórica específica que extiende así la referencialidad temporal del universo ficcional. Por otra parte, el espacio principal de estas narraciones estaría construido sobre la base del poder dictatorial y alcanza los horizontes del discurso de dominio y de terror del personaje que representa al dictador:

El ámbito en el que transcurre la narración puede remitir a un país concreto del continente americano o a una región específica de su geografía, sin embargo, este espacio estará sometido al mismo proceso de indeterminación que caracteriza al tirano, de tal manera que no sea posible reconocer una nación específica pero sí su ubicación en Hispanoamérica, aludiendo así a un amplio campo de referencia extensivo a la realidad política, social y cultural de todo el continente. (Ferrer 299)

Asimismo, y completando una idea anunciada anteriormente, existe en las novelas del dictador un marcado distanciamiento entre la representación mimética y la posible realidad dictatorial a la que se apunta. Además, el propio énfasis en el carácter ficcional del texto potencia su autonomía respecto al referente histórico que lo inspira y, de esta manera, convierte el lenguaje en el elemento clave que

determina la naturaleza del mundo narrado. El *dictador sincrónico* de *Perros héroes* tiene una identidad eminentemente ficcional y, por tanto, no remite explícitamente a un dictador histórico específico. Si bien el personalismo del dictador hispanoamericano ha sido un rasgo propio y muy característico de estos contextos represivos, “su representación novelesca está sometida a una indeterminación referencial que lo convierte en un símbolo de significación extensiva a un concepto abstractivo de carácter arquetípico: el dictador hispanoamericano” (Ferrer 299).³

En lo referido específicamente a esta figura, se podría mencionar que el dictador (hombre inmóvil, en este caso) es un sujeto que posee una excesiva vanidad y egocentrismo, al punto de sobrevalorar su poder y despreciar a todos quienes lo rodean. Se cree autosuficiente, invulnerable e invencible y nunca reconoce que necesita de los otros, ya sea para el sustento de su poder o en los actos de la vida cotidiana. La muerte no representa para esta figura un fenómeno solemne, sino que la usa a su favor como un instrumento de control sobre los sometidos — recordemos las amenazas constantes del hombre inmóvil con mandar a matar a todos los perros—. La actitud de esta figura, ostentadora de un *poder personal* (Ferrer), frente al fenómeno de la muerte será casi siempre, por tanto, indiferente e impasible:

En estas novelas, dictador y pueblo se reflejan especularmente en una relación de dependencia que convierte al personaje individual del tirano en un signo enigmático que remite a la colectividad americana, traduciendo el ser histórico y el inconsciente colectivo de la comunidad que lo sufre. Vinculada a esta relación, frecuentemente existe en los textos

³ Los procedimientos para lograr este efecto, explica el investigador citado, pueden resultar de una dinámica *constructiva centrípeta y/o centrífuga*: “En el primer caso el personaje ostenta atributos de varios dictadores históricos en un sincretismo evocador del objeto abstractivo; en el segundo, el dictador histórico que sirve de referencia original es despojado de todas los atributos específicos que lo singularizan para despersonalizarlo históricamente, focalizando apenas los rasgos esenciales que lo identifican con la larga genealogía de dictadores del continente” (Ferrer 299).

un choque entre diferentes voces y discursos que revela los mecanismos profundos del discurso autoritario y la esencia del poder dictatorial. Lo mítico atemporal y lo histórico permanecen como la base de esta tensión discursiva que requiere la participación del lector para concretar históricamente la ficción transhistórica recreada en la novela. (Ferrer 301)

La profunda y marcada distancia existente entre el personaje que encarna el poder y los personajes que representarían el pueblo, el implacable funcionamiento de un sistema relacional represivo, el servilismo, la crueldad, entre otros, son rasgos que con toda claridad se ponen de manifiesto en el relato de Bellatin. El miedo es el principal mecanismo de control y para que funcione a la perfección no se requiere de la permanente participación física de la figura autoritaria: esta se advierte presente y omnipotente en toda la novela. El miedo es quien domina todo: el miedo a los canes, al hombre inmóvil, al resto de la familia, el miedo al *otro*. De esta manera, apunta Isabel Quintana, no es la guerra misma lo que establece una relación de sospecha permanente entre los integrantes de la familia, sino “el estado de guerra”:

Ese estado de desconfianza los lleva, a su vez, a desarrollar un juego infinito de representaciones calculadas en donde imperan signos que buscan confundir y engañar al otro. La obra de Bellatin se nutre de ese sustrato primitivo que no puede dejar de asomarse insistentemente en toda subjetividad (y que es anterior y constitutivo de todo acuerdo social). Es un relato en el que el estado de naturaleza en el que parecen vivir los personajes, previo a todo pacto, se convierte en una suerte de procedimiento narrativo: el acecho permanente es una situación de saturación máxima (la paranoia como estado permanente de lo social acompañada de un repliegue a nivel espacial) que genera sus propios relatos. (Quintana 141)

Se podría resumir entonces, finalizando este apartado, que *Perros héroes* escenifica las relaciones de poder y de autoridad, pactadas o no de antemano, en las que se asienta toda sociedad. La atmósfera que envuelve el relato está sobrecargada de una violencia que va desde aquellos elementos amenazantes, siniestros y terroríficos —las jaulas, los perros, el ave de cetrería, los pájaros, los ruidos extraños del hombre inmóvil, el hombre inmóvil, su habitación—, hasta los actos cotidianos propiamente tal, pasando por el lenguaje que condensa y amarra este ambiente depredador que lo infecta y lo consume todo. Y el tratamiento de esta violencia social o comunitaria, apunta la ya citada Isabel Quintana, potencia los modos de narrar de Bellatin; modos que se mueven, básicamente, “entre una narración en la que el referente externo está siempre presente y otra cuya base poética es la constante experimentación de la forma y la renovada invención de los mundos que constituye” (Quintana 130).

Parodia, sátira e ironía en *Perros héroes*

El hombre inmóvil, quien cumple con casi todos los rasgos propios de la figura autoritaria en las novelas del dictador, se convierte así en el centro del relato alrededor del cual giran las escenas de opresión verbal y física que tienen lugar. Dicho personaje, si embargo, ha sido construido con cierto sesgo paródico que erosiona y estropea la supuesta autoridad inquebrantable del dictador. La peculiaridad de la novela podría radicar, entonces, en el lugar desde el cual Bellatin alude a este tema y en la manera en que lo hace. El escritor se apropia de los hechos, de la realidad y de las palabras para alcanzar un “nuevo reparto de lo sensible” a partir de lo que Rancière llama *democracia de la literatura*: el régimen de la letra en libertad que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe de la novela, para hacerse escritor uno mismo o para participar de la discusión sobre los asuntos en común. La trama bellatinesca obvia el discurso

latinoamericano de una historia colectiva y hace emerger el discurso individual desde una perspectiva totalmente diferente a la tradicional: el relato mayor queda de trasfondo y *Perros héroes* se convierte en una escritura marginal, sobre un tema social común, que abandona el discurso de lo molar para centrarse en el relato “insignificante” de una persona con cierta particularidad física.

No se trata, siguiendo la idea del filósofo francés, “de una influencia social irresistible”, sino de “una relación nueva entre el acto de la palabra, el mundo que este configura y las capacidades de aquellos que pueblan ese mundo” (Rancière 29). El texto de Bellatin podría entonces rozar lo que se ha llamado la *igualdad novelesca*; comprendida no como la igualdad molar de los temas democráticos, sino como la igualdad molecular de los microsucesos, de las individualidades que no son individuos sino diferencias de intensidad. Se podría definir así que “la democracia molecular de los estados de cosas sin razón” (48) constituye el régimen de expresión que define una forma de igualdad predominante en *Perros héroes*. Este representa uno de los modos con los cuales se trabaja, a decir del teórico, para elaborar el paisaje de lo visible, descifrar ese paisaje y diagnosticar sobre lo que los individuos y las colectividades han hecho y pueden hacer.

Lo irónico y absurdo de la obra es que la imagen en torno al poder totalitario se presenta de una manera totalmente precaria. Quien posee el poder autoritario, quien tiraniza a través del dominio de 30 Pastores Belga Malinois entrenados para matar, quien controla los espacios de la casa y las acciones de todos, es un hombre inmóvil que apenas habla. A nivel discursivo, el relato nos presenta una visión notoriamente sarcástica en torno a la temática del poder dictatorial tratado, en este caso, desde lo menor y molecular, de lo micro hacia lo macro, desde una “novelística del poder personal” (Ferrer). Y este es, precisamente, otro de los rasgos con que se caracterizaría al subgénero estudiado: su capacidad e intencionalidad de provocar una reflexión, desde la ironía y lo caricaturesco, sobre las contradicciones y anomalías de los regímenes autoritarios. *Perros héroes* consigue así que el escenario de poder representado sea trágico, precisamente, por su carácter ridículo y bufonesco; el relato se convierte en “una contra-historia que usa la ironía y el

humor como agentes deslegitimadores de la verdad oficial y del imaginario popular sobre los tiranos” (Ferrer 337). La obra, no obstante, deja siempre que sea el lector quien, “desde la risa provocada por las situaciones y personajes, al mismo tiempo verosímiles y absurdos, llegue al centro de un conflicto que, si no fuera verdaderamente trágico, sería inevitablemente cómico” (336).

¿Cuáles podrían ser, entonces, algunos de aquellos elementos absurdos o carnalescos que nos hacen pensar en el subgénero de la novela del dictador cuando leemos *Perros héroes*? Sabemos ya que existe un poder al interior de la familia y, por tanto, una subyugación a ese poder; sin embargo, la figura autoritaria pertenece a lo molecular, a lo menor, a lo anómalo. Y aquí radica, justamente, una de las rarezas o absurdos de la trama: el poder imperante está representado por un personaje que, dadas sus características físicas, ridiculiza a la figura del dictador latinoamericano visto siempre como un hombre fuerte, saludable y productivo. El tirano, representado en el hombre inmóvil, queda caricaturizado en clave satírica y todo lo siniestro que escoden las relaciones de poder y de terror se exhibe casi como un juego: “Así pues, en la obra de Bellatin es fundamental que la burla quede siempre develada para poner en evidencia el carácter convencional de estas formas del lenguaje que convocan compromisos previos de significación (Cote Botero 205).

Asimismo, mencionar brevemente el dossier fotográfico que acompaña el relato y que quizás también forme parte de este universo teatral propio de la poética de Bellatin. ¿Cómo se relacionan, en este caso, imagen y texto? ¿Qué tan imprescindibles resultan estas fotografías para la comprensión del texto bellatiniano? ¿Tendrán algo que ver con el tono sarcástico y paródico del relato al que hemos venido aludiendo? Las imágenes, señala la crítica argentina Graciela Speranza, simulan documentar la ficción, como si la naturaleza indicial de la fotografía otorgara estatus de verdad a la historia presentada; pero muy pronto la frustran con todo tipo de ardides, juegos y engaños que alteran las correspondencias y dejan al lector girando en falso: “Las fotos no guardan ninguna relación estable

con el montaje verbal pero tampoco la descartan; no ilustran, no afirman, ni niegan, sino que se instalan por contaminación en el mismo tiempo sin tiempo de los fragmentos” (Speranza 66). De esta manera, el texto remite a la imagen y la imagen al texto mediante un *diálogo descentrado* que requiere de los lectores para completarse:

El escándalo de la no correspondencia se cifra en los pies de fotos, deícticos enloquecidos que ya no señalan ninguna dirección, sino que se suman al espacio ampliado del teatro de la ficción. El mundo paralelo de la literatura, entretanto, adquiere más consistencia, no como espejo de una realidad exterior perfeccionado con las imágenes, sino como espacio conceptual que modifica lo visible, el modo de percibirlo y presentarlo. “El medio”, dice Jacques Rancière, “no es un medio o un material *en sentido estricto*. Es una superficie de conversión: una superficie de equivalencia entre las diferentes formas de hacer de artes diversas”. Y también: “El arte está vivo en la medida en que sale de sí, hace algo diferente de sí, se mueve en un teatro de visibilidad que es siempre un teatro de desfiguración”. (Speranza 66)

El autor despliega de este modo un nuevo *régimen de adecuación* entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, donde este otro significado y la referencialidad externa de los signos lingüísticos ya no se presenta como un nexo entre una voluntad y otra: “sino como un nexo inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo mismo del lenguaje” (Rancière 32). Por ello, los vacíos, absurdos, sinrazones y sarcasmos constituyen, al parecer, algunos de esos mecanismos lingüísticos mediante los cuales Bellatin consigue la “desviación de los sentidos originales” hacia otros más insólitos. Haciendo referencia al modo en que se representa la realidad latinoamericana en la literatura, el escritor peruano-mexicano comentaba, durante una entrevista, que en el continente todavía hay este rezago de tomarse las cosas, la idea de las grandes verdades, demasiado en serio: “Pienso que



mientras no se establezca otro tipo de lector y de espacio para lo literario, todavía va a existir esa lectura muy anclada con lo real, con lo social, que impedirá que surjan nuevas formas de escribir, de percibir, de recepcionar lo literario” (Bellatin, en Carrera y Keizman 231-232).

De esta manera, el autor critica el discurso demasiado realista de denuncia que suele abundar en la literatura latinoamericana, reafirma su predilección por una elaboración más simbólica de lo real y convoca a combatir “esta retórica a la cual estamos acostumbrados” (232). Bellatin logra así un nuevo reparto de lo sensible a partir de “otra fuerza de significación y de acción del lenguaje, otra relación de las palabras con las cosas que designa y con los temas que transportan. Es otro *sensorium*, otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación” (Rancière 46). El escritor ficcionaliza la realidad para que esta sea pensada, pero los modos usuales de narrar no le alcanzan; quizás por eso resulte tan complejo comprender su obra: porque “la soberanía estética”, para Bellatin, parecer ser otra cosa que va más allá del reino de la ficción. El escritor interpreta y *repoetiza* la vida para “convertir todos los desechos de la vida ordinaria en cuerpos poéticos y en signos de historia” (53); capacidad que, como apuntara Rancière, ha nutrido el sueño de una nueva escritura y el de un nuevo cuerpo que le da voz a esa reapropiación del poder de poesía y de historia comunes.

Un acercamiento conceptual a la retórica bellatinesca

¿Qué mecanismos utiliza Mario Bellatin para enfrentar literariamente ese rezago de *tomarse las cosas demasiado en serio*? ¿Cómo combate, escribiendo, esa retórica a la cual estamos acostumbrados? Existen tres herramientas de simbolización que, a nuestra consideración, resultan claves frente a una posible respuesta a estas interrogantes. Se trata de la parodia, la sátira y la ironía; además de los ya analizados absurdos. Anteriormente se mencionaba la posibilidad de una

interpretación paródica, satírica e irónica de la figura del dictador y de los regímenes totalitarios en América Latina a partir de una relectura de *Perros héroes*. Esto se habría considerado así, entre otros elementos ya descritos, porque el autor del relato nos presenta a un personaje autoritario cuya caracterización destrona la idea con la que habitualmente se había asociado esta figura represora; de tal manera instaure, como habría señalado Mijaíl Bajtín (1975), *un mundo al revés* donde los valores jerárquicos tradicionales son desacralizados, derribados y, en algunas ocasiones, humillados. La instauración de lo anómalo, lo raro y lo insólito en el relato nos acerca también a la idea de lo *carnavalesco* (en el sentido que le da Bajtín) al contener un elemento extraño y *espectacular* que dialoga satíricamente con una noción estandarizada de lo autoritario y lo hegemónico.

Muchos son los críticos e investigadores que se han dedicado a una conceptualización de la parodia, la sátira y la ironía. Por lo extenso de los debates, y los límites espaciales que exige un artículo de revista, se hace casi imposible aludir a todas y cada una de las propuestas que consideramos interesantes. No obstante, sí se podría hacer alusión, muy brevemente, a algunos de los rasgos más sobresalientes de estas formas del discurso en pos de enriquecer las hipótesis aquí presentadas. Tanto la parodia como la sátira constituyen mecanismos que transgreden los órdenes tradicionales impuestos por el poder mediante una reproducción caricaturesca de aquellos valores a los que pretende referirse. Ya sea una acción, un comportamiento, un personaje, un objeto, un nombre, o lo que sea que represente ese orden oficial, es imitado y juzgado en su doble apariencia a través de códigos que el lector deberá decodificar. Y es a través del lenguaje que se disfraza el verdadero sentido de lo que literalmente aparece en el texto como un símbolo de respeto o sumisión. De esta manera, la figura autoritaria a la que todos temen puede asumir el mismo aspecto que la imagen de un bufón o payaso.

La parodia, a consideración de los filólogos y críticos Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, se produce así “cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (Marchese y Forradellas 312-

313). Es decir, que se hace igualmente necesario un cierto distanciamiento entre el autor que parodia y la situación o figura parodiada que le permita distinguir los posibles resultados alternativos y divergentes que ofrece el signo. Varios teóricos han afirmado, por otra parte, que la parodia no está guiada por una intencionalidad social; sin embargo, existen muchísimos ejemplos de obras literarias en las que la parodia sí ha tenido como fin un propósito social o moral. En ese sentido, la crítica Linda Hutcheon, considera que:

La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. Aunque haya [...] una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (Hutcheon 78)

Teniendo en cuenta entonces las brevísimas alusiones a estos géneros mencionados, se podría continuar argumentando que, tanto en clave paródica como satírica, *Perros héroes* propone un discurso que se burla del viejo y ya obsoleto poder autoritario estatal de hacer vivir o dejar morir. A través de pequeñas acciones, que pueden llegar a considerarse ridículas e incoherentes, el autor deja al descubierto una autoridad y un poder en decadencia: el hombre inmóvil que mediante gestos y sonidos controla a los perros y exige la atención del resto, el poder inquebrantable de este personaje que contrasta con la recurrente necesidad de cuidados y diligencias, las amenazas proferidas al enfermero-entrenador si este lo abandona, el resultado de tal amenaza visualizada en una *carnicería* espantosa de perros asesinados por un *verdugo*, el ave de cetrería devorada por los canes. La

ironía se manifiesta, precisamente, en la brecha y la desproporción existentes entre lo que sucede y lo que debiera suceder en el ambiente del hombre inmóvil como figura autoritaria, entre el caos que rige la existencia de este sujeto y el caos “organizado” y normalizado de un estado totalitario, entre lo que es el protagonista y lo que debía haber sido. Todo en este escenario parece ser un absurdo, una caricatura, una burla que pretende exponer, a través de nuevas formas, la falsedad escondida en la figura del dictador latinoamericano y la inconsistencia de un sistema y un poder basado en el miedo y la amenaza.

En lo referido a la ironía específicamente, tropo al cual la parodia y la sátira le otorgan una posición privilegiada, ésta casi no se presenta en *Perros héroes* en la forma clásica de una sola palabra o una frase aislada (ironía como antífrasis), sino más bien en la forma de lo que la teórica citada denomina una *ironía situacional*: el texto entero como ironía. La función pragmática de esta ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo: “La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (Hutcheon 176). En el plano semántico, explica la autora, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona o una reprobación latente. De ahí que se realice de forma paradójica “por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda)” (179): un significante y dos significados. En esta última característica se asemeja a la parodia, la cual también representa “una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos” (179). Dicha semejanza explica el uso privilegiado (al punto de pasar por natural) de la ironía en el discurso paródico.

Un último aspecto que mencionaremos en torno a estos tropos es lo relacionado a la reinterpretación a la que es sometido el lenguaje y los objetos dispuestos en las narraciones que utilizan aquellos mecanismos. El lector será clave en ese proceso de reinterpretación que resultará fundamental para que la parodia, la sátira o la ironía cumplan sus propósitos en la obra. El lector será el encargado de reconocer, descubrir, detectar, en caso que existan, aquellos elementos



extratextuales a los que apunta el relato de manera codificada. Prácticamente depende de él que se active el sentido de aquellas figuras retóricas y que no fracase el efecto irónico, paródico o satírico de una obra. Linda Hutcheon también se ha referido a esto cuando señala que la ironía, como mismo la parodia, es “un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector” (Hutcheon 187). Se deben tener en cuenta, no obstante, otras complicaciones que vienen aparejadas con la posibilidad latente de una ironía inconsciente, no deseada o no intencionada por el autor, pero decodificada por el lector como tal:

(Evidentemente una posibilidad que no habría que descartar, sería la de una intención paródica o satírica inconsciente, aun si esto no fuese, en absoluto, fácil de verificar). Si, por el contrario, la ironía (o la parodia, o la sátira) escapa al lector, éste leerá el texto simplemente como lee cualquier otro. Neutraliza el ethos pragmático desechando el código que da nacimiento al fenómeno irónico (paródico, satírico) mismo. Estas dos situaciones intencionales, nos sensibilizan a la necesidad de considerar la interpretación, por el lector, de la intencionalidad, así como la intención significativa de la codificación en sí. (Hutcheon 186)

Pero sobre lo que sí están de acuerdo los teóricos, a consideración de Hutcheon, es que en un texto que se quiera irónico, paródico o satírico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención irónica del autor. Esta aclaración también nos induce a pensar, una vez más, en aquel paratexto que condiciona de alguna manera la interpretación del relato y la decodificación de una posible alegoría (*Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*). En ese sentido resulta relevante el mapa de América Latina que el hombre inmóvil conserva en su habitación y donde

se marcan las ciudades en las que más se desarrolla la crianza de los Pastores Belga. Cuando Bellatin inserta este pasaje en la narración es probable que le esté enviando alguna señal al lector al mencionar que “solo a *algunos visitantes* la presencia de este mapa los lleva a pensar el futuro del continente” (Bellatin 307). Así como en otra ocasión señala que al entra en su habitación “*algunos visitantes* intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerarse el futuro de América Latina” (293). La especificación recurrente de *algunos visitantes* puede referirse, quizás, a aquellos lectores ideales de los que depende, como apuntara Hutcheon, la decodificación del mensaje y la efectividad de alguna ironía, parodia o sátira que el autor haya querido deslizar en la obra.

La representación de lo anómalo y “el cuerpo sin órganos”

Para finalizar esta reflexión, consideramos significativo mencionar muy brevemente determinados elementos poéticos presentes en la obra de Bellatin que, de cierta manera, estipulan el sentido del relato y ocupan asimismo un espacio importante en la construcción de una poética de escritura: se trata de la representación de lo anómalo “para articular la idea del cuerpo como lugar de transformación de la experiencia literaria” (Cote Botero 172). En *Perros héroes*, la peculiaridad física del personaje principal, por ejemplo, posibilita la creación de un universo alterno y autónomo. El cuerpo inmóvil y desarticulado del protagonista no solamente condiciona su vida y experiencia, sino que también, como ente extraordinario, “tiene la capacidad de poner en movimiento todo un proceso de desarticulación textual y social” (172).

La anomalía cuestiona así aquella normatividad con la cual se define lo habitualmente representable o no. El personaje “anómalo” de *Perros héroes*, además, no solo presenta una realidad otra, sino que crea un mundo en el que lo anómalo es lo que tiene acceso al poder. Las categorías más simbólicas de la cultura occidental —que habría impuesto la construcción normativa de estándares

corporales asociados a criterios de rendimiento y productividad solo garantizados por sujetos deseablemente sanos, vigorosos y funcionales— detonan así para abrir paso a una nueva concepción de las formas relacionales a partir del cuestionamiento de las jerarquías establecidas entre lo que ha sido marginado, enajenado, y lo que ha sido reconocido y privilegiado dentro de las instancias de poder.

En el caso de Bellatin, estos espacios “enajenados” de lo social no se relacionan, sin embargo, con lo marginal; más bien sirven a un “proceso de ritualización en el cual las reglas son también singulares ya que no están sujetas a la normatividad de las sociedades estándar y por eso no pertenecen a la marginalidad sino a la suspensión ritual del teatro” (Cote Botero 177). Según comenta la escritora colombiana, Andrea Cote Botero, estos ambientes confinados del escritor constituyen sociedades secretas, universos propios que suspenden las leyes externas y hacen operar un sistema de valores y normas independientes. No están, por tanto, dentro o fuera de lo social; no son marginales porque no dialogan con ninguna superestructura social. Y el cuerpo “enfermo” del personaje principal, al ser desarticulado de lo social, aprovecha dicha posición para establecer un dominio propio donde primen sus leyes:

La ficción bellatinesca se basaría entonces en corresponder un estado del cuerpo, donde la anomalía es una función de ruptura y apertura a un mismo tiempo, y es también el signo de un universo literario marcado por la transformación. El cuerpo anómalo se propone como condición de posibilidad para la renovación de las rutas, así de la vida como del arte. (Cote Botero 184)

El cuerpo anómalo es entonces, también, un cuerpo sin órganos (CsO), descompuesto y dislocado, un cuerpo que apuesta por la línea de fuga, por la desterritorialización; es un cuerpo que desde una estructura de poder desafía, contradictoriamente, el poder que lo ha mantenido en ese lugar, pero que también

lo limita y lo fija bajo determinados cánones, reglas y estereotipos. Este personaje es, por tanto, el signo a través del cual el autor se revela contra las instituciones, las disciplinas y los mecanismos ordenadores de cuerpos, así como la forma en que destroza las barreras formadoras de la identidad. Bellatin convierte el sufrimiento mental y físico, padecido por el personaje principal en este caso, en un procedimiento artístico con el cual se posiciona claramente en contra de las estructuras de poder que jerarquizan y doblegan *otras* formas de vidas; remitiéndose así a lo no regulado, a la ruptura del orden biopolítico, a un vaciamiento y una disolución de las formas que permita hallar, en esa misma “falta”, una nueva noción de lo corporal y del poder personal. Es mediante la anomalía corporal y situacional, mediante la singularidad, mediante un cuerpo sin órganos, que el novelista peruano-mexicano escapa contantemente a la norma y el mecanismo creativo que quizás le permita suspender la distribución jerárquica de los cuerpos. Lo extraño, lo irrepresentable, lo menor y molecular, lo imperceptible, es entonces lo que controla la narración de inicio a fin.

El cuerpo ha pasado, en *Perros héroes*, por los mecanismos de destrucción de las categorías establecidas y se re-hace al romper con el organismo en tanto cuerpo-unidad. El CsO aludiría así a un cuerpo en el que cada órgano actúa y funciona libremente, sin ataduras u organizaciones, sin poderes que lo categoricen, lo regulen o lo sometan; el CsO sería “un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comparta polos, zonas, umbrales y gradientes” (Deleuze 182); el CsO es un cuerpo lleno de multiplicidades que se aferran a él, un cuerpo donde los límites se trastocan y donde los poderes que dogmatizan se disocian; el CsO estaría hecho de tal forma que “sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye. El CsO no es el espacio ni está en el espacio; es materia que ocupará el espacio en tal o cual grado. Es la materia intensa y no formada, no estratificada” (Deleuze 108).

La figura de la otredad que, desde el orden y el poder, desestabiliza el orden y el poder establecido, es entonces el hombre inmóvil. Él es quien, sometiendo y dominando al *otro*, altera y potencia las formas de vidas históricamente sometidas

y dominadas. Lo anómalo, lo que no se ajusta a los moldes pre-existentes, lo insólito, se convierte, en este caso, en un artefacto creativo que exhibe la inconsistencia del poder totalitario y que cuestiona la tradicional distribución occidental de las formas de vidas. Este mecanismo estético desplegado en *Perros héroes* puede llegar a incomodar al lector, puede causarle extrañeza y hasta desagrado. Pero es, sin embargo, la forma con la que, además de ridiculizar y parodiar a ciertas figuras, Bellatin quiebra la noción de la naturaleza fija y estable de quien detenta el poder, rompe con los modelos biopolíticos imperantes, otorga el privilegio a los cuerpos humanos que escapan a todo orden de subjetivaciones y propone un nuevo modo de relaciones entre cuerpos. El autor, de una forma muy singular y única, pone así en práctica un juego contra, precisamente, el juego biopolítico, arbitrario e inestable de segmentar cuerpos; y disloca el ordenamiento jerarquizado entre las vidas a cuidar y futurizar (las que se “hacen vivir”) y las vidas a desamparar, cosificar o exterminar (las que se “hacen morir”).

Conclusiones

Son muchos, y muy diversos, los elementos posibles de analizar en un relato de Mario Bellatin para intentar comprender en profundidad los significados intrínsecos que posee su obra. Sin embargo, basta apenas una primeriza lectura de sus textos para percatarnos de que difícilmente alguna vez podamos descubrir de qué se trata todo, “qué diablos era esa otra dimensión con la que flirteaba, pero en la que nunca terminaba de instalarse, cuál esa otra práctica que nos hacía desear y de la que no dejaba de mantenernos apartados” (Pauls 7). Las narraciones bellatinianas incitan así al lector a formar parte activa en la construcción de sentidos de cada obra, lo obligan a darse el salto, a cruzar el abismo en la búsqueda de significados que quizás nunca sean tal. El texto bellatiniano, por muy innovador, impactante, desconcertante o aturdidor que sea (incluso, mientras más lo sea), en el

fondo sigue estando vacío sin el vuelco propio que le da cada receptor. Leer, entonces, cambia de función. Y la lectura, ya convertida en angustia y abismo, es lo que finalmente sostendrá o amenazará lo escrito, lo que reducirá o alterará la escritura. No se trata de sustituir la una por la otra, así como tampoco de privilegiar una en detrimento de la otra; se trata, más bien, de reduplicarlas para que la ley de la una sea el entredicho de la otra. Estas pocas cuartillas con las que se ha sugerido una relectura de *Perros héroes*, a partir de la novela del dictador, quedan lejos de darse por acabadas y solo nos reafirman —como bien dijera magistralmente el académico y escritor argentino Raúl Dorra en la frase que encabeza este artículo— que: “Las palabras dicen lo que dicen, pero también *otra cosa*, y en esa *otra cosa* se instala el dominio de lo literario: el dominio indeterminado y siempre abierto de lo simbólico”.

Bibliografía

- Amate Blanco, Juan José. “La novela del dictador en Hispanoamérica”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 370, 1981, pp.85-104.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1975.
- Bellatin, Mario. *Obra reunida*. Alfaguara. México, 2005.
- Carrera, Mauricio y Keizman, Betina. *El minotauro y la sirena: entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. Editorial Lectorum, México, 2001.
- Chejfec, Sergio. *Cuadros de una instalación*. Damas Chinas, Revista de literatura. Nº.3, Lima, 2004.
- Cote Botero, Andrea. *Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*. University of Pennsylvania, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Derrames: entre capitalismo y esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires, 2005.
- _____. *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona, 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. España, 2004.
- Ferrer Plaza, Carlos. *Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico*. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.



- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2002.
- Gortari, Eli Eduardo de. *Diccionario de la lógica*. Plaza y Valdés. México, 2000.
- Haecker, Theodore. *La joroba de Kierkegaard*. Ediciones Rialp. Madrid, 1956.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En revista *Poétique*, Número 45, 1981.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona, 2007.
- Pauls, Alan. *El problema Bellatin*. El Interpretador.net., 2008. Disponible en: <https://www.scribd.com/document/244686247/Pauls-Alan-El-problema-Bellatin-docx>.
- Quintana, Isabel. “Poéticas de la desolación: comunidad y violencia en las narrativas de Mario Bellatin y Juan Villoro”, en *Signos Literarios*. No.5, 2007, pp.129-143.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2009.
- _____. *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2012.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.