

14 2020

Jahrgang 14, 2020  
Heft 2



Dossiers zur romanischen  
Literaturwissenschaft

Artículo

---

## Heterotopía y colonialidad en los paraísos latinoamericanos: Sant'Anna, Cucurto, Bellatin

*Leo Cherri (Buenos Aires)*

HeLix 14 (2020), S. 33-49.

Abstract

---

This paper aims to analyze a certain reappearance of the humanist *topos* of the “New World” in contemporary Latin American literature, focusing on the dystopic *O paraíso é bem bacana* by André Sant’anna (2006) and the utopian *El amor es más que una novela de 500 páginas* by Washington Cucurto (2006). In these books it is Latin American immigration in Europe, more specifically Berlin, which generates the sort Edenic imagery traditionally spurred by the Americas in humanists. I explore the representation of Utopia beyond a post-colonial framework using Mario Bellatin’s fiction.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

## Heterotopía y colonialidad en los paraísos latinoamericanos: Sant'Anna, Cucurto, Bellatin

*Leo Cherri (Buenos Aires)*

### *Paraíso y distopía*

De origen controversial, el adjetivo *mané*, calificativo informal del portugués-brasileño, significa *tolo* o *parvo*, es decir: tonto, tosco, in-significante, etc. Ese es el nombre que no para de repetir *O paraíso é bem bacana* (2006) de André Sant'Anna:

Eles eram todos uns filhos-da-puta e queriam ver um filho-da-puta batendo no outro.  
 O Mané ainda não sabia que eram todos uns filhos-da-puta.  
 O Mané não tinha motivo para bater no gordinho filho-da-puta.  
 O Mané não sabia que o gordinho filho-da-puta tinha motivo para bater nele, no Mané.  
 O Mané queria ser amigo daqueles filhos-da-puta.  
 Mas não.  
 Aqueles filhos-da-puta sempre batiam no gordinho filho-da-puta e o gordinho filho-da-puta precisava dar umas porradas num filho-da-puta qualquer.  
 O Mané ainda não sabia que o filho-da-puta era ele, o Mané (*OBB*, 7).<sup>1</sup>

Esa, desde el inicio hasta el final, es la textura clara –y no por eso menos problemática– de *O paraíso*. No estaría totalmente errado decir que la obra de Sant'Anna expone el agotamiento de la literatura como lenguaje estético. Tampoco, sostener que *O paraíso* dispone sus elementos componiendo una economía de la precariedad expresiva: con pocas palabras (*Mané, gordinho, filhos-da-puta, mas não*) y con una estructura narrativa precaria, *O paraíso* revaloriza la repetición y el derroche como *las* fuerzas movilizadores del arte y de la vida, al mismo tiempo que sitúa el horizonte de sus preocupaciones estéticas en la voz antes que en el lenguaje.

Repasemos la trama del texto de Sant'Anna. Mané es un brasileño cuyos rasgos mixtos sugieren una ascendencia afro y árabe. La historia narrada como una colección anacrónica de voces e imaginaciones se sitúa entre la niñez y la adolescencia de Mané y transcurre simultáneamente en varios espacios, de los cuales tres son notables: Ubatuba, Berlín y el Paraíso. A grandes rasgos: Mané es el chico pobre de una ciudad del interior de Brasil que el fútbol lleva a un prestigioso club internacional en una mega metrópolis

---

<sup>1</sup> SANT'ANNA, *O paraíso*, 7.

européa. Pero Mané también fue el niño proletario sobre el cual se ejercieron todo tipo de violencias y, por eso, en su juventud se convierte en el joven retraído que ha resultado de ese pasaje por la infantil barbarie americana: ya que esos *filos-da-puta* son *tudo-indios*. Así el texto va borrando los personajes al punto de exhibir una guerra de las formas-de-vida, es decir, una guerra en la que el machismo, la homofobia, el nacionalismo, la xenofobia y el exotismo son, en tanto fuerzas imaginarias, sus únicos protagonistas. Mané es un cuerpo que se afiebra imaginariamente: tratado de *viadinho* [trad.: putito] por los *filhos-da-puta* de sus vecinos, intimidado por el deseo exotista de las chicas alemanas y confundido por musulmán tanto en Brasil como en Alemania; un día escucha que todo mártir de la fe tiene por paraíso setenta y dos vírgenes; otro día, se revienta una bomba.

Mané, entonces, alcanza el paraíso volviéndose un ultracomatoso. Su cuerpo mutilado es, ahora, una economía improductiva. Pero en el sueño del coma, al revés, es la pura productividad dispensada: la eterna orgía virginal convertida en un banquete frutal acompañado de guaraná. Un *entre-lugar*.<sup>2</sup>

Por un lado, el ultra coma de Mané nos llevaría a una serie de interrogaciones biopolíticas: ¿qué es lo viviente cuando se es la pura improductividad? ¿Qué tipo de sujeto es ese que en estado vegetal sobrevive en una relación simbiótica con las máquinas que se le conectan? ¿Por qué gastar sangre y órganos en él; es decir, cuál es la necesidad, el deseo o el imperativo moral o ético de mantener a los cuerpos con vida?

Por otro lado, la *poiesis* en la *poesis*, es decir, el mundo onírico de Mané en el mundo literario de Sant'Anna, se presenta como una clara reelaboración de la imaginación utópica. Al igual que Alcofrybas en *Pantagruel*, Mané se encuentra en un mundo que reside en el interior de un monstruo. Aunque ese mundo sea meramente onírico, y su monstruo no sea otra cosa que su cuerpo dilacerado, un ultracomatoso. La utopía entonces es una *politeia* de sí, pero bipolar: es la administración del deseo reprimido, o al revés, del deseo impuesto.

Quizás por eso, la utopía no dura mucho, y el paraíso onírico se convierte rápidamente en una pura distopía. Es la risa lo que marca ese pasaje. Antes, en el paraíso utópico, las vírgenes reían y era todo amor y felicidad. Ahora, en el sueño vuelto pesadilla,

---

<sup>2</sup> SANTIAGO, *O entre-lugar*, 9-26.



tal sino el que ha asumido por sí (y para sí) el lugar de la monstruosidad”.<sup>4</sup> Pero Mané no puede asumir absolutamente nada. O mejor, apenas asume la nada cual nihilismo trágico.

Por otro lado, lo que denominábamos guerra de imaginaciones tiene un claro relieve geopolítico que está sintetizado por una serie de clichés: el brasileño va a Berlín en busca de futuro, los turcos van a Berlín en carácter de terroristas y los berlineses que no van a ningún lugar se fascinan o aterrorizan con el fenómeno migracional. Resulta sintomático, entonces, que *El amor es más que una novela de 500 páginas*, novela publicada en el mismo año que *O paraíso*, también transcurre en Berlín; más aún, cuando los espacios narrativos en los que Cucurto suele inscribir su literatura están asociados directa o imaginariamente con Latinoamérica. Pero aún más interesante es el hecho de que Cucurto sitúa en Berlín el centro productor de la literatura latinoamericana.

### *La máquina utópica*

La narración de Cucurto, al igual que la de Sant’Anna, compone una geopolítica migracional expresada en una serie de clichés. Sin embargo, la diferencia estética es notoria, ya que Cucurto hace de esa serie no una simultaneidad sino un recorrido que a modo de dominó expone el movimiento incesante del devenir.

Cucurto, el personaje, se encuentra en Berlín “hace tres años a causa de un proyecto” (*E Ae*, 7)<sup>5</sup> que tenía en Buenos Aires y que iba a ser exhibido en el Teatro del Pueblo. Sin embargo, se enamora de una berlinesa y acaba quedándose a vivir en Alemania. Un día la berlinesa se enamora de un africano y lo deja: “cuando yo bajaba las escaleras [...] un africano las subía” (*E Ae*, 8). Al bando y sin casa, Cucurto acaba albergándose en “esos centros Aesa, así los llama el gobierno, de refugiados de Ruanda y de las guerras palestinas y de Irak” (*E Ae*, 8).

Sin trabajo, Cucurto empieza a “vender hierba con unos paquistaníes en los túneles de la Estación Rosenthaler Platz” (*E Ae*, 8). Un día, tiene que ir a una fiesta y sufre un accidente con su única camisa. Un refugiado “palestino o irakí” (*E Ae*, 10), que observaba su drama atolondrado, le regala una camisa que, mucho tiempo después, Cucurto descubriría que era sagrada, ya que “había sido de su hijo adolescente muerto en un ataque suicida” (*E Ae*, 10). Es decir, Cucurto recibe lo que bien podría haber sido la

---

<sup>4</sup> LINK, *Clases*, 285.

<sup>5</sup> CUCURTO, *El amor*, 7.

camisa de cualquier Mané.

Ya en la fiesta, Cucurto piensa “ojalá que no me pongan cumbia” (*E Ae*, 10) ya que “cuando bailo cumbia me convierto en monstruo” (*E Ae*, 11). La fiesta estaba llena solo de “latinos y de adolescentes rubias”. Las mujeres alemanas giraban del “brazo de bolivianos y peruanos, cubanos y africanos. Todos eran tan lindos” (*E Ae*, 11). Cucurto concluye: las alemanas no bailan bien pero son hermosas, en cambio, los latinos son astros del baile pero, como Cucurto, sufren tanta hambre que no tienen fuerza ni para hablar ni bailar. Por eso, una alemana se le acerca y le compra un pancho. Acto seguido, luego de pelear con un tiburón, Cucurto acaba mudándose del refugio turco a la casa de su nuevo amor. Hasta que un día ella escribe una “tremenda crónica en su revista” que habla pestes “de todos los latinos en general” (*E Ae*, 16) y echa a Cucurto de su casa. Vuelve a repetirse el dominó: cuando Cucurto sale “de la casa de Lolita bajando las escaleras [...] un africano subía las escaleras” (*E Ae*, 17).

Devuelta en el refugio, quiere devolver la camisa sagrada que le había prestado el señor “irakí o palestino” (*E Ae*, 17), sin embargo, este ya había muerto y en su cama “ya estaba otra persona con cara de morirse muy pronto” (*E Ae*, 17). Cucurto se persigna y llora por su desgracia, pero las lágrimas quedan suspendidas en el aire y son atraídas por su camisa sagrada llevando a que el nuevo moribundo salte de la cama “completamente curado” (*E Ae*, 17). Así, todos los refugiados se arrodillan y “de pronto todos se habían curado y la camisa voló”. Los que ven la escena le gritan a Cucurto: “Mahoma, Mahoma, Mahoma” (*E Ae*, 17). Pero Cucurto se asusta y se marcha del refugio dejando la camisa colgada “todavía con olor a cumbia” (*E Ae*, 18). Distraído, no percibe que los refugiados lo seguían pisando “la nieve con sus pies llegados, desnudos, descalzos y sangrantes”, convencidos de que era “el hijo de Alá”, “el hijo del Salvador de la Tierra” (*E Ae*, 18). Cucurto intenta escapar de sus fieles hasta que llega a una plaza en la que todos de repente se arrodillan. Sin embargo, ese “perpetuo régimen religioso” no es inspirado por él sino por una estela con la cara de Alá que mira desde el cielo fijamente a Cucurto y le dice: “Cobarde, no huyas. Ayuda a estas pobres almas hijas mías. Enséñales a bailar la cumbia y encontrarán la felicidad” (*E Ae*, 18-19). Del cielo comenzó a sonar la cumbia “Noches Vacías” de Gilda y todos bailaron “al borde de la muerte o de la felicidad que no sé cuál es la diferencia” (*E Ae*, página) al punto que “la cumbia pareció una canción religiosa” (*E Ae*, 19).

Harto del perpetuo devenir atolondrado, Cucurto consigue escaparse y termina encontrándose en el subte con Luciano Perezlindo, agente literario de las estrellas de la literatura latinoamericana, que le ofrece trabajar en su “gran producto literario” junto con “Cesar Aira, Carlos Fuentes, Pedro Gutiérrez, Guillermo Fadanelli, Dani Umpi, Dalia Rosseti” (*E Ae*, 21), “Jaime Bayle”, “Rodrigo Fresán” (*E Ae*, 24). De ese modo, Cucurto acaba escribiendo “historias descabelladas por 10 euros al día y doce horas de trabajo” (*E Ae*, 23), pasando a ser el escritor n° 181 del staff de Perezlindo.

El piso productivo eran “quinientas páginas por semana”. Carla, la nueva amante y secretaria de Cucurto, le dice: “Cucu, quiero 500 páginas de amor total”. A lo que “Cucu” responde: “Carla, si así lo querés será. Pero el amor no son 500 páginas. El amor puede ser una página, media carilla, una línea, un renglón, una letra. El silencio, o un beso como este” (*E Ae*, 28). Y así en la oficina, antes que escribir, Cucurto, Bayle, Dalia y Lemebel se la pasan teniendo sexo, y de ese acto es que surge la literatura. Los únicos escritores que no dejaban de escribir eran “Marito y César” (*E Ae*, 28), es decir, Mario Vargas Llosa y César Aira.

Ya cansados de semejante sesión, los escritores latinoamericanos comienzan a percibir que, en realidad, son esclavos. Y así, se desata una pelea que se interrumpe por la voz de Mario Vargas Llosa que decide hablar por primera vez: “–Queridos escritores Latinoamericanos.../ Dijo, eso, solo esas tres palabras y [...] cayó muerto sobre el teclado. En ese momento una tormenta del Océano Pacífico casi inundó toda Talca, en el Perú.” (*E Ae*, 31). Al acercarse al ya difunto Vargas Llosa, los escritores acaban descubriendo por casualidad que “Don Marito, estaba redactando exactamente nuestras vidas” (*E Ae*, 32). Era por eso que “Marito” no paraba, puesto que eso resultaba acabar con la vida de los escritores latinoamericanos. Absortos los escritores comienzan a organizar un régimen laboral para continuar semejante obra y asegurar, de ese modo, su supervivencia. De pronto, César Aira, que tampoco había hablado hasta ese momento, continúa las palabras de Vargas Llosa: “escritores latinoamericanos, hay que dejar el egoísmo de lado y ponernos a trabajar duro porque en cualquier momento en nuestras manos estará el destino del Mundo y de la Especie Humana” (*E Ae*, 33). Y esas son las últimas palabras de Aira que también cae muerto.

Sin saber cómo afrontar semejante empresa, los escritores salen de la oficina ahora convertida en castillo, en busca de Perlezlindo que, para sorpresa de todos, se encontraba

reunido con Merker, la Primera Ministro alemana. Ambos estaban al tanto de lo acontecido. Les dice Merker: “La tragedia ahora por primera vez puede estar en nuestras manos. Eso sería tener poder absoluto sobre la vida y la muerte” (*E Ae* 36). Marito junto a Perezlindo habían ideado semejante sistema que se basaba en la conversión de la “ficción en pura realidad”, es decir, el manejo de la realidad mediante la ficción. Todo era cuestión de ingresar a ese archivo en Word, “único en el mundo y comenzar a delirar”. Concluye Perezlindo: “podemos vivir eternamente o morirnos en este instante” (*E Ae*, 36).

Convencidos los escritores vuelven a continuar trabajando en el Word. A excepción de Cucurto, que se queda teniendo sexo con la exsecretaria de Marito, por intermedio de la cual, descubre que en realidad “La Merkin” (*E Ae*, 36) y Perezlindo quieren matar a todos los escritores latinoamericanos con el fin de tener el control absoluto del mundo. Es decir, la máquina no convertía la ficción latinoamericana en realidad mundial, eso lo hacían los escritores latinoamericanos por sí solos, la máquina alemana, simplemente, los aniquilaba.

En ese preciso instante, La Merkin y Perezlindo toman el control de la máquina, pero su pobre imaginación no puede evitar que Cucurto la rompa. Justo cuando están por tomar venganza de Cucurto, La Merkin y Perezlindo desaparecen en el aire junto con la sala y el castillo mismo. Pero antes, Cucurto alza a Dalia, y saltan por la ventana salvándose de la desaparición. Ruedan por el pasto y sus cabezas chocan en un árbol. De él cae una manzana. Dalia la muerde y el olor de la manzana los llena de alegría. Acto seguido, Dalia se sube al árbol a mirar algo. Y el texto termina con el siguiente diálogo: “-¿Qué haces? Bajate que te podés resfriar, mi amor./ -No, quiero estar acá. Quiero contemplar el amanecer.” (*E Ae*, 41).

Al igual que el texto de Sant’Anna, Cucurto trae a colación el tópico del paraíso. En este caso el paraíso adánico. Sin embargo, es Adán quien salva a Eva. Y la manzana que ella muerde ya no es prohibida sino el fruto de la alegría. Y Eva, es decir, Dalia (como recordarán, seudónimo de Fernanda Laguna) queda como una fotografía ante el origen del mundo: contemplando el amanecer.

Por tanto, Cucurto y Dalia se encuentran, como Mané, con la pura posibilidad de inventar para ese Edén pos-apocalíptico un pueblo. Pero no: la novela se suspende con ellos dos mirando el amanecer. Es decir: hay nuevo mundo, pero nada podemos saber de él o hacer con él.



Vía Cucurto y Sant'anna queda desplegada la situación doblemente colonizada del imaginario novomundista: por las historias vendidas en todas partes, pero también por los mitos y retóricas artísticas convertidas en ficciones individuales o entidades impersonales. En *La imagen-tiempo* (1985), Gilles Deleuze propone una nueva fórmula o retórica para enfrentar la situación colonial: el autor no debe creerse un etnólogo de su pueblo, como tampoco inventar él una ficción que seguiría siendo una historia privada, así lo mejor es procurarse intercesores, personajes reales puestos en estados de ficcionar, leyendar, fabular. Doble devenir: el autor da un paso hacia sus personajes, y sus personajes dan un paso hacia el autor; y la fábula se convierte en una palabra en acto, un acto de palabras por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y “produce él mismo enunciados colectivos”, produciendo un pasaje de lo im-político a lo comunitario.<sup>6</sup>

Cucurto recrea, en parte, la fórmula deleuzeana: pues construye a partir de los escritores latinoamericanos su Nuevo Mundo. Sin embargo, ese fragmento de real que es el sujeto y el conjunto de enunciados que lo signan se ahueca un poco con el realismo delirante. Así, esa transición a lo comunitario queda a mitad de camino en su deseo privado. Supo decir Cucurto: “El país de mis sueños es una mezcla del Paraguay y la República Dominicana en color Dorado. Ese país no existe o sólo existe en mis sueños. Mejor, así sólo yo puedo gobernarlo”.<sup>7</sup>

Si de alguna manera la imaginación del nuevo mundo de Cucurto propone a modo de una fábula conceptual y política una escueta pero instructiva historia literaria (Vargas Llosa y el boom, la representación; Aira y la neovanguardia, la invención neovanguardista), la literatura del nuevo milenio no hace más que destruir la máquina y abandonar el deseo de toda representación, aún en su forma más vanguardista y ambiciosa. En ese punto, Sant'anna y Cucurto comparten la negatividad: uno permanece en la nada trágica, el otro en una nada, al parecer, hedonista.

La resolución, según se mire, es un poco apolítica o un poco liberal. En parte sí, y en parte no. La posibilidad de una *politeia* de sí y la vuelta adánica al paraíso postapocalíptico implican una suma paleopolítica: volver a ver, volver a sentir, volver a morder. La manifestación de la más pura estética: no ya una pedagogía de la mirada, de

---

<sup>6</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 292-293.

<sup>7</sup> CUCURTO, *Las aventuras*, 37-38.

la escucha, del gusto o del tacto, sino la posibilidad hacerlo *de otro modo*, un modo que se desconoce.<sup>8</sup> Y es por eso que el perpetuo devenir del texto de Cucurto acaba haciendo aparecer el Nuevo Mundo como un atraso radicalísimo: un origen. Como si dijera que inventar un pueblo es una tarea de todes y, al mismo tiempo, inenseñable e irrepresentable, sólo deseable.

### *De repúblicas y ciudadelas*

Hablamos de imaginación o estética novomundana no tanto porque estas literaturas contemporáneas evoquen o tengan una relación específica con las crónicas de Indias, sino porque al igual que ellas participan de lo mismo, pues no hay mundo ni tiempo antes de Colón. Es lo que sostiene Daniel Link en *Fantasmas* (2009) o en *Suturas* (2015), indudablemente inspirado por “Imagen de América Latina” de Lezama Lima (1972): no podemos entender el presente sino como un efecto o una memoria superviviente de aquél viaje, de aquél proceso, del sistema mundo que desencadenó y de la forma de imaginación o la era imaginaria que inauguró.<sup>9</sup> Esto es lo mismo que sostiene toda la perspectiva poscolonial desde Homi Bhabha a Walter D. Mignolo,<sup>10</sup> pero en otros términos: no es posible concebir la modernidad sin la colonialidad.

Así mirado el asunto, Sant’anna y Cucurto evocan el tópico del *Nuevo mundo* y lo hacen participar de un presente poscolonial en el que la migración latinoamericana en Europa crea o propone condiciones de existencia utópicas y distópicas. ¿Cómo no ver una supervivencia, aunque invertida, del tópico novomundano? Recordemos aquellos humanistas que, motivados por el Nuevo Mundo, buscaron lugares alejados, islas, mundos ocultos, para fundar sus ficciones políticas: Erasmo, Moro, Rabelais, Montaigne, el Tasso, Bacon y Tomas de Campanella. Producción “viciosa de narraciones utópicas” dice Reyes en *Última tule*, donde “los humanistas resucitan el estilo de la novela política, a la manera de Platón, y empiezan con los ojos puestos en el Nuevo Mundo, a idear una humanidad más dichosa”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Según Susan Buck-Morss, esta experiencia radical del contacto con el mundo más allá de cualquier pedagogía, implica “deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad” (BUCK-MORSS, *Walter Benjamin*, 169-171).

<sup>9</sup> Cfr. LINK, *Suturas*, 150-175; *Fantasmas*, 293-317 y LEZAMA LIMA, “Imagen de...”, 462-468.

<sup>10</sup> Cfr. MIGNOLO, “La colonialidad...”, 56-58; BHABHA, *El lugar*, 175-239 y 285-306.

<sup>11</sup> Consigno la cita completa: “En cuanto América asoma la cabeza como la nereida en la égloga marina, la librería registra una producción casi viciosa de narraciones utópicas. Los humanistas resucitan el estilo de

Si esta es la “verdadera tradición del continente”, como dice Reyes,<sup>12</sup> hay un escritor que sigue su imagen más profunda, su raíz platónica, de una manera silenciosa y por eso mismo inadvertida, es Mario Bellatin.

Si nos detenemos a pensar qué textos de Bellatin participan del imaginario novomundano el asunto se pone difícil. La respuesta más evidente podría ser *Perros héroes*, pero más que nada por el mero hecho de presentar una suerte de *tratado de América Latina* o por aquella imagen de América Latina, un simple mapa continental, que nos muestra en la instalación fotográfica del libro.

Hay, sin embargo, en la obra del escritor una figura topológica realmente interesante: la Ciudadela Final.

El escrito del Poeta Ciego describe una sociedad en la que los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío. Algunos ciudadanos incluso piden ser confinados. Lo hacen porque las condiciones de vida dentro [de la Ciudadela Final] son menos difíciles que en el exterior [...]. El Poeta Ciego habla en el Cuadernillo del tráfico de sangre infectada –que reciben quienes desean tener un motivo para ser ingresados– a cambio de remesas de anfetaminas que son introducidas a través de los rombos de la alambrada. 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, un miembro de la Banda de los Universales se acerca [...]. Aparecen tres jóvenes de edades parecidas a la del Universal. Como todos los reclusos, están vestidos con un overol azul oscuro en el que está cosida la insignia de la Ciudadela Final. Le preguntan si ha llevado las pastillas [...]. El Universal no contesta. Le da al perro la orden de calmarse. Entrega una serie de frascos y ofrece luego la vena del brazo derecho acercando aún más el cuerpo a la alambrada. Uno de los reclusos saca del bolsillo una jeringa con una sustancia oscura. A través de los rombos, el Universal recibe la sangre infecta sin hacer ningún gesto.<sup>13</sup>

---

la novela política, a la manera de Platón, y empiezan, con los ojos puestos en el Nuevo Mundo, a idear una humanidad más dichosa. Los dogmatismos se quiebran ante el espectáculo de las nuevas costumbres. Se concibe la posibilidad de otras civilizaciones más fieles a la tierra; y el filósofo desnudo de Pedro Mártir prepara ya al buen salvaje de Rousseau, tan lleno de virtud natural como están naturalmente llenos de miel los frutos del suelo. El exotismo americano –que Chinard, Dermenghem y otros han estudiado cuidadosamente– da nueva sazón a las literaturas. A diferencia del exotismo oriental, que fue puramente pintoresco o estético, este exotismo americano lleva una intención política y moral; es decir, que la literatura quiere comprobar, con el espectáculo de América, una imagen propuesta a priori: la Edad de Oro de los antiguos, el estado de inocencia natural, sin querer darse por entendida de lo que había de herético en esta noción. ¿Quién, entre los más nobles maestros del pensamiento europeo, pudo escapar al deslumbramiento? Adviértase la huella en Erasmo, en Tomás Moro, Rabelais, Montaigne, el Tasso, Bacon y Tomás Campanella. Si Juan Ponce de León delira por encontrar la surgente de la juventud eterna en la Florida, los filósofos piden al Nuevo Mundo un estímulo para el perfeccionamiento político de los pueblos. Tal es la verdadera tradición del Continente, en que hay el deber de insistir” (REYES, *Última tule*, 58).

<sup>12</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>13</sup> BELLATIN, *Poeta ciego*, 11-13.

¿Pero qué son los Universales? Explica Bellatin: “El Poeta denomina Banda de los Universales a los grupos de jóvenes que en las ciudades industrializadas el sistema relega a los suburbios”.<sup>14</sup> De modo que la Ciudadela Final, esa topología, tiene un sujeto que no es un individuo, sino una *Banda*: aquellos que han aceptado de buena gana la reclusión y rechazado el libre albedrío porque las condiciones de vida dentro de la Ciudadela son menos difíciles que en el exterior.

La Banda de los Universales, a diferencia de Mané, transforman el sistema de reclusión en el que son sometidos en una política de reproducción monstruosa, es decir, por contagio: algunos ciudadanos, dice Bellatin, piden ser confinados y, para eso, intercambian, a través de una alambrada que hace de membrana, drogas por la sangre infecta de los Universales a efectos de poder ingresar a la Ciudadela.<sup>15</sup>

La Banda de los universales y la Ciudadela Final no aparecen por primera vez, como se ha creído, en *Poeta ciego* en 1998. Tampoco en *Black out*, esa obra teatral de 1993 que fue una suerte de ensayo, borrador o versión previa de *Poeta ciego*. El primer lugar de aparición es un *Cuaderno* en el que Bellatin apunta sus clases de Teología y/o de alguna Introducción a la filosofía en su época de estudiante.

En un apartado dedicado a Boecio y la problemática filosófica de los Universales, aparece la inscripción “ÉTICA/ DE LOS UNIVERSALES” y, a su lado, “Banda de los universales”.<sup>16</sup> Es harto sabido que la problemática de los universales constituye un tema central del pensamiento occidental. Va desde la filosofía de Platón y Aristóteles, pasando por la teología medieval de Tomás de Aquino (1224/1225-1274), Guillermo de Ockham (1280/1288-1349) y llega al presente en clave de realismo clásico, por un lado, y nominalismo, por el otro. Más adelante, entre los apuntes de la teología de Juan Escoto Erígena (810-870), la inscripción reaparece con una especificidad narrativa que ya no podemos ignorar: “La banda de los universales/ el universal llega hasta la reja”. ¿Pero qué hace

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>15</sup> Podríamos pensar, siguiendo a Deleuze y Guattari, en la Banda de los Universales como una suerte de comunidad articulada por el contagio, en la medida que oponen “la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexual, a la producción sexual. Las bandas, humanas y animales, proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla y las catástrofes. [...]. La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia [...]. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos”. (DELEUZE/ GUATTARI, *Mil mesetas*, 247-248)

<sup>16</sup> BELLATIN, *Cuaderno*, 26.

esta emergencia junto a un corpus filosófico y teológico sobre las problemáticas de los universales?

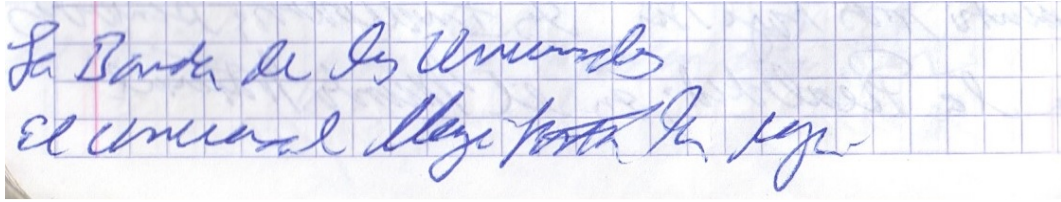


Figura 1. Recorte de la página 26 del *Cuaderno de teología*.

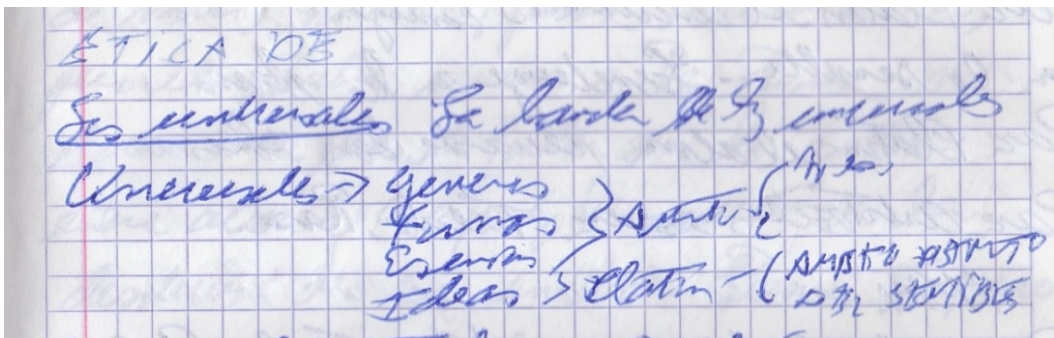


Figura 2. Recorte de la página 46 del *Cuaderno de teología*.

Para Platón, el creador de la primerísima *politeia* como nos recuerda Reyes, los universales existen realmente, pero se encuentran separados de lo sensible y son incorpóreos. Así, se funda el realismo filosófico y, como enseña la *anamnesis*, el universal no será otra cosa que la idea (*eidon*) existente en el Cielo pero invisible en este mundo. Por eso hay una buena representación, la mimética, que encuentra conformidad con la idea, y una mala, que encarna en lo sensible terrenal. He aquí la exclusión originaria que funda la República Platónica que supervivirá de diversos modos en la imaginación novomundana desde el siglo XV al XXI.

El problema muchas veces se ha visto como una afrenta contra el sofista y el poeta, esas subjetividades. Pero bien mirado, el asunto de la exclusión en el primer Nuevo Mundo se funda en un problema de representación. Es decir: el problema de la comunidad es, antes que nada, estético. Pues en el *Sofista*, Platón aclaró que la copia engañosa, fantasmagoría [*phantásmata*] o simulacro está radicalmente separada del *logos*. El Poeta nada tiene que ver con la verdad, incluso no constituye sujeto, pues “convertir al sofista

en autor de palabras y pensamientos, es manifiestamente suponer que el no-ser es”.<sup>17</sup> Aristóteles, que sigue la terminología platónica en *De anima*, intentó moderar el platonismo diciendo que, aunque mala la representación, conocemos a partir de fantasmas. Así separó la verdad del logos de la verdad del fantasma, es decir, el conocimiento poético. Más tarde apareció Dios, el Universal del nuevo mundo teológico, como mediador absoluto de semejante dialéctica. Hasta ser reemplazado, resumiendo mal y simplificando por prisa, por el espíritu hegeliano. En otras palabras: el problema del Nuevo Mundo está en las bases mismas del pensamiento occidental.

En *Diferencia y repetición* se le presentó a Deleuze este dominó completo quien encontró una solución no dialéctica, sino anterior: no moderar sino invertir el platonismo. Así la imagen, ese modo del pensamiento y esa forma de representación “se define justamente por lo que no es, es decir, como diferente (*héteron*) respecto a aquello a lo que se refiere”.<sup>18</sup> Esa *diferencia de sí* platónica pero repetida por Deleuze no supone un mal opuesto al bien, sino que subraya el carácter creativo de la falsedad constitutiva de la imagen: su “producir o inventar el aspecto ‘visible’ de lo que carece de toda visibilidad [...] como quien intenta acercar a la visibilidad aquello que, propiamente, sería invisible”.<sup>19</sup>

Si me demoro en recuperar este debate no es por pretender trazar una arqueología de la imaginación novomundana, sino porque el único libro que agenda leer el *Cuaderno de teología* de Bellatin es, justamente, *El sofista* de Platón. ¿Habría arribado Bellatin a una conclusión semejante?

---

<sup>17</sup> PLATÓN, *El sofista*, 14.

<sup>18</sup> ÁLVAREZ ASIAIN, *Gilles Deleuze*, 131.

<sup>19</sup> PARDO, *La regla*, 543-544.

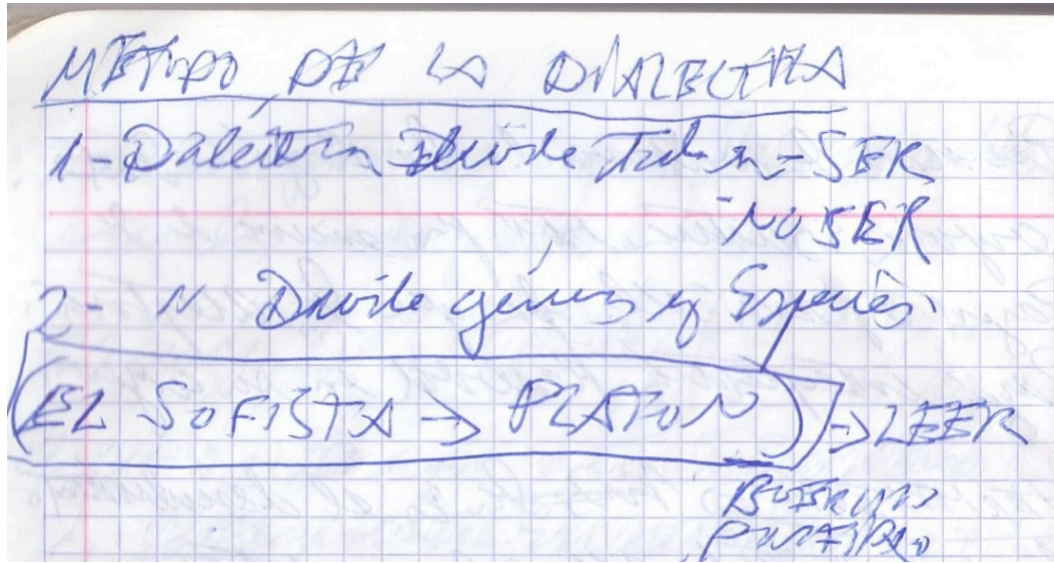


Figura 3. Recorte de la página 43 del *Cuaderno de teología*.

En ese sentido, habría que reponer una precisión filológica a “La banda de los Universales”: no se trata meramente de una banda sino de aquellos sujetos puestos *en banda*.<sup>20</sup> Los Universales son, en Bellatin, unos verdaderos personajes conceptuales:<sup>21</sup> contagiados por

<sup>20</sup> Explica Nancy, “el origen del ‘abandono’ es la puesta à *bandon* (*en bando*). El *bandon* (*bandum*, *band*, *bannen*) es la orden, la prescripción, el decreto, el permiso, y el poder que posee la libre disposición [Mandato o aviso oficial comunicado por la autoridad a toda una colectividad mediante un pregonero o carteles en lugares públicos]. Abandonar es volver a ponerse, confiar o entregarse a un tal poder soberano, y volver a ponerse, confiar o entregarse a su *ban*, es decir, a su proclamación, a su convocación y a su sentencia. Se abandona siempre a una ley. El desnudamiento del ser abandonado se mide en los rigores sin límites de la ley a la cual se encuentra expuesto. El abandono no constituye una cita a comparecer bajo tal o cual autoridad de la ley. Es una coacción a aparecer absolutamente bajo la ley, bajo la ley como tal y totalmente. Igualmente –es la misma cosa– ser *banni* (desterrado, exilado) no es volver a pasar bajo una disposición de la ley, sino pasar bajo la ley entera. Entregado a lo absoluto de la ley, el *banni* (desterrado exilado) es también abandonado en el afuera de toda su jurisdicción. La ley del abandono quiere que la ley se aplique retirándose. La ley del abandono es la otra ley, que hace la ley. El ser abandonado se encuentra desamparado en la medida en que se encuentra vuelto a poner, confiado o lanzado a esta ley que hace la ley, la otra y la misma, a este reverso de toda ley que delimita y sostiene un universo legal: un orden absoluto y solemne, que sólo prescribe el abandono. El ser no es confiado a una causa, a un motor, a un principio; no es dejado en su propia sustancia, ni aún en su propia subsistencia. Él es –en el abandono” (NANCY, “El ser abandonado”, 144-145).

<sup>21</sup> En *¿Qué es la filosofía?* DELEUZE explica que “el personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o una alegoría”, sino que “vive, insiste” (65). Tampoco debe entenderse como un “representante” del filosófico o, en este caso, del escritor, más bien como su “inverso”: el personaje conceptual es el intercesor, el verdadero sujeto de la filosofía y el filósofo o al escritor apenas su envoltorio. No debe confundirse, por tanto, el *personaje conceptual* con el elemento literario. De modo totalmente diferente, se trata de *la función* o *el origen* del pensamiento y el arte. Dice Deleuze: “Los actos de palabra en la vida corriente remiten a unos tipos psicosociales que son prueba de hecho de una tercera

una enfermedad terminal son confinados a una Ciudadela Final: “Ese edificio ubicado en las afueras (el desierto), donde internan forzosamente a las personas afectas por enfermedades transmisibles, fue creado con el fin de evitar que el contagio se difunda entre el resto de los habitantes”.<sup>22</sup>

Frente a todo esto, la síntesis de Bellatin no podrá ser sino disyuntiva o paradójica. Por un lado, el Universal es puro nombre (el ser en tanto que ser-dicho), en este punto toma un partido nominalista –en la mayoría de sus obras puede advertirse la presencia de sujetos que no sólo carecen de nombres, sino que son arrastrados por la ficción de su calificativo o de la topología de los ambientes o rituales que los rodean–. Sin embargo, por otro lado, el Universal es un sujeto realmente existente, y en este punto Bellatin no sólo es radicalmente realista, sino hasta foucaulteano: la Ciudadela Final se encuentra en este Mundo, sin esfuerzo alguno, en cualquier *heterotopía de desviación*. Según Foucault, las heterotopías de desviación son aquellos

lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. De ahí la existencia de las clínicas psiquiátricas; de ahí también, claro está, la existencia de las cárceles; a lo cual habría que añadir sin duda los asilos para ancianos, puesto que, después de todo, en una sociedad tan afanada como la nuestra, la ociosidad se asemeja a una desviación que, en este caso, resulta por lo demás una desviación biológica por estar asociada a la vejez –la cual es, por cierto, una desviación constante, al menos para todos aquellos que no tienen la discreción de morir de un infarto tres semanas después de su jubilación–.<sup>23</sup>

Ni utopía como en Cucurto, ni distopía como en Sant’anna, el *nuevo mundo* de Bellatin es heterotópico. El Moridero de *Salón de Belleza* o los cuerpos enrarecidos a los que Bellatin nos ha acostumbrado en cada una de sus entregas señalan que el Paraíso de Bellatin o el infierno –retomando las palabras del Doctor Faustus– es aquí, donde estamos. La imaginación novomundana de Bellatin es totalmente diferente a la de Sant’anna y Cucurto, pues va más allá del horizonte poscolonial en el que también ella está inserta, para pensar el origen mismo de la topología novomundana. Si Platón fundaba su república

---

persona subyacente: decreto la movilización como presidente de la República, te hablo como padre... [...] De este modo los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de la enunciación. ¿Quién es yo?, siempre una tercera persona” (*ibid.*, 65).

<sup>22</sup> BELLATIN, *Poeta*, 11; *Lecciones*, 9.

<sup>23</sup> FOUCAULT, “Topologías”, 39.



en una exclusión, Bellatin hará lo mismo, manteniendo la excepcionalidad pero incluyendo lo expulsado en su Ciudadela. La Ciudadela Final es un *entre-lugar*, el lugar de aquellos que no tienen lugar y que tal excepción los ha universalizado a tal punto que han convertido una ficción de exclusión en algo realmente existente.

Desde *Efecto invernadero* (1992), incluso desde *Las mujeres de sal* (1986), su primera novela, Bellatin no ha dejado de reflexionar sobre estos problemas antropológicos. Y toda su obra le imprime a este problema de gobierno y a estas topologías, una profundidad estética singularísima.

Y aquí también podríamos leer una versión platónica o, mejor, neo-platónica. Si el nombre de Dios solo se alcanza, como dice la teología negativa del Seudo Dionisios Aeropagita, en la negación atributiva –cuyo nombre también se encuentra consignado en el *Cuaderno de teología*–, es sintomático que tanto sus Mundos Heterotópicos como la máquina estética que lo ha fundado sea un sistema de reglas más o menos cambiantes pero siempre, siempre negativas: no nombres, no color, no diálogos, no lugar, no tiempo, no modernismos literarios de ningún tipo.

Si como dice Giorgio Agamben, “en Occidente el lenguaje ha sido usado constantemente como una máquina para hacer que sea el nombre de Dios y para fundar así el propio poder referencial”,<sup>24</sup> de ahí tal vez que el lenguaje estético de Bellatin suponga un abandono de toda pretensión de nombrar. Pero no es que en Bellatin el nombre no aparezca sino, como ya vimos, que ha sido sometido a una negatividad.

Ni paraíso distópico, ni apocalipsis utópico, en un horizonte donde la literatura y los paradigmas estéticos exponen incesantemente una experiencia de agotamiento, la intervención de Bellatin supone un Mundo negativo y, antes que nuevo, antiquísimo, que hace retroceder o, mejor, avanzar a la literatura latinoamericana a un tiempo prehistórico que, hoy por hoy, convendría preguntarse si no es acaso una imagen potente para pensar nuestra contemporaneidad.

---

<sup>24</sup> AGAMBEN, *La comunidad que viene*, 51.

## Bibliografía

### Fuentes

- BELLATIN, MARIO: *Cuaderno de teología*, La Plata: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata 1983-1987.  
 — *Poeta ciego*, México: Tusquets Editores 1998.  
 — *Lecciones para una liebre muerta*, Buenos Aires: Anagrama 2005.  
 CUCURTO, WASHINGTON: *El amor es más que una novela de 500 páginas*, Buenos Aires: Eloísa Cartonera 2006.  
 SANT'ANNA, ANDRÉ: *O paraíso é bem bacana*, São Paulo: Campanhas das letras 2006.

### Literatura crítica

- AGAMBEN, GIORGIO: *La comunidad que viene*, Valencia: Pre-Textos 1996.  
 — *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos 1998.  
 ÁLVAREZ ASIÁIN, ENRIQUE: *Gilles Deleuze y el problema de la imagen. De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*, Tesis Doctoral, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2011.  
 BUCK-MORSS, SUSAN: *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, Buenos Aires: Eterna Cadencia 2005.  
 DELEUZE, GILLES: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Buenos Aires: Paidós 1985.  
 —/ FÉLIX GUATTARI: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Pre-texto 2004.  
 — *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama 1993.  
 FOUCAULT, MICHEL: “Topologías”, *Fractal* 48 (2008), 39-64.  
 LEZAMA LIMA, JOSÉ: “Imagen de América Latina”, CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO (comp.): *América Latina en su literatura*, México/París: Siglo XXI/UNESCO 1972, 462-468.  
 LINK, DANIEL: *Clases. Literatura y disidencia*, Bs. As.: Norma 2005.  
 — *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Bs. As.: Eterna Cadencia 2009.  
 — *Suturas. Escritura, imágenes, vida*, Bs. As.: Eterna Cadencia 2015.  
 NANCY, JEAN-LUC: “El ser abandonado”, [<https://frenteprecario.files.wordpress.com/2013/03/>] (última consulta 11 de febrero de 2020)], s/p.  
 PARDO, JOSÉ LUIS: *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*, España: Galaxia Gutenberg 2004.  
 PALMEIRO, CECILIA: *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires: Título 2011.  
 PLATÓN: *Obras completas*, vol. III: *Diálogos*, Madrid: Medida y Navarro 1871.  
 REYES, ALFONSO: *Obras completas XI. Última tula, Tentativas y orientaciones, No hay tal lugar*, México: FCE 1997.  
 SANTIAGO, SILVIANO: “O entre-lugar do discurso latino-americano”, *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva 1978, 9-26.