

Viajes y modelos textuales en Copi, Puig y Bellatín

Por Manuel Eiras (UNQ-UNTREF)

Una vez a Roberto Bolaño le preguntaron si él, que de adolescente se había ido de su país (al que nunca regresó salvo en contadas y fugaces oportunidades), pretendió alguna vez un retorno de su viaje extraviado en pos de vivir de la escritura. A lo que el escritor contestó: *“Yo vivo de la literatura y la verdad es que vivo bastante bien. Pero eso tiene más que ver con el azar que con un pretendido retorno. El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno. Y esto es aplicable no sólo al escritor sino a cualquier lector verdadero. Además, desde Heráclito ya sabemos que ningún viaje, sea éste del orden que sea, incluso los viajes inmóviles, no tienen retorno: cuando uno abre los ojos todo ha cambiado, todo sigue desplazándose”* (Braithwaite, 2011; 101).

Aquí hablaremos, entre otras cosas, de viajes sin retorno. Hablaremos de tres autores que, como Bolaño, vivieron la mayor parte de sus vidas y escribieron (uno de los tres está vivo, pero de todos modos cumple, por ahora, con esta premisa) en un lugar que no es donde nacieron. Hablaremos de Copi (*El Uruguayo*), de Manuel Puig (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*) y de Mario Bellatín (*Perros héroes*).

Los tres, que viajan por condiciones externas a las literarias (ninguno viaja enviado por alguien o con la intención de escribir a partir de lo que ve o conoce), construyen su nacionalidad desde el no lugar (particular) o por lo menos desde la no fijación de un lugar, en el sentido de que en los tres casos es difícil definir una nacionalidad determinada y única. Le escapan a los límites de la nacionalidad. Esa incapacidad de relacionarlos con un lugar determinado hace pensarlos en movimiento. Copi: Argentina,

Uruguay, Francia. Puig: Argentina, Italia, Estados Unidos, Brasil, México. Bellatin: Perú, Argentina, México. Y estos viajes no del todo programados (Copi y Puig sufren el exilio), van a influir en su literatura.

Se vuelve interesante, entonces, pensar a las tres novelas que proponemos analizar aquí desde esta perspectiva que piensa al viaje como un problema. Alejados de los parámetros tradicionales de viajeros, que se mueven por trabajo, vacaciones, cuestiones familiares, en estas tres novelas se narra un antiviaje. Pero precisamente, sólo pueden ser tenidos en cuenta como antiviajes porque son viajes. Ya sea desde la incógnita, desde el exilio o desde la inmovilidad, los viajes con los que el lector se encuentra le producen incomodidad, hasta amargura. Parte de ese sentimiento puede llegar a desprenderse de que en todos aparece la imposibilidad del regreso. Es más: lo que se genera es la ambigua sensación de no poder volver y al mismo tiempo sentir esa necesidad imperiosa de hacerlo, que se ve en las historias narradas pero que también podría pensarse en las vidas de los autores, especialmente en Copi y Puig (las idas y venidas entre obras y autores son una constante en relación con el tema y los textos elegidos). El deseo/atracción por el origen es tan confuso, tan complejo como la necesidad alejarse o mostrarse alejado. Pero aquí surge una pregunta que son dos: ¿volver a dónde? ¿En ninguna de las tres novelas aparece explícito el cómo se llegó hasta ahí, cómo se viajó? Ese podría ser nuestro punto de partida: el momento de llegada.

Ramírez, el protagonista de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, es el personaje del que más datos tenemos acerca de su pasado. En esta novela hay dos viajes (hay muchos más, empezemos por estos dos) que podrían pensarse como no viajes o como viajes trancos. En ambos aparecen misterios sin resolver. Por un lado, el viaje

(físico) que hace Ramírez desde su país natal hasta Nueva York: el exilio (hay otro viaje-exilio más en la novela, el de Larry, que funcionaría como un exilio interno, pero de éste no nos ocuparemos). No aparecen muchos detalles de este viaje y pareciera que no fue una decisión del todo consciente (ni física) de Ramírez: la novela comienza con el personaje ya internado en un hospital neuropsiquiátrico estadounidense. No se sabe cómo el protagonista llegó hasta ahí, a pesar de que todo el tiempo esté latente que él no es de ese país, que *viene* desde otro lado. Se dice que lo internó el hermano, pero no cómo fue su partida, cómo fue el viaje, cómo llegó. Este viaje, o deberíamos decir traslado, es una incógnita. Claro que el lector puede imaginarlo, pero el hecho de que no aparezca explícito, el hecho de que el protagonista además de tener problemas de la memoria (necesita de alguien para que lo ayude a reconstruir su memoria, o sea: su identidad; para/por eso está internado, pero por sobre todas las cosas para/por eso está Larry) tenga dificultades motrices (no se puede mover por sí mismo, necesita que otro lo lleve), hace que este viaje-traslado aparezca como un misterio más. Y ese misterio, a su vez, da a pensar en lo trunco del viaje.

Por el otro lado, el viaje hacia el pasado. En el transcurso de la novela se quiere construir el pasado del protagonista pero siempre aparecen trabas. Toda la novela es una búsqueda (o muchas, pero, otra vez: por ahora quedémonos con esta): ¿quién es ese interno del hospital? Y ese “quién es” remite directamente hacia el pasado. Y ahí otro misterio: no es tan sencillo viajar a ese pasado. ¿Por qué? En primer lugar porque se trata de un tipo que ha perdido parte de su memoria. Pero además porque el pasado es la catástrofe (dictadura) y no es fácil volver a la catástrofe cuando se es víctima. Pero no sólo la memoria, también está el misterio de los escritos de Ramírez, que no son de fácil acceso (es restringido al lector) y que en el relato van apareciendo de a poco y cuando parecería que comienzan a darle forma al pasado (viaje) del protagonista, éste muere.

Del protagonista de *El Uruguayo*, en cambio, no sabemos más que lo que vive, las cosas que le cuenta al Maestro que le ocurren en su viaje. Poco sabemos del personaje pre viaje. Al igual que el anterior, en el que los lectores no sabemos muy bien cómo llega el protagonista y éste no puede volver (entre otras cosas porque *muere en viaje*), lo que encontramos aquí es y no es un viaje. En primer lugar podríamos decir que este también es un viaje trunco (los tres que veremos lo son); el protagonista no vuelve. Pero en *El Uruguayo* el protagonista oscila entre ser un turista común y corriente y el otro extremo: *llega a ser* un uruguayo, pero no cualquier uruguayo sino uno bastante significativo. Nos encontramos con un turista que, lejos de guiarse con un mapa de la ciudad que visita, dibuja (tiene la capacidad de hacerlo) la ciudad sobre la ciudad misma, o sea: no necesita el mapa para ubicarse sino que crea/reconstruye la ciudad haciendo un mapa escala 1:1. No usa un mapa para orientarse en la ciudad sino que orienta la ciudad bajo sus pies. La ciudad que en un principio cuenta con sorpresa termina siendo su ciudad: “*Esta banda de puercos ha dejado mi ciudad en un estado repugnante en menos de tres horas*” (Copi, 1978; 106). Hay otro rasgo que hace de este un turista poco convencional, y del viaje, o sea del texto, algo extraordinario: el absurdo. El protagonista, a pesar de haberse salvado hace instantes del apocalipsis, se comporta con el turista más tradicional. El tono con el que se dirige al Maestro, después de haber narrado muertes, bombardeos y escenas surreales, lejos de ser de sorpresa o alarma, es el de un viajero típico que cuenta a través de una carta algo a alguien lejano (en el espacio). Los inconvenientes no son tales. El protagonista es un tipo curioso e inquieto que vive con total naturalidad los delirios con los que se encuentra a diario.

Citemos otra vez a Bolaño: “*Borges ya dijo que en la literatura existían cuatro temas: el amor, los viajes, la muerte y el laberinto. Incluso viajes y laberinto podrían confundirse*”. En la novela de Bellatin se produce esta fusión de la que habla Bolaño. El

eje de *Perros héroes*, leído en relación a toda su obra y particularmente teniendo en cuenta la decisión del autor de incorporar las imágenes en el final, es el laberinto. Diana Palaversich dice que Bellatin “*cultiva una narrativa que borra los límites entre la realidad y la ficción, tejiendo tramas fragmentadas y laberínticas, construyendo personajes inestables*” (p 11). Para hablar del viaje en *Perros héroes* debemos hablar del laberinto, para hablar de este laberinto tenemos que concentrarnos en el universo del hombre inválido, y recién entonces nos daremos cuenta de que estamos otra vez en el comienzo del camino, sin saber si de tanto movernos o de nunca haber arrancado.

En la obra de Bellatin el no-viaje es llevado al extremo: el protagonista es un inválido que no sale de su casa. El protagonista es un tipo que no se vincula con el exterior: los personajes de Bellatin, para Ariel Schettini, “*solamente por su ‘defecto’ se vinculan con el exterior*” (Schettini). Sigue: “*Los personajes de Bellatin aparecen como ‘freaks’ y la narración siempre trata acerca de lo que ellos hacen con su ‘condición’ y cómo la rareza es parte de su integración a una comunidad postulada en la narración*”. El que viaja aquí es el lector, que se zambulle a un mundo totalmente exótico, anómalo. Lo que se presenta es un tratado. El viaje, entonces, podría leerse a partir de la clave que nos presenta el autor al poner el siguiente subtítulo a la obra: “*Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*”. Sobre este subtítulo, Diana Palaversich, en el prólogo de *Obra Reunida*, dice: “*lleva al lector a romperse la cabeza intentando a toda costa relacionar el texto con la situación sociopolítica de aquella región. El lector puede intentar varias lecturas hipotéticas pero no logra nunca un significado definitivo del texto porque este simplemente no existe, al menos de la manera en que se espera su existencia*” (p 13). Justamente, el hecho de que no exista un significado definitivo nos acerca a la idea de carencia de un destino puntal, por lo tanto pensamos en movimiento

constante (viaje), y éste no es otro que el que el lector hace buscando una salida, como si se tratase de un laberinto. El lector viaja por América Latina a través de los puntos rojos marcados en el mapa. La referencia continental no sólo la encontramos en el paratexto, también es parte de la historia: el protagonista tiene presente (tan presente que de la pared de su habitación/mundo cuelga un mapa en donde se marca con puntos rojos) en qué lugares de América Latina está más desarrollada la crianza de Pastor Belga. Dice el narrador: "*Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente*" (Bellatin, 2003). En este laberinto encontramos un doble misterio (lo que Panesi llama "cámara de vacío"): por un lado la clave sobre el futuro de Latinoamérica y por el otro el hecho de que asegure que "sólo a ciertos visitantes..." da a pensar en quiénes son esos visitantes y quiénes los otros¹.

El último punto que nos interesa analizar respecto de estas tres obras tiene que ver con la forma en que los autores elijen contar estos viajes particulares. Los tres se caracterizan, entre otras cosas, por ir en contra de algunas de las estructuras establecidas: ninguno de los textos aparece como una novela tradicional y los tres rompen con los tipos más o menos recurrentes de escrituras de viaje. (En este punto creo que las tres novelas coinciden en algo fundamental: están narradas con el tono preciso.) La velocidad es un (otro) rasgo común: uno es un diálogo, el otro tiene la urgencia de lo fragmentario y del tercero Aira dice: "*De inmediato sobreviene un cataclismo, y la arena cubre la ciudad. El relato empieza. Copi nunca se demora mucho. Esa es otra de sus cualidades (y de sus temas): la velocidad*" (Aira, 2003; 23).

¹ Un tema interesante que atraviesa a las tres novelas pero en que aquí no nos podemos detener es el de la presencia de los militares. El personaje de Copi, que publica *El Uruguayo* en el año del Golpe de Estado en Chile y en Uruguay, se despierta y se encuentra con los militares a su alrededor (p. 108). En Puig brillan por su ausencia, los militares/el Golpe son el tabú: no se los nombra pero se habla todo el tiempo de ellos. Y en Bellatin nos encontramos con el mejor criador de Pastor Belga Malinois, perro policía por antonomasia.

La de Copi es y no es una novela epistolar (casi todo el capítulo que Patricio Pron le dedica al estudio de *El Uruguayo* gira en torno a esta cuestión). Dice Pron: “*No es erróneo afirmar que L’Uruguayen, primera novela de Copi, es de alguna manera una “carta imposible” en la que el cuestionamiento de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico que resulta de la sucesión de hechos contradictorios (...) se proyecta sobre el pacto narrativo mediante la alteración del orden de los niveles comunicativos a través de figuras metalépticas como la didascalía y la introducción de un particular pedido que el narrador hace al narratario: que “tache” el texto a medida que lo lee*” (Pron, 2007; 49).

Maldición eterna a quien lea estas páginas es una novela de la que no podríamos decir que rompe con las lógicas del género (aunque pone en dudas sus límites) pero sí que se caracteriza por un singular modo narrativo (Giordano). La novela es un diálogo (o varios) entre dos personas. Y al final, como pasa lo único que no puede pasar en un relato que se sostiene por lo que dicen sus protagonistas, o sea cuando se muere el protagonista, la novela se narra a través de algunos intercambios epistolares (si en Copi la carta sirve como excusa para contar un viaje trunco y absurdo, que de tan lleno de imposibles se vuelve imposible en sí misma, aquí las cartas dan cuenta/explican un viaje del que tampoco se vuelve: a través de ellas se narra la muerte).

De diálogos a novelas: en esta y en otras obras, Puig recoge voces que alguna vez escuchó y las vuelve literatura. En eso consiste la “narración de voces” (Giordano). Y en la transcripción hay un traslado: hay viaje. Ese modo de traer al presente lo pasado se ve en los mecanismos creativos del autor (las voces que Puig escuchó y que transcribe) y también se puede percibir en el orden de la historia, en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, en donde el diálogo, o sea: casi toda la novela, es una reconstrucción del pasado (olvidado) del protagonista. Dos viajes: el escritor que escribe las voces que

alguna vez escuchó y el tipo que necesita hablar con otro para volver a su pasado y entender/construir (regresar) su presente. Puig vuelve/viaja al pasado (a la voz que alguna vez escuchó) para construir presente (escribir literatura), mientras que Ramírez necesita del presente (habla con Larry) para poder volver/viajar a su pasado personal.

Por último, es interesante pensar a la novela de Bellatin con respecto/en relación a los géneros tradicionales. La literatura de Bellatin, para Palaversich, se escribe a “*contrapelo de los proyectos literarios modernos*” (Bellatin, 2005; 12). O sea: a contrapelo de la noción que el lector occidental tiene de la novela. Al respecto Ariel Schettini dice que “*los textos no son del todo novelas, ni nouvelles: Son más bien, la discusión de la posibilidad de la novela, mostrada como proyecto de narración, como estado de producción, en la medida en la que son la posibilidad de la existencia del monstruo social*” (Schettini). Un rasgo significativo de esta característica de la obra de Bellatin estaría en la incorporación de imágenes al final de *Perros héroes* (tal como pasa con otros libros del autor). Bellatin lo explica: “*la idea que me propongo es escribir a pesar de los límites que a veces imponen las palabras*” (2008).

Bibliografía

Aira, César (2003), *Copi*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Braithwaite, Andrés (2011), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.

Bellatin, Mario (2003), *Perros héroes*, Interzona, Buenos Aires.

----- (2005), *Obra reunida*, Alfaguara, México.

----- (2008), “Entrevista a Mario Bellatin”, en revista digital *Los asesinos tímidos*,
sitio web: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatn.html>

Copi (1978), *Las viejas travestís y otras infamias, seguido de El Uruguayo*,
Anagrama, Barcelona.

Giordano, Alberto (1996), “Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor”,
en revista *Orbis Tertius*, año I, número 2-3.

Moreno, María (2010), Prologo a la edición de Copi (2010), *Obras (Tomo I)*,
Anagrama, Barcelona.

Panesi, Jorge (2005), “La escuela del dolor humano de Sechuán”, publicado en
revista *El Interpretador*, N°20, Buenos Aires.

----- “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, Buenos Aires.

Pron, Patricio (2007), “Aquí me río de las modas”, Tesis para la obtención del
grado de doctor por la Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de
Göttingen, Alemania.

Schettini, Ariel (2005), “En el castillo de Barbazul: El caso Mario Bellatín”,
publicado en revista *Otra parte*, N°6, Buenos Aires.