



Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance

Marina Cecilia Rios¹

Universidad de Buenos Aires
riosmarina@hotmail.com

Resumen: en este artículo abordaré *La Villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin a partir de la relación entre literatura y arte, más precisamente, entre literatura y performance entendida como práctica que ubica cuerpos ante un público. Tendré en cuenta cómo los personajes (a través de ciertos procedimientos) realizan prácticas sociales, artísticas, ritualizaciones, que permiten pensar en lo que Schechner denomina “restauración de una conducta”, concepto clave para pensar estas escenas como performances. Indagar sobre esto pone de relieve una relación específica de los cuerpos, la escritura y el arte en torno a la performance como dispositivo de lectura.

Palabras clave: Literatura- performance- restauración de la conducta- César Aira- Mario Bellatin

Abstract: In this paper I will address *La villa* by César Aira and *Los fantasmas del masajista* by Mario Bellatin focusing on the relationship between literature and art, more precisely, between literature and performance, the latter understood as the practice that places bodies in front of an audience. I will take into account the way in which the characters - through certain procedures - develop social and artistic practices, ritualization that lead to what Schechner calls “restoration of behavior”, a key concept in order to consider these scenes as performance. When focusing on this, we can observe a specific interrelationship between bodies, writing and art in connection with the performance as reading device.

¹ **Marina Cecilia Rios** es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos en revistas académicas y presentado ponencias en congresos y jornadas del área, referidos a la literatura latinoamericana, en los últimos años, más precisamente, a literatura latinoamericana contemporánea. Actualmente es docente de la Universidad de Buenos Aires en el Secundario a Distancia; y desarrolla un proyecto de investigación radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana en el marco de una beca doctoral, también, de la Universidad de Buenos Aires.

Keyword: Literature- performance- restoration of behavior- César Aira- Mario Bellatin

Maxi, durante sus caminatas del atardecer, ayuda a los cartoneros a transportar el peso de aquello que buscan en la basura; recorre los márgenes de una villa hasta que finalmente se inserta en ella y repite esta práctica todas las tardes. Una declamadora profesional con una novedosa técnica de recitación y un masajista que, por medio del contacto corporal y la repetición verbal, trata a una mujer que carece de una pierna, son las escenas que se prefiguran en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin como enclaves para establecer vínculos entre cuerpos, escritura y arte.

Mi propósito es abordar estas novelas estableciendo vínculos con el arte performático en los autores mencionados. Se trata de colocar la noción de performance como un dispositivo de lectura para “mirar” las ficciones actuales.

El concepto de *performance* es una noción compleja porque contiene diversas perspectivas de análisis. En primer lugar, se impone el problema de la traducción puesto que no existe equivalente preciso en castellano y en portugués, respectivamente. Los intentos para traducir el vocablo han sido en vano ya que en la traducción se pierde el carácter “multifacético” o “complejo” del significado. Aun así, se suele pensar “performance” como “desempeño”, “actuación”, “ejecución” entre otras posibilidades. Por ello en Latinoamérica, estudios destacados sobre *performance* han optado por mantener el término en su forma originaria del inglés ya que de ese modo se contempla este “carácter” múltiple del significado que permite ponerlo a operar desde diversas perspectivas. En segundo lugar, el concepto de *performance* tiene una trayectoria extensa en cuanto a origen, surgimiento, estudios y contextos de procedencia. Durante los años sesenta, los artistas que experimentaban a través de la pintura y la escultura expandida buscaban recuperar ciertas técnicas de las primeras vanguardias generando así formas artísticas y “artes de acción” nuevos, marcados por una impronta vinculada a las nociones de “espontaneidad”, “cuerpos en escenas” y “convergencia de diversas artes yuxtapuestas o entrelazadas”. A su vez fue una forma de mostrar la ausencia del cuerpo en el arte. Es así como la performance cobra mayor visibilidad en el campo artístico y cultural y en consonancia se desarrollan estudios teóricos sobre el tema. Como

bien explica Diana Taylor las trayectorias del desarrollo de la performance fueron muchas. Para algunos, el concepto surge de las artes visuales; para otros, del teatro. Los lingüistas ubican el origen en los *speech act* (actos de habla) cuyo referente es J.L. Austin. En cambio, para antropólogos como Víctor Turner, la performance equivale al drama social y a una forma de comportamiento cultural. Para otros estudiosos como Roselee Goldberg, los antecedentes de la performance se sitúan en las prácticas futuristas, dadaístas y surrealistas. Lo importante, dice Taylor, es: “(...) resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado. Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista” (*Performance*: 62).

En virtud del vasto campo de estudio que alcanza la performance es necesario precisar desde qué lugar vinculamos esta noción como “dispositivo de lectura” para analizar, en este caso, dos novelas. Dentro de las diversas formas de concebir la performance, hay una distinción fundamental para pensar en la relación de esta práctica con textos literarios. Richard Schechner establece que algo “es” performance o algo se puede estudiar “como” performance en su carácter de perspectiva metodológica². Tanto las ficciones de César Aira como las de Mario Bellatin son literaturas que trabajan (de modo diferente) con una puesta del cuerpo central al mismo tiempo que el propio cuerpo de la escritura se inscribe en una práctica performática³: cuerpos que trabajan, cuerpos carentes como motores de una narración continua tanto por su proliferación (un escritor que inunda el mercado de libros) como por su ensamblado, continuidad, circularidad (un escritor que trabaja sobre los mismos materiales: personajes repetidos, acciones o rituales reiterados y que a partir de la propia falta en su cuerpo, explora posibilidades narrativas en sus cuerpos ficcionales).

2 Cf. Schechner, Richard, “¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?”, *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2000

3 Corresponde aquí hacer una aclaración. El adjetivo del término performance no es performativo sino performático/a. Pues, el primero refiere a los actos de habla performativos desarrollados por el filósofo del lenguaje J.L. Austin. Para más detalles ver Taylor, Diana; Marcela, Fuentes (Comps) 2011.

Las novelas están construidas a partir de la presencia de cuerpos⁴ que habitan un espacio inscribiéndose en una práctica artística y/o cultural. En particular en estas ficciones, los personajes llevan adelante determinadas acciones o prácticas tanto culturales (Maxi ayudando a los cartoneros), como rituales (los masajes de João), como artísticas (una mujer declamadora de canciones populares). En *La villa* la acción de Maxi propone una forma de pensar la improvisación desde la potencia del cuerpo, un modo de ocupar un lugar particular signado por la coincidencia y el azar. Aparente contradicción que pone en evidencia un motor complejo del relato. El cruce entre la acción de Maxi y el espacio que recorre muestra una forma de visibilidad de una situación coyuntural social en la Argentina del 2001. En *Los fantasmas del masajista*, los masajes de João a los pacientes son una práctica curativa de dos cuerpos que se necesitan. La madre declamadora practica un arte a través de su cuerpo-voz e inventa una técnica de recitación que pone de relieve ciertas prácticas populares.

Acción, repetición e improvisación: *La villa*

La narración de César Aira construye un doble movimiento. El primero tiene que ver con cierta inclinación del escritor en su forma de producir el relato que simula una escritura improvisada, inmediata, en una suerte de constante movimiento, cuyo narrador tiende a disgregarse de la diégesis hasta que finalmente se encauza hacia un suceso o conjunto de eventos específicos. Paralelo, instrumentaliza mecanismos narrativos con ecos de procedimientos vanguardistas como, por ejemplo, la incorporación del autor en la obra, la transposición de un lenguaje artístico a otro, la yuxtaposición o montaje entre un tema y una forma, el *collage*. El segundo momento se relaciona con que esa escritura se encauza estrepitosamente hacia una cadena de acciones o

4 Desde la perspectiva de la performance, el cuerpo cobra un sentido o carácter a partir de la propia intervención. No obstante, no descarto incorporar teorizaciones sobre el cuerpo que sean compatibles con esta línea de investigación.

acontecimientos que nuclean el relato y lo convierten en una escena, un espectáculo insólito que, por lo general, involucra a uno o más personajes.

El personaje principal de la primera parte de la novela ayuda a los cartoneros a transportar aquello que encuentran en la basura. El narrador de la novela cuenta: “Lo hizo por casualidad, naturalmente, al cruzarse con un niño o una mujer embarazada (no recordaba cuál) sin poder mover casi una enorme bolsa, que él tomó de sus manos sin decir nada y levantó como si fuera una pluma y llevó hasta la esquina donde estaba el carrito” (11).

El carácter “improvisado”, “espontáneo” de Maxi es un rasgo que varios personajes de Aira poseen, lo que ellos hacen es una decisión del momento, como si el narrador escribiera aquello que el personaje decide ejecutar. Este efecto, permite teorizar dentro del relato mismo acerca de los procesos de invención que Aira desarrolla mientras se cuenta esa historia. Es una forma de crear cierta ilusión de concomitancia entre el presente enunciativo y el narrativo. El efecto es simular una suerte de escritura que transcurre a medida que el autor la inventa. Tema y procedimiento se funden, se yuxtaponen y se incorporan a la trama principal de la novela.⁵ Sin embargo, podemos pensar que aquello que se pretende azar, invención espontánea e indeterminación es un juego que el escritor propone al lector, es parte de este mecanismo narrativo que invita a la precipitación de la diégesis. El narrador relata:

Iba eufórico. No podía creer que hubiera resultado tan fácil; no se detenía a pensar que en realidad todavía no había resultado nada. Pero los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes. Después de todo, después de tanto pensarlo (o no pensarlo, que era lo mismo) la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada. Después de tanto pensarlo, de tanto prometerse que

⁵ En otra dirección, Reinaldo Laddaga sostiene: (...) improvisaciones son los libros de esta obra (la de Aira): arrebatos de escritura que se nos presentan en estado, digamos, bruto. Es un rasgo central de la estrategia del escritor no corregir, virtualmente, lo que escribe, y publicar improvisaciones de escritura. De ahí, su obsesión, registrada repetidamente en las narraciones y en los ensayos, por el surrealismo, y, más específicamente, por la escritura automática. De ahí también que en todos ellos se deje señalada la fecha de terminación de su escritura, indicación menos orientada a establecer un vínculo entre el libro y la biografía personal del escritor, que a subrayar que los textos en cuestión han sido realizados en un tiempo finito, en un plazo incluso breve (...) De ahí, quizás, un modo de empezar, como el de quien no sabe con entera precisión dónde se dirige. (*Espectáculos de realidad*: 117).

no lo haría al azar del impulso o las circunstancias, había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo.

Y a la vez sentía que era fruto maduro de su más lenta y cuidadosa deliberación. Y también lo había improvisado.

O era contradictorio, o había que redefinir el término “improvisación”. Siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar. Pero si uno hace una cosa por un impulso, o porque le da la gana, o directamente sin saber por qué, de todas maneras es uno el que la hace, y uno tiene una historia que lo ha llevado a ese punto de su vida; y entonces, lejos de no haber pensado ese acto, no podría haberlo pensado más: lo ha estado pensado cada minuto desde que nació. (104 énfasis mío).

Pareciera que el concepto de improvisación en este caso no posee el significado estable conocido.⁶ Para Richard Schechner la performance significa acción que nunca se da por primera vez, significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces. Es decir, *performance* es “conducta realizada dos veces” (“Restauración de la conducta”: 37). En este marco, “improvisación” ya no significa “sin pensar”, “espontaneidad”, sino que forma parte de un impulso corporal que se convierte en acto y que siempre está como potencia en el cuerpo. Asimismo, siguiendo el esquema de Schechner, estas conductas son conductas restauradas.

Esto significa que la conducta restaurada es “yo” actuando en otro o como otro. Y en eso reside la fuerza simbólica y reflexiva de la acción. Maxi en su hacer diario se ubica en un lugar ambivalente: es y no es cartonero. Todas las tardes este joven los ayuda, trabaja junto a ellos y al final del día vuelve a su hogar y vuelve a ser Maxi, el joven de clase media que vive con su familia en un departamento de Flores. Maxi actúa como “otro”. Su accionar se coloca en un espacio, un recorrido puntual: camina por el barrio de Flores y los alrededores de la villa. Cuando llega hasta la zona, y observa cómo es aquel lugar, podemos decir que no sólo aparece la posibilidad de ser alguien más (conducta restaurada) sino que su presencia marca ese lugar como lo que Foucault denominó una heterotopía: “(...) la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en

⁶ La RAE define improvisar como: “Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación.”

un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles” (“Utopías y Heterotopías”: 39).

No existe compatibilidad entre la ciudad y la villa, son zonas que prácticamente se excluyen mutuamente y en donde las relaciones sociales se configuran de manera diferente. Maxi es el sujeto individual que puede funcionar como enlace entre estos dos espacios. Al principio, Maxi observa desde cierta distancia los límites de la villa, quiere mirar pero cree que las familias tienen pudor de hacerlo ingresar, luego piensa que es porque lo ven dormido y decide alargar sus siestas para permanecer más tiempo despierto. Sin embargo, a medida que logra acercarse cada vez más y observar desde otra perspectiva, llega a la conclusión de que él no es como ellos, es demasiado “señorito” y, por eso, no le permiten el ingreso. La descripción del espacio se presenta desde una disposición geográfica exótica, distinta y por tanto, creativa⁷. La representación de la villa está ligada a la invención:

Era absurdo sostenerlas (lmparitas de colores) en una villa miseria, de acuerdo, pero en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozaban otras formas de riqueza: por ejemplo, habilidades. Ya la manipulación de la electricidad señalaba en esa dirección. Y nadie sabía qué habilidades creativas podía tener gente que provenía de lugares muy distintos del mundo (...) (25)

⁷ Algo similar ocurre cuando el narrador se detiene en cómo Maxi observa los carritos: “Ahora, era otra cosa (el aspecto del carro). No en vano habían llegado los noventa. Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era un cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupe de ella. (26). El narrador describe estos carritos y Maxi, los observa de cerca como si fuesen objetos cotidianos puesto a funcionar en el arte. Los mira como si fuesen *readymade*. Speranza analiza lo que ella denomina “el efecto Duchamp” en Aira y resalta la importancia que el escritor le confiere al *readymade* Duchampiano. En este sentido queda pendiente pensar otras derivas en torno a la performance y las vanguardias históricas (Ver Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006).

El cuerpo fornido, trabajado, ampuloso y en apariencia “reificado” de Maxi interviene un espacio ajeno al propio y por ello su foco de observación es diferente. Si tenemos en cuenta el contexto de producción de la novela, 2001, año de crisis político-económico-social en Argentina, se puede pensar que la historia de Maxi, su acción, viene a restaurar (en términos de Schechner) aquello que el sujeto colectivo pudo desear haber sido y que no fue. En este caso, una forma de proximidad entre el sujeto de clase media y el emergente cartonero.

Acción, repetición y variación: Los fantasmas del masajista

Mario Bellatin, por su parte, produce una escritura breve, a partir de fragmentos o pequeñas unidades de sentido, siempre dependiendo del caso, en la que se involucran comunidades con prácticas rituales, cuerpos mutilados y escenas vinculadas al hacer artístico. Su forma de construir el relato de estas prácticas es a través de ciertos procedimientos de los cuales, muchos de ellos, son instrumentalizaciones de técnicas vanguardistas, como por ejemplo, montaje, yuxtaposiciones de procedimientos (imagen y texto, fragmentos encadenados, estructuras sintácticas, expresiones y vocablos repetidos, etc.), concomitancia entre tema y forma (por ejemplo, hablar sobre los principios de repetición y variación al mismo tiempo que lo hace a nivel formal el texto), etcétera.

El narrador del texto acude con cierta frecuencia a una clínica en Vila Madalena, São Paulo, para tratarse la contractura que le genera la falta de su antebrazo derecho, esta institución tiene un piso reservado para aquellas personas que están por perder o perdieron algún miembro. Allí, el narrador recibe masajes de João, uno de los terapeutas del lugar. Las camillas están separadas por una cortina y el siguiente diálogo es oído por el narrador quien se encuentra al otro lado:

<acaríciase el punto donde termina su pierna>, empezó a decirle. <qué su inconsciente comprenda cuáles son los verdaderos límites de su cuerpo>. Parece que ambos, el terapeuta y la mujer, empezaron a realizar juntos el ejercicio que proponía el masajista: frotar repetidamente el sitio donde se había producido el tajo. El trance fue

largo. El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada sino a la esencia de su cerebro. Pronunciaba la palabra acariciar como si no quisiera corromper su significado por medio de la repetición. Parecía entender el delicado equilibrio con que debía ser evocada una palabra capaz de restablecer una suerte de tranquilidad que ningún conocimiento médico era capaz de otorgar. (*Los fantasmas del masajista*: 17)

El método de sanación se basa en cierto poder de la palabra, en el tono a través del susurro y en la repetición tanto del vocablo como del masaje mismo en la zona mutilada. Son acciones que evocan un gesto prácticamente de ritual, una delicada partitura de movimientos que coordinada y combinada sosiegan a la paciente. Otra serie emerge en el texto y se propone como trama principal: la historia de la madre del masajista. Mientras el narrador es atendido por su terapeuta, lo que desencadena la razón del relato es la pregunta acerca del notable modo en que el masajista, João, bajó de peso. La respuesta de éste es acerca del reciente fallecimiento de su madre. Al narrador le interesa notablemente ya que en alguna instancia del texto se explica que él está transitando un momento en donde las grasas de su cuerpo se concentran en ciertos sectores que provocan una deformidad en el conjunto. Sin embargo, el relato no se limita a responder de modo directo sobre las particularidades del descenso de peso del terapeuta sino que se profundiza en la historia de la madre quien es presentada por su hijo como una declamadora profesional. El cuadro se completa de la siguiente manera: en una clínica a la que acuden seres carentes de algún miembro, uno de los terapeutas transitando un momento de notable delgadez, le practica masajes a su paciente a quien le falta el antebrazo derecho y atraviesa por un momento de “deformación” corporal debido a su aumento de peso; mientras, el masajista a través de su voz (la misma voz que susurra en la habitación contigua palabras a la paciente que le falta una pierna) le cuenta la historia sobre su madre, declamadora profesional. El relato está mediado por esta escena fija (João refiriendo su historia al narrador), una suerte de instantánea franqueada por la oralidad del masajista que es quien dará movilidad a la narración. Cuerpos deformados y voces reiteradas serán los protagonistas del relato.

La primera acción es la desarrollada por João, el masajista. Su método contiene elementos ligados a la repetición tanto del masaje en la zona afectada como de la palabra, de la capacidad de esa voz (la de João) de poder calmar a la paciente que acaba de perder su pierna derecha. Esta acción por su carácter reiterado, cultural, puede ser leída como una conducta, una performance. Siguiendo la secuencia de Schechner, la práctica reiterada del masajista restaura tanto en el narrador como en la mujer aquello que alguna vez fueron o desearon haber sido, recuperando las palabras del texto, eso sería: “que el inconsciente comprenda los verdaderos límites de su cuerpo” (16). En esa práctica se reafirma la condición de este grupo (aquellos que perdieron o están por perder algún miembro), que tal como el texto señalara, no pretenden la normalidad sino la aceptación de sí. El narrador y la mujer son sinécdoque de un grupo anómalo⁸, son quienes llevan una marca en el cuerpo.⁹ El rito sanador está allí para marcar la presencia de un cuerpo carente, de cuerpos que sufren la falta: “Aparte de las quejas, los lamentos, comentarios y conversaciones de los otros pacientes, se suelen escuchar ruidos de huesos tronando o el peculiar sonido que se produce cuando las carnes son vapuleados por las manos de los especialistas.” (12) Estos cuerpos exponen un desvío y las prácticas curativas intentan mitigar el dolor. ¿Qué representan estos cuerpos? Justamente no se trata del reenvío a un referente subrepticio sino a la exposición en una zona de exclusión de estos sujetos carentes. Cuerpos emergentes que se tratan en una clínica que les ofrece un sector especial separado del resto:

Son cuerpos que (...) existen, se desarrollan, a partir de una falta inicial (...). Ellos se nutren precisamente de esa carencia generando fantasías y modos de resistencias. Esa falta inicial (...) los lleva al ejercicio de una subjetividad extrema que los confina a territorios cercados por alucinaciones entretrejidas de sus propios rumores internos pero que

8 También podríamos decir en lugar de grupo “comunidad”, tal como señalara parte de la crítica (Cf. Schettini: 2005; Quintana 2009).

9 Ariel Schettini analiza la centralidad de estos cuerpos y desarrolla cómo su presencia es parte constitutiva del hacer poético de Bellatin: “los personajes <extraños> de Bellatin cuestionan el género en el que se los presenta. Ellos ya tienen la novela <en el cuerpo>; son, de hecho, el origen de la novela, de la imaginación y del chiste que llevan en su cuerpo. En el monstruo social y su rareza aparece toda la literatura.”(15)

son al mismo tiempo el eco deformado de voces externas. Estas alucinaciones surgen de las prácticas que ellos mismos realizan buscando inventar un sistema de representación del dolor, una forma de la memoria, que desnaturalice la violencia. De este modo, la literatura, el teatro, el maquillaje, la vestimenta, el uso de diferentes elementos (como por ejemplo aparatos ortopédicos) son instrumentos esenciales para la constitución de subjetividades que han asumido, a partir de la violencia de un origen que los arrojara afuera de la comunidad, el carácter anómalo (monstruoso) que los envuelve. (Isabel Quintana, “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Marío Bellatín: 489).

La segunda escena se relaciona con la historia de la madre del masajista que es declamadora profesional¹⁰. La mujer resulta ser una artista reconocida por sus innovaciones en este oficio: “había ideado una forma moderna de declamación, que consistía en no utilizar para las representaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía” (21).

El arte de la declamación es un oficio que existe desde la antigüedad. Esta práctica durante fines del siglo XIX y principios del XX fue utilizada como principio normalizador de la lengua y el cuerpo. Irina Garbatzky (2013) restituye este contexto:

El arte de la declamación contribuyó a organizar, a través de las políticas de escolarización de fines del siglo XIX y comienzos del XX, una identidad y una lengua nacional, una normalización de los cuerpos y sus gestualidades, y, complementariamente, se vinculó con una estructura representativa y filial, en la cual la voz del declamador encarnaba valores lingüísticos, sociales e hispanoamericanos que diseñaban y reforzaban la tradición. Una división de lo sensible equiparaba la naturaleza de los dramaturgos o poetas con la de los espectadores: serían los generales, los predicadores y los magistrados quienes irían a instruirse al teatro para hablar dignamente y quienes otorgarían a la palabra un sentido de eficacia. La enseñanza de la

10 Se podría establecer cierta correlación entre la figura de la madre en este texto y en otras ficciones de Bellatín. Como el objetivo del artículo está orientado a indagar sobre las relaciones entre escritura y performance sería un desvío detenernos en este punto pero no descarto la posibilidad de pensar ciertas presentaciones performáticas sobre “las madres” en otros textos del autor, como por ejemplo, en la novela *El gran vidrio* cuya madre aparece en el capítulo “una piel luminosa” en ciertos baños públicos exhibiendo los genitales de su hijo.

declamación en la instrucción pública demarcaría así, performativamente, las condiciones de emisión de las voces a nivel político, educativo y poético. (147-148)¹¹

Entonces, la madre del masajista es declamadora profesional pero su innovación consiste en retomar canciones populares y alterar su forma. Sus actuaciones provocan, según el discurso referido del terapeuta hacia el narrador, un efecto inmediato y positivo en el público. Su práctica declamatoria se instala en oposición a los principios normalizadores de los cuerpos. Ejecuta un arte con principios de una práctica popular y estetizada a la vez.

Por otro lado, la lora que el terapeuta le regala a su madre, no puede hablar, sólo imita con sus alas los movimientos de la madre mientras ensaya. Al morir, la lora (animal destinado a perpetuar la repetición) duplica y luego sustituye la figura de la madre, cuando la mujer muere y las cenizas de sus llegan a la casa, la lora quien hasta ese momento estaba en un estado de petrificación absoluta, comienza a reproducir con el mismo tono de voz de la madre las palabras de ésta.

El animal repite sus ensayos, cuenta los capítulos de la novela y sobre todo, recita la canción de Chico Buarque sobre el albañil que se cae en la construcción.

La historia central despliega, a través del relato del masajista al narrador, una actuación. Hasta aquí dos escenas presentadas se yuxtaponen: por un lado, el ritual sanador y por otro, las actuaciones y ensayos de la declamadora. ¿Es posible pensar algún tipo de relación entre estas dos performances? El texto le confiere un protagonismo esencial a las voces que

11 Un comentario al respecto, se trata de pensar en cierta continuidad de esta práctica en la actualidad. El proyecto “Estación Pringles” es un espacio de “estéticas emergentes” (utilizan el término de Laddaga) en donde se desarrollan diversas actividades artísticas, y en donde acuden poetas, escritores, etc. En una ocasión se convocó a unas jornadas de poesía y memoria en la que la dramaturga Vivi Tellas mostró el colectivo de declamadoras actuales tanto mujeres como niñas explorando las capacidades que hoy en día tiene la recitación de poesía. A su vez, el escritor Mario Bellatin participó de estos encuentros e incluso dio una conferencia que se tituló: “El masajista cuya madre se convirtió en el loro telenoveler”. Material que entra en contigüidad con la novela *Los fantasmas del masajista*. De allí su dedicatoria en el libro a Vivi Tellas. Estación Pringles se puede consultar en: <http://www.estacionpringles.org.ar>

circulan: el susurro del masajista, la declamación de la madre, la lora que repite e imita el tono, etc. Al respecto, Irina Garbatzky analiza diferentes objetos (grabaciones, videos) que fueron performances en vivo en la década del ochenta de artistas del Río de la Plata. Estudia aspectos de la vocalidad de Marosa Di Giorgio y de Batato Barea entre otros. Garbatzky propone pensar, además de la voz en su concepción histórica, en otra concepción vinculada a la “imaginación auditiva” que implica “una resonancia, una escucha y una alteridad” (142). En esta línea, la voz supone un quiebre y denomina “espectro declamador” a las “formas alternas” de la voz. Es interesante pensar en esas “resonancias” de las voces desde la palabra escrita. La “imaginación auditiva” en este caso viene dada por el relato del narrador en la que elige enmarcar el ritual terapéutico a partir del “susurro” y la declamación popular a partir de “un especial tono”. La conformación de la voz se vuelve un elemento constitutivo del ritual y de la actuación respectivamente.

La narración está contada como todas las ficciones de Bellatin, desde un estilo “aséptico” (como estableció parte de la crítica) –“prosa seca” dice Speranza- y en cierta forma lacónica. Pocas descripciones, escasos adjetivos, pero sobre todo una abundancia de frases, estructuras sintácticas repetidas. En este caso, más que predominar el fragmento (como en muchos de los textos de Bellatin), lo que aparece exaltado es un relato que se cuenta en un comienzo de manera lineal y luego aparecen las frases repetidas, estructuras sintácticas equivalentes, se muestra cierto efecto de circularidad, de narración inmanente que da forma a estos dos relatos: el de la mínima instantánea del narrador en la clínica con lo que allí ocurre y el de la madre del masajista. El texto coloca en escena los cuerpos mutilados que precisan de un ritual curativo, y a la declamadora que impone una nueva forma de arte a través de su cuerpo-voz, sus acciones no sólo se repiten sino también se narran una y otra vez.

La narración está atravesada por la presentación de rituales, de escenas estéticas, de “tematizaciones” artísticas, a partir de un relato reiterado, inmanente, que narra la especificidad de esos grupos, sus conductas y comportamientos que brinda –como lo hace la performance- su fuerza simbólica y reflexiva en esa redundancia. Sobre el final del texto, Bellatin sube la apuesta y

nos encontramos con situaciones cada vez más condensadas: el sueño del masajista en donde él es el que carece de un brazo y toda una línea de fantasmagorías que se despliegan allí en torno a la muerte de su madre; la mujer sin pierna que lo llama, le deja mensajes pidiendo sus servicios; y la repetición de la lora de las rogativas de la paciente. João confiesa que cree que su madre reencarnó en la lora. En el final del texto (y no de la narración porque luego se suceden unas fotografías) se cuenta:

Este cuerpo me molesta, podría concluir. Sin embargo, un tema semejante, el del estorbo del cuerpo, podría ser el pretexto perfecto para un número de declamación propio de la madre de João, o para un albañil que prefiere volar como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma-tanto o peor que el de una pierna sin asidero, que el de una madre convertida en loro, o el del físico que se va transformando en una masa irreconocible-. La excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible que puede ser capaz de estandarizarse en una canción, o que corra el peligro de mantener relaciones ilícitas con su propio antepasado (72).

Este fragmento recupera todos aquellos temas que el texto narra, sus referentes son una gran paleta de colores ya visitados: desde las letras de canciones de los artistas que la madre declamaba hasta el deterioro corporal del narrador. Claro que la famosa canción de Chico Buarque existe, que funciona como homenaje, que uno lee la historia y sabe cuál es la música del tema, acordes de drama que resuenan en la mente del lector. Para completar el cierre como si la inclusión de las poesías o canciones populares vueltas escritura y esa música que el lector podría suponer no fueran suficientes, en este relato contaminado de elementos o referencias artísticas, se añade una coda final en donde el relato está acompañado de una serie de fotografías con epígrafe.¹²

Finalmente, los cuerpos deformados, mutilados, y las voces reiteradas, constituyen conductas que restauran en la ficción grupos con un

¹² En este sentido queda pendiente desarrollar el o los modos que tiene la narrativa de Bellatin de incorporar la fotografía como parte de su relato.

comportamiento ajeno a la perpetuidad de la norma. La narración performática como acto de memoria, transmisión de un saber social o sentido de identidad se encarna en el paroxismo de una declamadora original, en una lora condenada a imitar una figura ausente, un terapeuta abatido por la pérdida, una mujer con una pierna fantasma o en un narrador cuyo cuerpo se deforma cada vez más.

Dispositivo de lectura

La performance interviene como tópico porque desde la trama emerge una escena, una presentación que de alguna manera actúa como performance y por otro, porque una dimensión performativa (en el sentido expuesto) es parte constitutiva de estas ficciones. La preeminencia de los cuerpos en acción diluyendo límites entre el adentro-afuera de las novelas confieren una posibilidad de narrar interviniendo el espacio de la escritura: Aira le propone al lector el juego de “la improvisación no improvisada”, el efecto de una escritura “que está sucediendo” al mismo tiempo que el escritor la escribe, hace dudar al narrador, hace dudar a los personajes y en ese procedimiento su literatura sigue operando; es una de las posibilidades narrativas que abren cada “novelita” y que a su vez, proliferan bajo el nombre de César Aira en el mercado editorial¹³. Mario Bellatin recorta, “encuadra” (el término es de Schettini), repite su material literario. No solo existe una poética del cuerpo en ese vaivén del cuerpo del artista-escritor hacia el cuerpo de sus personajes sino por ese afán del paroxismo de la repetición, la circularidad de pequeños fragmentos que se leen una y otra vez, los personajes que reaparecen de texto a texto y por supuesto, la serie de performances (ahora sí como actos en vivo) que despliega y que retroalimenta su propia obra y que serán tema de futuras investigaciones.

La performance como dispositivo de lectura nos ofrece la posibilidad de pensar en la importancia de los cuerpos inscriptos en una práctica, en una

13 Sandra Contreras detecta esta impronta en el ejercicio de escritura de Aira que se concibe como performance: “...la literatura de Aira no es sólo proliferación del relato sino también y ante todo, acción, performance y que por eso la publicación misma es parte esencial de la obra como acto artístico, como acción” (“En torno de las lecturas del presente”: 144).

acción que -como intenté dar cuenta- en Aira está marcada a partir del procedimiento de la improvisación (en el sentido desarrollado) y en Bellatin a partir de la repetición y variación. Asimismo, este dispositivo de lectura sirve para pensar la serie que cada escritor construye respecto de sus otros textos; como también la contigüidad que se despliega entre el adentro-afuera de la práctica escrituraria de cada escritor. Diana Taylor esgrime:

(...) el performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Es decir, diversas acciones pueden ser estudiadas como performance (un funeral, un acto, un evento artístico, etc.) porque todas estas acciones tiene elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Las performances operan como actos vitales de transferencia transmitiendo un saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de las acciones reiteradas (17).

Desde este lugar, propongo el ejercicio de leer estas novelas casi como si se mirara una instalación o una obra teatral y pensar en la performance como un dispositivo de lectura que permite reflexionar sobre las conductas restauradas, sobre los actos de trasmisión, memoria e identidad pero sin perder el lazo con la propia escritura, la propia literatura. En estas aproximaciones queda pendiente indagar sobre la dimensión política¹⁴ que a partir de este dispositivo se desprendieran: cuerpos que trabajan, que carecen, que se normalizan o des-colocan, cuerpos que se inscriben/escriben en una práctica para mostrarse a partir de la acción y/o la repetición.

Bibliografía

Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2006

---. *La Nueva escritura*. Sitio: autores de concordia. Disponible en:

www.autoresdeconcordia.com.ar Última fecha de acceso: 20 de diciembre de 2013

¹⁴ En esta dirección (los vínculos entre literatura y política y sus implicancias) continúan mis investigaciones sobre literatura y performance.

Bellatin, Mario. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Contreras, Sandra. "En torno de las lecturas del presente". *Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (ed.): Rosario: Centro de estudios de literatura argentina, 2010.

---. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

---. "César Aira: vueltas sobre el realismo". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana, 2006.

Didi-Huberman, Geroges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Foucault, Michel. "Utopías y Heteropías". *Revista digital Fractal* 48 (2008). Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>. Última fecha de acceso: 4 de agosto de 2013

Garbatzky, Irina. *Poesía y performance. Teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata* (Buenos Aires, 1984 - Montevideo, 1993). Rosario: Beatriz Viterbo, 2013

García Díaz Teresa y J. Pablo Villalobos. "Para leer a César Aira", *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.): México. Universidad veracruzana, 2006

González, María Laura. "Dialéctica visual en el espectador-transeúnte: performance urbana, heterotopía y percepción." *Búsquedas y discursos*, Pelletieri Osvaldo (Dir.). Buenos Aires: Galerna, 2010

Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*: MIT. 1985

----. "La escultura en el campo expandido". Disponible en: <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> . Última fecha de acceso: Mayo de 2013

Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010

Pauls, Alan. "El problema Bellatin", en *El interpretador*, 20. Disponible en: www.elinterpretador.net. Última fecha de acceso: 5 de agosto de 2011

Pitol, Sergio. “Lo que dice César Aira”, *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana, 2006

Quintana, Isabel. “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 227. 2009

Schettini, Ariel. “El castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin”. *Otra Parte*, invierno, 2005

Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

---. “¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?”, *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2000

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones. 2012

Taylor, Diana; Marcela, Fuentes (Comps), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011