



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Lenguas y Letras

Polo inverso e ipseidad: la disolución fáctica del sujeto  
en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin

## **TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciada en Lenguas Modernas en Español

### **PRESENTA**

Gisela Sarai Huerta Guerrero

### **Dirigido por:**

Dr. Gerardo Argüelles Fernández

Campus UAQ-Aeropuerto, Querétaro, Qro., a 22 de marzo de 2014. México.



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Lenguas y Letras  
Licenciatura en Lenguas Modernas en Español

Opción de titulación por

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciatura en Lenguas Modernas en Español

**Presenta:**

Gisela Sarai Huerta Guerrero

Dr. Gerardo Argüelles Fernández  
Presidente

\_\_\_\_\_  
Firma

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez  
Vocal

\_\_\_\_\_  
Firma

Dr. Daniel Orizaga Doguim  
Secretario

\_\_\_\_\_  
Firma

Mtra. Yolanda Sánchez Alvarado  
Suplente

\_\_\_\_\_  
Firma

\_\_\_\_\_  
LLM-E Verónica Núñez Perrusquía  
Directora de la Facultad

Campus UAQ-Aeropuerto, Querétaro, Qro., a 22 de marzo de 2014. México.

## RESUMEN

La obra *Salón de Belleza* de Mario Bellatin es una narración acerca de un personaje reflexivo sobre su propio devenir y el de su mundo inmediato. Es un narrador en primera persona, que habita y obra en su "salón de belleza". En el tiempo presente del relato, este lugar se muestra como un sitio de asistencia a personas en abandono clínico por padecimientos terminales. Esta novela se presta para un análisis acerca de la disolución fáctica del sujeto y su mundo circundante. A través de la descripción narrativa de una constitución de conciencia relatora sobre su condición solitaria, el reto hermenéutico radica aquí en admitir que el mutismo solipsista, en el cual se encuentra la conciencia narradora, hace posible una configuración poetológica de tiempo y espacio *sui generis*, crucial para el establecimiento del cumplimiento de significación, cuya traducción extraliteraria apunta enfáticamente a una disolución fáctica de la persona, causando de este modo un paradójico vacío de significación al porvenir. En apego a Paul Ricoeur (2008), se entiende que esta desaparición del sujeto se puede analizar a modo de una inversión de la subjetividad, llamada "polo inverso".

**Palabras clave:** Subjetividad, ipseidad, mismisidad, fenomenología, hermenéutica.

## ABSTRACT

The purpose of this project is to research and to contribute arguments to point out the phenomenological principles, which exist implied or explicitly, in the premises of the presentations in some compilations of Literacy Theory and Criticism that are most mentioned and used in the academic sphere, being accessible at universities' libraries.

The research starts from the notion of literary work proposed in each one of these anthologies, in which the compiler authors express their interpretation about the concept of "literature", therefore positioning each one of them in their particular notion. This will reveal how they accept, from epistemological and philosophical fundamentals, the imbrication related with the own nature of the literary work of art and its research, as well as the autonomy of this one through its aesthetic.

The book *Salón de Belleza* by Mario Bellatin is the story of a thoughtful character and his own future and that of their immediate world. Narrated in the first person, it tells the story of a man who lives and works in his «Salón de Belleza». This novel lends itself to an analysis of the factual dissolution of the subject and its surrounding familiar world. Through the narrative description of a constitution of a narrating awareness about their lonely condition, the hermeneutical challenge is here to admit that the solipsist silence, in which the narrating awareness is present, makes the poetical setting of time and space *sui generis* happen, which is crucial for establishing the fulfillment of significance, whose extraliterary translation strongly points to a factual dissolution of the subject, thus causing a paradoxical exemption of significance to the future. Sticking to Paul Ricoeur (2008), it is understood that the disappearance of the subject can be analyzed as a way of an investment of subjectivity, called "inverse pole". In this sense, the story is about a subject who loses their narrative properties as time goes by and only the power of the

determining of a kind of "things to do" in their respective language and writing register is what remains.

**Keywords:** *ontology, intentionality, phenomenology, hermeneutics.*

## **AGRADECIMIENTOS**

El presente proyecto de investigación deriva de la participación como becaria del proyecto de investigación FOFI-UAQ / 2012 FLL, «Representando lo ausente. Notas sobre la actualidad de la imagen literaria desde un mirar fenomenológico», a cargo del Dr. Gerardo Argüelles Fernández (4768).

Al director de ésta investigación:  
Dr. Gerardo Argüelles Fernández

A mis sinodales:  
Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez  
Dr. Daniel Orizaga Doguim  
Mtra. Yolanda Sánchez Alvarado

Un agradecimiento especial:  
LLM-E Verónica Núñez Ferrusquía

¡Te daré gracias, oh Jehová, entre las naciones; y tocaré melodía a tu nombre: ¡“Digno eres tú, Jehová, nuestro Dios mismo, de recibir la gloria y la honra y el poder, porque tú creaste todas las cosas, y a causa de tu voluntad existieron y fueron creadas”!  
(2Samuel 22:50 y Revelación 4:11).

A mi familia:  
Andrés y Mateo, *mi centro*

A mis padres:  
Male y Pris

A mis hermanos:  
Tania, Damaris, Betty, Hugo y Candy

Un agradecimiento especial:  
Yolanda Sánchez  
Verónica Núñez

*No dejes de creer que las palabras y las poesías sí  
pueden cambiar el mundo.  
[...] Aprende de quienes puedan enseñarte.  
[...] Las experiencias de quienes nos precedieron de  
nuestros "poetas muertos", te ayudan a caminar por la  
vida.*

---Walt Whitman---

La Sociedad de los poetas muertos

## ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN .....	8
1.1	LA POSMODERNIDAD Y NARRATIVA DE MARIO BELLATIN .....	9
1.2	LA FENOMENOLOGÍA Y LA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN.....	11
2.	PLANTEAMIENTO GENERAL DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN .....	15
3.	ANTECEDENTES .....	20
4.	DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETIVOS .....	25
5.	MARCO TEÓRICO.....	29
5.1	ANTECEDENTES.....	29
5.2	EL ASPECTO FENOMENOLÓGICO DE LA TEORÍA.....	32
5.3	EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD ENTRE IPSEIDAD Y MISMISIDAD .....	47
6.	METODOLOGÍA.....	51
7.	EL POLO INVERSO DE LA OBRA .....	60
7.1	EL ESPACIO-TIEMPO.....	60
7.2	LA ENUNCIACIÓN .....	74
7.3	LA MIRADA DE HUMANIDAD.....	77
8.	CONCLUSIONES.....	86
9.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra *Salón de Belleza* (1994) de Mario Bellatin es una novela cuya temática aparentemente se centra en una narración solitaria de un personaje reflexivo sobre su pasado, su propio devenir y el de su mundo inmediato: un personaje narrador en primera persona, habitando y obrando en su “salón de belleza”, con sus aditamentos requeridos para su éxito absoluto, su pecera rebosante, cuidada y algunas habitaciones que al mismo tiempo son su hogar. En el presente continuo del relato, este lugar se presenta como una suerte de un improvisado sitio de asistencia última a un cierto tipo de personas en abandono clínico y social ante algún padecimiento terminal, adquirido en el pasado inmediato. Estos individuos, han sido sujetos a una continua desconfianza e indiferencia de los elementos determinantes en apariencia a-sociales como la homosexualidad y la vida en desencuentro con el *status quo* moral. El oxímoron metafórico que se construye con el “salón de belleza como “mortuorio” ofrece un margen poetológico de análisis de la disolución del sujeto y su mundo circundante.

En esta tesitura, la noción de imagen, identidad, situación y estado de cosas (*Sachverhalt*) prevalecen como conceptos claves ligados al acento fenomenológico que, junto con Gerardo Argüelles Fernández, en el marco del proyecto de investigación institucional que acompañó esta tesis se quiere también privilegiar. En esta breve “historia de una investigación”, si se admite esto aquí, se sostiene que la inclusión de la fenomenología en los análisis literarios bien ofrece muchas alternativas de apoyo; siendo una de ellas el tema de la determinación existencial en la arqueología humana,

que, a decir de Argüelles (2012, p. 109), ha regresado paulatinamente a las investigaciones literarias con distintos enfoques, tales como la construcción del sujeto, el problema hermenéutico de la espacialidad, la identidad narrativa (desde Paul Ricœur por ejemplo en Tornero Salinas, A., 2010) y la identidad transcultural bajo la legitimación ideológica del poder (cfr. López Badano, 2011), entre otros.

### 1.1 La posmodernidad y narrativa de Mario Bellatin

De todas estas temáticas relevantes a esta indagación del sujeto y sus identidades, resalta un asunto de interés que recibe un mismo nombre: el trabajo interdisciplinario. Lauro Zavala<sup>1</sup> (2007) define posmodernidad al elemento que precisa la actual cultura norteamericana y europea, la cultura posmoderna consiste en la unión de elementos que pertenecen a la tradición clásica y moderna, al considerar la existencia de algo con cualidad posmoderna, es necesario recordar –sugiere Zavala– que en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos, sin descartar el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos. Como por ejemplo, los textos híbridos, los textos metaficcionales o los textos polifónicos (cfr. p. 32). Zavala señala los siguientes rasgos distintivos del posmoderno en general:

**El tiempo.** Se trata de simulacros carentes de un original al cual imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente.

---

<sup>1</sup> Zavala, L. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis que para optar por el grado de Doctor en Literatura Hispánica. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México. Documento inédito. México D.F. p. 23

**El espacio** está construido de tal manera que se muestran realidades virtuales, es decir, realidades que sólo existen en el espacio de la página a través de mecanismos de invocación. Estas realidades son construidas a través del proceso de lectura, a través de la intercontextualidad articulada imaginariamente por cada lector.

**Los personajes** son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual.

**El narrador** suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo (como ocurre en las viñetas textuales, en las fábulas paródicas o en la mayor parte de los cuentos ultracortos).

**El final** es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las epifanías, entonces, son estrictamente intertextuales (p. 81).

Aunque *Salón de Belleza* contiene rasgos posmodernos no hay que confundir el producto con el proceso, es decir, no se puede afirmar que la narrativa de Bellatin sea posmoderna. ¿Entonces que es? Aunque no es el objetivo de este trabajo, es interesante señalar lo que Zavala propone acerca de lo que hay después de la ficción posmoderna: la creación del *hipertexto*.

El hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el lector es el autor último del sentido del texto, o la metáfora que sostiene que el texto sobre la página es sólo un pre-texto para los paseos inferenciales de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto. La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético (en términos de sus riesgos y posibilidades) y sobre todo diversas paradojas de carácter

político (en términos de su naturaleza terriblemente discriminatoria de la mayor parte de la población mundial y a la vez su naturaleza democrática una vez que se tiene acceso a la red). Sin embargo, casi todo lo anterior podría ser aplicado igualmente a la tradición literaria en general, lo cual nos llevaría a formular nuevamente la pregunta sartreana: ¿para qué sirve la literatura? (p. 82, 83).

Paul Ricœur (2008) no trata sobre estos temas, sin embargo, se da cuenta que algo sucede con cierto tipo de novelas como los *Puzzling Cases*, término que se ampliara posteriormente.

## **1.2 La fenomenología y la narrativa de Mario Bellatin**

Dentro de las diversas disciplinas que trabajan la constitución del sujeto, la fenomenología ofrece una visión menos reduccionista de la obra literaria y ayuda a ésta a oponer resistencia a las hermenéuticas propias de argumentos preconcebidos. Bajo el rubro de lo que Argüelles llama «exceso de interdisciplinariedad» (2012), se piensa en esta investigación que la obra de Bellatin bien se presta para un análisis literario bajo determinantes claves de la existencia del sujeto, como:

- a) la situación subjetiva de un personaje;
- b) la mirada de un narrador reflexivo ante la vida;
- c) el proceso de individuación;
- d) las determinaciones estéticas del discurso literario

(Prada, R., 2003, p. 5).

En la obra de Bellatin parece que nada de lo que aquí se resume con ayuda de Argüelles y Prada se escapa a una posible indagación, ya que esta poética resalta de otras contemporáneas por ordenarse escrituralmente en principios estéticos-escriturales evidentes, resumidos aquí como poetológicos, entendiendo aquí la poetología como el ordenamiento, la ubicación y la descripción de la complejidad literaria (textual) desde premisas teóricas que abundan en la propia potencialidad enunciada al interior de la obra misma, y cuyo artífice de interpretación en primera línea es el artista, postulado también con fines teóricos como «inteligencia autoral» (cfr. Gerigk, 1991, p. 34).

A través de la descripción narrativa de una constitución de conciencia relatora sobre su condición solitaria, el reto hermenéutico radica aquí en admitir que el mutismo solipsista, en el cual se encuentra sujeto-personaje en *Salón de Belleza*, hace precisamente posible una configuración poetológica de tiempo y espacio *sui generis*, crucial para el establecimiento del cumplimiento de significación, cuya traducción extraliteraria apunta enfáticamente a una especie de disolución fáctica de la persona, causando de este modo un paradójico un aparente vacío de significación al porvenir.

Antes de proseguir, es importante indicar que desde Argüelles (en apego a Ricœur, 2002, p. 29), el término de “constitución” se entiende:

como el resultado de las actividades sintéticas de la conciencia ante la asunción de los actos significantes (*sinngewandte Akte*) y nuestra reacción pasiva traducida en actos significantes impletivos (*sinnerfüllende Akte*), o sea, un acto de conocimiento

con la intención de dar cumplimiento de significación al sentido (*Sinn*) con referencialidad diferida (*Bedeutung*), y es diferida porque los objetos están “desplazados” del presente de la realidad hacia la obra literaria en calidad de noema u objeto puramente intencional, como lo trata Ingarden» (Argüelles, 2010, p. 212)<sup>2</sup>

En el marco de esta desaparición del sujeto, se puede hacer referencia a una explicación epistémica a modo de inversión de la subjetividad, llamada también polo inverso. En este orden, y en apego a Paul Ricœur (2008), se entiende la inversión al polo inverso cuando el sujeto, al radicalizarse sus niveles existenciales y fácticos, sufre una esencialización (ideación en el lenguaje de Husserl) sin desaparecer éste mismo del mundo físico circundante. En términos útiles para el análisis literario, Ricœur menciona que en estos casos paradójicos hay una crisis interna a la ipseidad, ya que al ir desapareciendo el personaje la mismidad pierde fundamento.

A su vez, la ipseidad queda al descubierto, eclipsando a la mismidad y haciendo de la ipseidad el mantenimiento del sí. De esta manera, la identidad narrativa hace una función mediadora entre los dos polos de la mismidad y la ipseidad. Al explorar este espacio intermedio es donde se descubre la transformación del sujeto y su permanencia en el tiempo, haciendo variar la relación de una con otra. Llegado este punto, se logra un acercamiento al polo inverso de la novela llamada —según Ricœur— la novela de la corriente de la conciencia (p. 148), donde se invierte la relación entre la trama y el personaje. El sujeto pierde sus propiedades narrativas que resuelve de la

---

<sup>2</sup> Otros autores en vez de hablar de “constitución” dicen “reconocimiento”, “establecimiento” o “configuración” desde el punto de vista de una experiencia de conocimiento afirmativo; sólo que aquí he respetado el término apropiado a la metodología que he seleccionado para mi tesis.

siguiente manera: confiriéndole al personaje el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción, así la función narrativa es productiva en otro registro del lenguaje (ibídem).

## 2. PLANTEAMIENTO GENERAL DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

*Su posibilidad consiste en que cada investigador clarifique lo que comprende y lo que no comprende. Nos permite saber cuándo una investigación está realmente en su asunto, y cuándo, por el contrario, se nutre de una terminología tradicional y gastada.*

Martin Heidegger, *El concepto del tiempo*<sup>3</sup>

*La literatura es vivencia; es la conciencia que se desplaza a la manera de imaginación para descubrir lo extraordinario.*

J. L. Boone<sup>4</sup>

La obra de *Salón de Belleza* ha sido comentada por la crítica académica en su mayoría bajo un interés sociológico con marcos teóricos sustentados en premisas de crítica política, cultura cívica y sociedad, según se puede certificar en las notas que se incluyen más adelante en los antecedentes a este proyecto. En este sentido, el interés principal de algunos comentaristas que se revisaron, abarcan temáticas sobre la opresión social contra la condición *gay*, la mutilación corporal, el desarraigo, la marginación y el estado de cosas alrededor de la condición de las enfermedades terminales; se trata con mayor detalle de un interés por atender una poética de la denuncia frente a la tortura, la deformidad, el desmembramiento corporal, la sanidad sectaria, la asfixia de gobiernos totalitarios, hasta tesis metafísicas como la venganza “más allá de la muerte” (cfr. Moreno Roque, 2010).

Por el contrario, el punto focal del proyecto de investigación se centra en considerar que los textos literarios de Mario Bellatin ofrecen configuraciones de mundos

---

<sup>3</sup> En adelante acudimos a este libro (2006, p. 27) con la siguiente identificación: ECT, más el número relevante de las páginas referidas.

<sup>4</sup> Boone (2011). Poemas tardíos de Wallace Stevens. En: Revista *Letras Libres*.

y exploraciones profundas de experiencia humana y trans-humana sustentados poetológicamente en una vasta abstracción de la percepción del sujeto en su entorno, la cual, según la pre-comprensión hermenéutica que este trabajo sustenta, logra concebir y configurar algo que *deseo* llamar aquí universo poético-ficcional pleno de significaciones trascendentes. Y son objetivos porque sobrepasan el mero margen referencial de la inmediatez temática sobre condiciones de homosexualidad, demostración *queer* o de la mera denuncia pedagógica-social.

Diana Palaversich, quien documenta el prólogo de la *Obra Reunida* de Mario Bellatin (2005), señala que «es posible decir que hasta la fecha el autor no ha escrito varias sino una misma novela que se ha estado publicando en distintas entregas» (p. 18). Es posible entender el comentario de Palaversich, si se concede que Bellatin crea mundos propios en razón de un hermetismo singular, sustentados por un especial entramado narrativo con significaciones extraídas de marcos generales de su uso cotidiano y familiar (óntico), ubicados más allá de la clave hermenéutica para el acceso a una lectura referencial. Los grados de verosimilitud de las cosas y los estados de cosas en la poética de Bellatin parecen en suma acordes a la ontología particular de la condición trascendental del sujeto narrado en un orden de estructura que obedece a una arqueología propia hermética al mundo de significaciones externas, entendiendo “arqueología propia” como el modo para designar el marco de constelación espacio temporal, lógico y ético que propone el autor literario en calidad de responsable del artificio literario, y que el lector asume en el pacto ficcional sin lugar a dudas (cfr. Argüelles, 2006 / 2013-C, p. 23).

Las novelas de Bellatin se constituyen bajo una técnica tipo *collage*, el cual consiste en un ordenamiento distribuido de imágenes independientes entre sí sobre una superficie unitaria, cuyo efecto en vista alejada brinda la concretización de una imagen propia, mientras que al contemplarse de cerca, se observa en cada foto la imagen de un alguien o algo en un actuar con ciertas características unitarias.

Una analogía de lo anterior, acontece, *i. e.*, con la novela *Flores* (2000). Esta obra se compone en su totalidad como una flor; cada pétalo cuenta una historia diferente, éstas se enlazan a través del título de cada historia, la forma sostiene la mención del subsecuente título de la precedente. Bajo esta sucesión de sentidos nominales, Bellatin crea el efecto trascendental de que toda palabra, que cobra vida en una obra literaria, sólo es relevante estéticamente en esa obra, a menos que fluya una conciencia significativa (hermenéutica) sobre la esencia no referencial de lo ahí evocado poéticamente.

El propio Bellatin (2000) abunda sobre esta estrategia escritural en su introducción a *Flores* del siguiente modo:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que

cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara (p. 377).

Bajo el desempeño narrativo a modo *collage*, cada invención poética de Bellatin se sustenta por sí misma en razón a una estética particular de la imagen constituida por medio de un entramado asociativo-simbólico. En este enarbolamiento temático y significativo, una narración se perfila remáticamente con otras y en medio de ellas, logrando armonizar una extraordinaria imagen literaria. Así, en remitente a lo que Lubomír Doležal (1997) refiere sobre la posibilidad que brinda la literatura al convertir todo *el* «proceso destructivo en un nuevo logro, donde se hace patente lo que siempre ha sido latente: elaborar ficciones es un juego de existencia posible. [...] La complejidad semántica es una manifestación en grado sumo de la autosuficiencia estructural de los mundos ficcionales» (p. 69).

Por la peculiaridad de su obra y de acuerdo al objeto de estudio, la novela *Salón de Belleza* (1994)<sup>5</sup> sobresale por sus cualidades de anudamiento alegórico con otras complejidades temáticas y remáticas dispersas al interior de otras obras. La peculiaridad concreta que posee esta obra radica en las conexiones significativas hacia su interior; y al advertir este atributo, resulta evidente la polarización o el contraste de esta obra con relación a una radical profundidad objetiva del estado de cosas narrativo en relación directa con la ubicación ontológica de la subjetividad del propio personaje; un personaje —personalizado ética y moralmente— inserto en una complejidad

---

<sup>5</sup> En adelante me referiré a la novela de *Salón de Belleza* con las siglas SB.

significativa atada a los significantes poéticos o escriturales. Una consideración que, de acuerdo a Doležel, coincide con la creación de un *nuevo logro* en la literatura.

### 3. ANTECEDENTES

Mario Alfredo Bellatin Cavigiolo, nace en la ciudad de México el 23 de julio de 1960. Se traslada a Perú a los cuatro años de edad donde estudia Teología durante dos años en el seminario Santo Toribio de Mogrovejo y después, Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1986 publica su primer libro *-Mujeres de sal-*, al año siguiente viaja a Cuba con una beca para estudiar guion cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y al regresar a Perú continua publicando y es ahí donde da a conocer su obra literaria, consiguiendo una amplia difusión. Es hasta 1995 cuando vuelve a México. El *corpus* de esta investigación se enfoca principalmente en una de las novelas de Mario Bellatin, *Salón de belleza*, publicada por primera vez en Lima en 1994, posteriormente aparece en Tusquets Editores México en marzo de 1999. La idea inicial de esta obra, como lo cuenta el propio Bellatin, nació de la lectura de una noticia periodística:

Solo partí de una noticia que encontré en un diario. Allí decía que había un peluquero que recogía enfermos de sida en un barrio marginal de Lima. Esa anécdota me pareció que podía ofrecerme un espacio rico para crear. A partir de ese momento, ingresó mi propia invención. Pienso que sería una estupidez criticar una novela por lo veraz que esta sea. Podrían hacerme reproches a nivel de lenguaje, estructura o técnica, pero no

por lo otro. Intento que mis libros tengan eficacia y coherencia dentro de su universo. Me importa que funcione el libro y no la realidad<sup>6</sup>.

Su prolífica producción literaria incluye los títulos *Canon Perpetuo* (1993), *Damas Chinas* (1998), *Flores* (2000), *Perros Héroes* (2003), entre otras, que para la realización de este trabajo es necesario implícitamente tomar en cuenta de su *Obra Reunida* (2005). *Salón de Belleza* figura en el número 19 de la lista seleccionada en 2007 por 81 escritores y críticos latinoamericanos y españoles de los mejores 100 libros en lengua castellana de los últimos 25 años<sup>7</sup>. A Mario Bellatin se le atribuyen reclamos políticos-sociales, incluso le adjudican demandas literarias en el sentido de crear mundos absurdos con historias fragmentadas, laberínticas que reviven personajes inestables (Palaversich, 2006, p.11).

En esta investigación no se pretende desmentir lo anterior o “descifrarla”, sino puntualizar en una razón teórica distinta que la literatura de Bellatin es accesible a *terminus* que distingue la experiencia estética de la lectura, a modo de *goce artístico* a través de su descripción, advirtiendo su esencia poética.

La narrativa de Bellatin es omisión; no hay historias concluidas, personajes estructurados en prototipo, ni juicios morales o diálogos complicados (Tafoya Solís, 2010, p. 11). En el intentar nombrar o especificar lo que sucede con las obras de

---

<sup>6</sup> Publicado como «Deseo la ambigüedad», en el suplemento «Domingo», del diario La República, Lima, 1 de enero de 1995, páginas 25 y 26.

<sup>7</sup> Las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años.

Bellatin, se han encontrado diversas formas, siendo una de ellas el asunto del *collage* o la denuncia sobre la enfermedad y su relación con la intención escritural. En esta relación, Palaversich comenta que algunas de las estrategias narrativas de Bellatin se desempeñan como una «instalación verbal, queriendo pertenecer menos al arte de la literatura y cada vez más al arte a secas. Sus novelas se tornan más bien “libros objeto” (de arte) y dependen tanto de la palabra como de la imagen y el montaje cinematográfico» (p. 22). Asimismo, Tafoya Solís (2011) las describe como «una serie de imágenes proyectadas en secuencia al estilo Lynch en *Mulholland Drive* o en *Lost Highway*, películas en las cuales impera lo que vemos y no la trama o la historia de algún personaje»; y la conclusión a la que llega es que «la imagen impera sobre la palabra escrita» (p. 12).

Si se acude a una reflexión de Martin Heidegger en *Arte y poesía* (2008)<sup>8</sup> sobre la obra de arte que dice al calce que «la proyección poética de la verdad que se sitúa en la obra jamás se realiza en lo vacío e indeterminado» (p. 98), entonces se cuestiona: ¿Dónde queda la narración y/o el individuo de la novela en *Salón de Belleza*? Al rastrear esta línea, surge la cuestión de la constitución del relato y/o del personaje, por ello, el aporte de esta investigación se orienta hacia la relación directa entre la situación del sujeto con la estructura de la obra. Un cometido que —así Heidegger— podría elucidarse como *desocultamiento del ente* (p. 83); es decir, por medio de un cuestionarse sobre ¿quién es el ente de *Salón de Belleza*?, ¿qué hace?, ¿en dónde está situado y cuándo?, ¿bajo qué marcos contextuales vive este hombre y cómo se

---

<sup>8</sup> En adelante acudo a ésta obra con la siguiente identificación: AyP

desenvuelve?, entre otras cuestiones. Considerar estos asuntos, aparece de lo que supone es el tiempo y el espacio, es decir, el *status* de la obra.

En la novela *Salón de belleza*, se relata la vida de un hombre sin nombre. Este individuo recuerda, y en su flujo de conciencia adopta el sitio de un narrador que cuenta fragmentos consecuentes, ya hilados o no en marcos de relevancia para él mismo, de su vida (de sus gustos, de sus amigos, etc.). Por consiguiente, relata como consigue adquirir y regentar un salón de belleza, que posteriormente se convierte en un “moridero”; esto es, un lugar donde las personas con enfermedades sin vías de una posible curación aparecen para fallecer con la mayor dignidad posible: « [...] la mayoría son extraños que no tienen dónde irse a morir. Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle» (SB, p. 28), y es que la sociedad descrita en la novela parece postergar u olvidar a estas personas desahuciadas, al no atenderlas. Por otro lado, los que quisieran ayudar es el mismo protagonista quien los acusa de caridad hipócrita.

Este *sujeto-sin-nombre*, ha perdido ya a sus dos compañeros del salón. Además, a él le ha alcanzado una enfermedad progresiva e incurable. Se siente débil, a tal grado como para ya no salir por las noches, como solía hacerlo con sus compañeros; cuando caía la noche, en la que solían salir rumbo a la ciudad, donde transfiguraban su imagen en una femenina que además de obtener diversión, conseguían algo de dinero. Hay ciertas reglas que deben cumplirse en el Moridero: sólo se aceptan personas de sexo masculino, cuya enfermedad este en la última etapa.

También, recibe dinero, golosinas y ropa de cama. Todo lo demás queda prohibido, incluyendo las visita de religiosos, médicos y aportaciones medicinales.

Al verse ya en la penumbra de la enfermedad, el personaje siente congoja por dejar en manos de otros el “moridero”, « [...] No sé qué pasará una vez que éste muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa demasiado» (ibídem); así, éste *sujeto-sin-nombre*, se queda solo en víspera de una profunda soledad, con un acuario viejo pero rebosante y sus huéspedes.

#### 4. DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETIVOS

Los objetivos de investigación son dos, el primero es describir las características de la novela desde y a partir del enfoque fenomenológico; el segundo, tratar el problema de la estructura vivencial del sujeto que narra. Para abordar el primer objetivo será necesario analizar la siguiente pregunta: ¿cómo se puede tener una aproximación a una novela como *Salón de Belleza*, cuando el sujeto de la acción no tiene *identidad*<sup>9</sup>, o cuando el cronotopo, a decir de Mijaíl Bajtín (1999), no queda lo suficientemente definido y, sin embargo, el mundo ficcional se sostiene por sí mismo, todo esto a partir de una lectura fenomenológica?

Ante esta dificultad de interpretación que se constata en el acto sintético de lectura al interior de la ficción y sus actos cognitivos de asimilación y afirmación, según la hipótesis central de Argüelles & Flores en una aportación reciente (2013), se trata de abordar una dificultad de elucidación de sentido en el plano de la significación del discurso, que por tradición es aquí la parte de los comentarios de un lector especialista en el tema sobre el cual versa la narración. Se piensa que las aportaciones de fenomenólogos como Edmund Husserl (2002), y lo correspondiente de Martin Heidegger (1988), acuden aquí en apoyo ante el cometido de aproximación a la pregunta sobre la forma como se constituye la obra de Bellatin, desde y a partir de ella, dejando en suspensión entre paréntesis los temas meramente aplicables a una temática

---

<sup>9</sup> Con Ricœur (2008) se entiende aquí “identidad como el resultado de la facultad de dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella de la que se tiene intención de hablar” temáticamente (p. 1).

social pedagógica o “aleccionadora de denuncia”, tal y como en los textos revisados se ha etiquetado la escritura de Bellatin en la apenas naciente investigación sobre este autor.

Sin intentar buscar, como alude Palaversich, « “significados profundos” o una visión crítica del mundo que enmarque el texto y compruebe el compromiso del autor con la realidad circundante» (p.12), el proceder de la investigación responde al seguimiento de la constitución del espacio, tiempo, y el sujeto implicados en el texto, acudiendo a ciertas líneas metodológicas con principios en la fenomenología bajo el énfasis de la indagación sobre la objetividad de los contenidos de conciencia desde su carácter de vivencia subjetiva.

El segundo objetivo radica fundamentalmente en asumir que si bien en la poética de Bellatin la identidad y el cronotopo se muestran velados por una serie de indeterminaciones ontológicas (de casos y cosas), las intenciones significativas de este modelo de sujeto “etéreo” otorgan sin embargo verosimilitud, cohesión y coherencia al desplegado narrativo; esto es, se trata de una hermenéutica del *sí mismo*, o de la acción propia, en evocación a Ricœur, y que hace relevante la investigación sobre el llamado *sujeto de la acción* para averiguar ¿quién? o ¿qué tipo de unidad vivencial (por tanto intencional impletiva<sup>10</sup>) es el sujeto que narra?

Lo anterior obliga en consecuencia al despliegue de nociones tales como

---

<sup>10</sup> El sentido impletivo se entiende con Husserl como la expresión significativa que realiza la intuición imaginaria y perceptiva. Así se entiende que tales expresiones “que mientan algo” no requieren referirse a objetos concretos en modo referencial, y de ningún modo se les toma como expresiones sin contenido o “sin sentido”. Véase la referencia directa en Husserl, *Primera Investigación lógica*, §14, p. 251.

identidad y corporeidad, mismidad e ipseidad. En esta tesitura, la pertinencia del concepto del *sí*, permitirá distinguir la identidad sobre la indagación acerca de ¿quién habla?; indagando por tanto acerca de la identidad de quién significa impletivamente al mundo.

En el marco de estos presupuestos, es pertinente notar que Ricœur es quien realiza estas consideraciones acerca del despliegue del *sí* de una forma interrogativa, ante lo cual introduce metodológicamente, en un acto de ajuste epistémico siempre válido, la pregunta ontológica primordial, en sentido antropológico: ¿quién? En este sentido, se manifiesta el problema de la estructura interna del sujeto, que se conecta con el análisis del lenguaje escrito como esencia de la obra, a decir, la escritura. Además, partiendo del concepto ¿quién? y aplicando la teoría literaria, se llegará a la revelación del *polo inverso* de la novela, con inspiración en la temática que de ello hace Ricœur (2008).

Tras esta breve revisión de objetivos resulta relevante el saber qué preguntar y desde cuál posición preguntar, por ello aquí no sobra reiterar que esta investigación establece su perspectiva hermenéutica desde la notificación de sentido y significación que se lleva a cabo, por ejemplo, en la premisa de la *diferencia poetológica* de Horst-Jürgen Gerigk (2002)<sup>11</sup>. En estos términos se sabe que,

---

<sup>11</sup>El postulado de la diferencia poetológica de Horst-Jürgen Gerigk acude aquí en apoyo a toda investigación literaria que, así Argüelles (2010), pretenda privilegiar el asunto narrativo desde una perspectiva de análisis de la argumentación interna que incide en la construcción de tal mundo posible y sus significaciones al interior lógico-poético (p. 19).

La Diferencia Poetológica centra el trabajo de interpretación literaria en el reconocimiento de la peculiaridad de la obra, [...] libre de prejuicios psicobiográficos del autor (como individuo empírico, pero en calidad de inteligencia autoral) y fuera de una actitud tropológica [...] la diferencia poetológica se trata de un reconocimiento de mundo ya comprendido y finito, mismo que se recuperará en su actualidad en el instante de lectura. (Argüelles, 2006, p. XIII).

En este sentido, Argüelles abunda más tarde (2010) en favor de este modo de proceder y resalta con énfasis el privilegio hermenéutico sobre la ejecución de estos presupuestos «por medio de una especie de puesta en escena de juicios de comprensión de realidad a los que los mismos personajes se ven sujetos dentro de la ficción a la que pertenecen» (p. 19). Se trata con todo esto de rendir una lectura libre de prejuicios sociales o existenciales que la obra literaria misma no puede responder.

De este modo se pretende examinar la elucidación fenomenológica de los constituyentes narrativos en la obra camino a una inversión de los polos de subjetividad radical en *Salón de Belleza*, tales como: el tiempo, espacio, sujeto (cognoscente) y la diferencia entre personaje y sujeto, la determinación del nombre, la corporeidad, la estructura del sujeto fenomenológico, la enunciación y la “mirada” como imagen de humanidad.

## 5. MARCO TEÓRICO

En la cuestionabilidad y sólo en ella se hace uno cargo de la posición en la que se da y para la cual se da algo a lo que se le pueda llamar poner término “fijo”. ¡Y eso sólo si lo fijable, lo que aún no está fijado, en cuanto cómo del existir, tiene ser ¡Qué pasa en este contexto con el problema de la muerte? En la hermenéutica lo primero que hay que configurar es la posición desde la cual sea posible preguntar, cuestionar de modo radical, sin dejarse llevar por la idea tradicional del hombre. (Cuestionable es el problema de la disposición, cómo plantearlo, si plantearlo o no).

Martin Heidegger<sup>12</sup>

### 5.1 Antecedentes

Martin Heidegger nació en 1889 en Todtnauhaberg, actual Alemania y siendo discípulo de Edmund Husserl se propuso aclarar el camino de la metafísica que lleva a la edad moderna, a la era de la ciencia y de la técnica. También trató de manifestar lo “no pensado”, lo “no dicho”, como él lo llamó, lo oculto en la historia de la metafísica. ¿Cómo se puede comprender la aparición de un pensamiento heideggeriano en nuestra época? *Heidegger siempre pensó que lo que él aportaba era posible en cualquier época*<sup>13</sup>. Jesús Adrián Escudero en su tratado *El programa filosófico del joven Heidegger*<sup>14</sup> menciona que Heidegger pensaba *que la verdadera filosofía, es decir, la filosofía en un sentido originario, emerge desde el fondo del mundo de la vida* (p. 6). En 1919, en el período de la posguerra los alemanes viven la secuela que se produce entre la caída del imperio de Bismarck y la Primera Guerra Mundial. Ante este panorama la

<sup>12</sup> *Ontología. Hermenéutica de la Facticidad* (1923). En adelante cito: OHF, aquí. p. 36.

<sup>13</sup> Cfr. Jean Beaufret: *Al Encuentro de Heidegger. Conversaciones con Frederic de Towarnicki*.

J. L. Delmont (trad.). Monte Ávila Editores. Caracas. 1987 (ed. original, París 1984. p. 3-6.

<sup>14</sup> Escudero, J. A. (2008). *El programa filosófico del joven Heidegger*. Ediciones Herder. Jesús Adrián Escudero (Hamburgo, 1964) es profesor de filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona desde 1996 y ha sido profesor invitado en las universidades de Münster, Milano, Padova y Torino. Experto conocedor de Heidegger, ha traducido diferentes escritos al español y además ha publicado *El programa filosófico del joven Heidegger* (2008), *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser* (2009) y *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927* (2009).

sociedad alemana se pregunta sobre la existencia humana: *¿Qué hacer ante una civilización que navega a la deriva? ¿Cómo escapar a una racionalidad técnica que calcula todas las variables de la existencia humana, que elimina toda huella de individualidad, que somete la voluntad personal al orden causal de las ciencias?* Esta era una nueva generación que tenía plena conciencia de estar entrando en una nueva época del espíritu marcada por la decadencia. En este sentido, alude Escudero, se observa un Heidegger en el semestre de verano de 1923 influenciado por figuras como Aristóteles, Agustín, Lutero, Kierkegaard, Dilthey y Husserl. Que culminan en su proyecto filosófico en torno a una hermenéutica de la facticidad. *Problemas fundamentales de la fenomenología*, se concreta en las lecciones de 1923 *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, se prolonga en el tratado de 1924 *El concepto de tiempo* y culmina en los cursos marbugueses del semestre de verano de 1925 *Prolegómenos a la historia del concepto de tiempo* (cfr., p. 7-11). En torno al pensamiento del joven Heidegger, como él mismo dice, *van encaminadas a una sistemática interpretación ontológico-fenomenológica del problema fundamental de la vida fáctica:*

Heidegger insiste una y otra vez que no se debe filosofar sobre la vida, sino desde ella. Más que establecer un sistema de la vida, más que señalar la existencia de una nueva realidad, se trata de pensar la vida y su historia como el mar en el que ya se está navegando. Todos los hombres viven en la historia, pero muchos no lo saben. Otros saben que su tiempo es histórico, pero no lo viven como tal (p. 14).

De esta manera, alude Escudero, el intento de aprehender la realidad de la vida humana pasa por dos decisiones fundamentales:

1.- La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo proporcionan el punto de partida de la pregunta por el ser de esta vida y por el sentido del ser en general.

2.- Consiste en cómo acceder al fenómeno originario de la vida, hay que desarrollar un método capaz de captar el sentido de la vida y de sus vivencias.

(p. 15-16).

Heidegger –menciona Escudero- en sus distintas elucidaciones repite la idea de que *la naturaleza de la vida* no se puede aprehender de manera objetiva y transparente, sino que responde a un constante proceso de realización histórica y, por tanto, temporal respondiendo a las formas prácticas de relacionarse con el mundo (p. 19). En otras palabras, el análisis filosófico debe partir de las vivencias del mundo circundante. Pero estas concepciones del mundo, insiste Heidegger (según Escudero), no son suficientes para comprender la verdadera naturaleza de la vida humana misma, pues ésta sólo puede entenderse desde sí misma; el conocimiento no puede retroceder por detrás de la vida y ofrecer una reconstrucción científica de sus manifestaciones, por eso, el método es descriptivo y comprensivo y no explicativo y causal, eso lleva a Heidegger al análisis de los otros y del sí mismo. El estar-en-el-mundo implica que no hay jamás un mero sujeto sin mundo, (Escudero, p. 36-40).

## 5.2 El aspecto fenomenológico de la teoría

En consonancia con lo anterior, la fenomenología, como método de observación e indagación desde la pretensión significativa de la relación afectiva y simbólica con el mundo, se presta como una vía que conduce a la posibilidad epistémica de la esencia que constituye los modelos de objetividad en lo que *conocemos* y *vivimos* en el mundo.

En un esfuerzo por sintetizar este planteamiento general, se argumenta que en la fenomenología se trata de investigar el modo *como* es que cada *quien*, desde su subjetividad, es capaz de referirse objetivamente a algo o tomar nota y referirse sobre algo asumiendo la objetividad de ese algo. En este sentido, en una parte muy importante del pensamiento fenomenológico se investigan todos los principios del intelecto que en la vida “real” somos capaces de mirar como “objetivos”; así, la fenomenología trata de investigar cómo es que *mi* conciencia piensa en una cosa, por ejemplo, la justicia (desde mi subjetividad), pero apelando ante los demás (desde la intersubjetividad) a que me estoy refiriendo a la justicia objetiva, sobre la cual otros afirman o desestiman diciendo “esto no es para mí una definición válida de justicia” — o “sí, en efecto, tal cosa es, o no es, justa”. Y si se atiende con cuidado, tanto yo como los otros yos hablamos o nos dirigimos “intencionalmente y en esencia” a la misma justicia; por lo menos en un anhelo antropológico de deseo que la justicia sea —en esencia—la justicia en modo atemático.

Una de esas particularidades esenciales, obra de nuestra *praxis* estética con el mundo (Prada Oropeza, 2001, p. 74), es la literatura, tanto como hecho como fenómeno e institución. Para disertar acerca de *Salón de Belleza* es preciso determinar

la posición desde la cual se va a cuestionar, y bajo que premisas teóricas se reiterará esta perspectiva.

Incluyendo el diario acontecer de la vida, se asumen líneas de investigación para tratar de acceder al mundo objetivo en el que se vive. Con apoyo con Martin Heidegger, se afirma con todo el beneficio directo para este trabajo proviene de: la Fenomenología. Aunque cabe muy bien resaltar algunas posibilidades de ubicar este tan complejo término. En palabras técnicas, Heidegger intenta la siguiente definición:

La expresión [fenomenología] consta de dos partes: fenómeno y logos. Ambas remontan a términos griegos: *φαινόμενον* y *λόγος*. [...]. La fenomenología sería, pues, la ciencia de los fenómenos. [...] La expresión griega *φαινόμενον*, a la que remonta el término "fenómeno", deriva del verbo *φαίνεσθαι*, que significa mostrarse; *φαινόμενον* quiere decir, por consiguiente: lo que se muestra, lo autoestrante, lo patente; *φαίνεσθαι* es, por su parte, la forma media de *φαίνω*: sacar a la luz del día, poner en la claridad. [...]. Como significación de la expresión "fenómeno" debe retenerse, pues, la siguiente: lo que se muestra en sí mismo, lo patente. Los *φαινόμενα*, "fenómenos", son entonces la totalidad de lo que yace a la luz del día o que puede ser sacado a luz, lo que alguna vez los griegos identificaron, pura y simplemente, con *τὰ ὄντα* (los entes). (Ser y tiempo, pp. 38-39).<sup>15</sup>

En otro tratamiento similar, Heidegger (ECT, p. 25) indica que la significación de la fenomenología radica en otorgarle a la filosofía y a «la ciencia, lo que el discurso

---

<sup>15</sup> Heidegger. *Ser y tiempo*, p.38, 39. En adelante cito: SyT.

interpretativo del ser-ahí (*Dasein*)<sup>16</sup> dice acerca de él mismo y acerca del mundo» (p. 26)<sup>17</sup>.

Bajo estas consideraciones, la fenomenología observa lo que a la ciencia y a la filosofía se les escapa como tema de estudio, por no ser predicados posibles de examinar mediante realidades espacio-temporales. Lo que la fenomenología ensaya, a decir de Husserl en *Ideas II* (2005) son: los valores, bienes, finalidades, instrumentos, bueno-para-algo, etc., (p. 31)<sup>18</sup>. Husserl parte –siempre en opinión de Heidegger–, según estudios de Escudero, de una conciencia que percibe las cosas para a continuación determinar el contenido objetivo de las vivencias a través de un mecanismo de representación reflexiva que, en última instancia, trae consigo una ruptura con el mundo de la vida; en cambio, Heidegger arranca de una vida fáctica que comprende los entes que comparecen en su trato cotidiano con el mundo por medio de una repetición comprensiva que debe permitir una verdadera apropiación de las vivencias de nuestro mundo circundante (p. 24), pero en sus propiedades pertenecientes a la esencia de la cosa<sup>19</sup> a tratar; aquí esencia, como el no-asir de la cosa, o sea en su característica transcendental, que a su vez es permanente e invariable; y en este sentido y propósito de asegurar esta línea de los argumentos,

---

<sup>16</sup>Se ha traducido el término alemán *Daisen* como el *ser-ahí*, desde que José Gaos que tradujo *Ser y Tiempo* en 1951, según notas de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrian Escudero, (en Heidegger: ECT, p. 26).

<sup>17</sup>En ECT, según notas de Gabás Pallás y Escudero, la fenomenología trata de exponer las estructuras de la vida misma sin mediación de ningún tipo de teorización y objetivación que altere y deforme su modo de darse originario.

<sup>18</sup>En adelante acudimos a éste libro con la siguiente identificación: IF. II.

<sup>19</sup>Husserl, define cosa como «el orbe de la naturaleza, que en sus formas de espacio-tiempo abarca todas las realidades fácticas, pero obviamente también, por razones esenciales, todas las *realidades* posible *a priori* [...] (esto quiere decir siempre por esencia)” (Husserl: IF. II, p. 57). Y Heidegger en su *libro El origen de la obra de arte*, nos menciona que “una cosa puede ser cualquier cosa, todo ente que es de alguna manera, en filosofía se nombra como cosa, e incluso el arte es una cosa» (p. 99).

cabe referir a Emmanuel Levinas (2004), quién en *La teoría fenomenológica de la intuición*, refiere sobre la esencia, lo siguiente:

La esencia no existe como existe un objeto individual. No tiene vínculo alguno con el espacio y no se encuentra individualizada en el tiempo, ya que no emerge ni desaparece. En esto consiste su idealidad. Y esta idealidad de la esencia y de lo general, lejos de ser indeterminada y por ello desdeñable, admite subdivisiones y diferencias descriptivas [...] lo mismo que el objeto individual, el ser ideal, la esencia, admite la distinción de lo verdadero y lo falso. Las esencias no son ficciones de las que podríamos afirmar cualquier cosa (p.134).

Siguiendo la cita anterior, no se trata literalmente que no se pueda aseverar cualquier cosa de la esencia; se debe rectificar con ayuda de Heidegger que la fenomenología es la encargada de mostrar aquello que está oculto y al mismo tiempo es algo que «pertenece esencialmente a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento» (SyT, p. 44).

Siguiendo una aportación de Argüelles sobre los privilegios de la fenomenología para el análisis literarios, se asume que, por ejemplo, para atender la indagación de la identidad literaria y al mismo tiempo, prescindir de otras metodologías que privilegian la referencialidad inmediata, la cual, según Argüelles en este contexto: «se agota en una interpretación extraliteraria bajo el olvido de la condiciones artísticas por sí mismas irreductibles de toda obra artística». En este sentido y siguiendo la cita anterior, la premisa que se asume también aquí, sostiene que en virtud de la fenomenología se

puede abundar en las relaciones de identidad que asume la ficción «como una variación posible y trascendente de nuestro trato espiritual e intelectual con el mundo» (Argüelles, 2012, p. 107).

Se entiende además que tales variaciones posibles y trascendentes, como lo son de hecho las significaciones literarias, la fenomenología las justifica como producciones pasivas de imágenes en calidad de presencias [*Vergegenwärtigung*]<sup>20</sup> (ibídem).

De este modo, la noción alemana de *Vergegenwärtigung* como presentificación (en el tono de Ricœur) ya muestra una distinción bien sutil frente a la “representación” tradicional, y con todo esto, gracias a la fenomenología, la presentificación deja de ser un mero surrogato semiótico para sustituir algo que no está aquí (tal y como gusta tanto asumir la psicología). A todo ello Argüelles resume como sigue:

La aplicación de este principio, que cancela el empirismo de la apreciación de la imagen y por tanto refuerza la autonomía de la identidad presumida, imaginada o anhelada por los personajes literarios [...] parece resultar solidario no sólo con las determinaciones internas de la lógica ficcional, sino también con el aspecto hermenéutico de significación camino a un adecuado consenso intersubjetivo de interpretación (Argüelles, 2012, p. 109).

---

<sup>20</sup> *Vergegenwärtigung* se traduce no como “representación” sino como “presentación” o “presentificación” como lo hace siempre Ricœur. Esto es en el sentido que ocupa el sustantivo “presencia”, a saber: como algo que aquí y ahora se presenta ante la intuición desde su carácter de actualidad. Para verificar esto Argüelles remite a la siguiente fuente husserliana: *Ideas I*, § 99. El núcleo noemático y sus caracteres en la esfera de las presentaciones y re-presentaciones (p. 327).

Bajo este esquema se pretende un acercamiento a la literatura de Mario Bellatin en beneficio de una mejor comprensión y aprehensión de ella a través de la noción de esencia. En palabras de Husserl, ésta tiene una duración fijada en el tiempo y por ende en un espacio. Para comprender la noción de tiempo desde la perspectiva fenomenológica es importante tomar en consideración de donde obtiene ésta sus premisas, y es que los antiguos griegos ya disertaban acerca del tiempo, y por tanto entre la aparente facilidad para disertar sobre el tiempo ingresa una fuerte duda sobre su certeza en función de todas las posibilidades que hasta ahora se han exployado en el mundo de las ciencias. Así, por ejemplo, Aristóteles argumentaba en su *Física* (1955) que el tiempo es infinito, y para hacerlo accesible, el hombre lo ha determinado por los movimientos ocurridos en un espacio:

El físico tiene que estudiar el lugar de la misma manera que el infinito, a saber: si es o no es, de qué modo es, y qué es. Porque todos admiten que las cosas están en algún «donde» [...] y porque el movimiento más común y principal, aquel que llamamos «desplazamiento», es un movimiento con respecto al lugar (p. 113).

Aristóteles explicaba el tiempo bajo dos esquemas, el tiempo infinito en el sentido de eternidad, «el que está presente por igual en todas partes y con todas las cosas» (p. 151) y el tiempo periódico<sup>21</sup>, del ahora vivido, que se mide de acuerdo a los hechos acontecidos al o a los individuos, y refiere: “el ahora es siempre el mismo pero

---

<sup>21</sup>Algunos, como Georg Wilhelm Friedrich Hegel, toman *aeí* como otra denominación de *ápeiros* (es decir, «el tiempo infinito y perenne») [...] el tiempo del *aeí*, que en este caso hay que entenderlo, como [...] el sentido de repetición constante, de lo perpetuamente reiterado (el *aeí* como un «siempre» permanente sería un sentido derivado). El tiempo del *aeí* sería entonces el tiempo periódico, según notas a la *Física* de Guillermo R. de Echandía (p. 148).

nunca lo mismo, es decir, los diferentes ahora irrepetibles son diferentes fases de un presente persistente: en esto se funda la continuidad del tiempo (p. 156), y es un «continuo por el ahora y se divide en el ahora» (p. 155).

Estos *ahoras* se observan mediante los hechos realizados, y la unidad de estos sucesos es lo que Aristóteles consideraba como movimiento, que transcurre en un determinado lugar, bajo un tiempo, medible por un ahora. Aristóteles concluía que el tiempo pertenece al movimiento y que la cantidad de tiempo que pasa es la misma que la del movimiento (p. 153).

[...] cuando no distinguimos ningún cambio, y el alma permanece en un único momento indiferenciado, no pensamos que haya transcurrido tiempo, y puesto que cuando lo percibimos y distinguimos decimos que el tiempo ha transcurrido, es evidente entonces que no hay tiempo sin movimiento ni cambio. Luego es evidente que el tiempo no es un movimiento, a pero no hay tiempo sin movimiento (p. 152).

Según Klaus Held en su artículo sobre la “Fenomenología del *tiempo propio* en Husserl y Heidegger” (2009), Aristóteles, en su *Física*, define el tiempo como algo que es. El tiempo es «número del movimiento según el antes y el después” [...] respecto a ahora ya sidos o venideros» (p. 3). Al respecto, y para alinear los argumentos en esta serie fenomenológica de las tesis sobre el tiempo, se acude a una referencia cruzada en el propio Heidegger en *Ser y tiempo*, para indicar que «el tiempo es nada en sí mismo, el tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos» (p.29), con “reloj

en mano” concluyó que estos acontecimientos se fijan en el tiempo por el *ahora*, pero no se dice nada de la duración de estos, y mediante San Agustín, Heidegger se apoya, igual que Husserl y luego Ricoeur, para abundar sobre la duración, sosteniendo que las cosas que pasan y salen al encuentro producen en uno una afección que permanece, mientras ellas desaparecen: «mido la afección en la existencia presente, no las cosas que pasan produciéndola [...]» (ECT, p. 34).

Husserl, por su parte dice que la conciencia percibe la realidad en el ahora, es decir, «solo ser-ahora” es “ser-realmente”»<sup>22</sup>, según Klaus Held, ello significa que Husserl cuenta el “es” entre los aspectos del tiempo.

Posteriormente, de nuevo en la conferencia de *El concepto del tiempo* de 1924, Heidegger (2006) se preguntó « ¿Qué es el ahora? ¿Está el ahora a mí disposición? ¿Soy yo el ahora? ¿Es cualquier otra persona el ahora?» (p. 32). Con ello, declaró que nadie es el *ahora*, puesto que nadie es tiempo, sino que soy el que afirma acerca del tiempo, y éste «yo soy es la auténtica enunciación del ser que ostenta el carácter del ser-ahí (*Dasein*) del hombre. Este ente es en el respectivo instante<sup>23</sup> como mío» (CT, p. 34). Por su parte y previo a Heidegger, según Held (2009), Husserl ya había llamado a esta serie de *ahoras*: “tiempo objetivo”, pues ellas, constituyen la forma fija en la cual salen al encuentro de la conciencia perceptiva e intuitiva (que está mirando, para entenderlo aquí) todos los objetos localizables en el tiempo (p. 2). Con este dato

<sup>22</sup> cfr. el original de Held: «*Jetzt-Sein ist allein “wirklich-Sein”*» (2009, p. 5).

<sup>23</sup>Según las notas de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero, con la expresión *respectivo instante*, traducen el término alemán *Jeweiligkeit*. La idea así expresada es la de absoluta individualidad insustituible de cada uno y en cada caso (p. 34).

aportado por Held, en una búsqueda alternativa, en apego a Argüelles (2012), se ha encontrado que Husserl ya también en 1905 afirmaba acerca del tiempo lo siguiente:

Lo que nosotros admitimos no es, sin embargo, la existencia de un tiempo del mundo, la existencia de una duración de las cosas, etc., sino el tiempo que aparece como tal. Estos son datos absolutos, dudar de los cuales sería absurdo. Ciertamente que con ello asumimos también un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el tiempo inmanente del curso de la conciencia (IF. II, p.26).

El estudio del tiempo de Husserl, es el tiempo que ocurre en la conciencia y en este tenor, es definido por la conciencia dirigida hacia su objeto de conocimiento, identificándolo al mismo tiempo como “algo” presentado, apercibido, inteligible y certero, también llamado *noema* (Argüelles, 2012, p. 108). Heidegger lo llamó “tiempo propio”, mientras que Husserl a los procesos psíquicos “actos de conciencia” (Held: 2009, p. 1), es decir, vivencias (*Erlebnisse*) que están en el tiempo, aún cuando estos se dirijan hacia algo que en sí mismo no este determinado por el tiempo (cfr. ECT, p. 35). A todo esto se conjetura que el sujeto consciente, que recuerda algo, recurre a localizar un determinado lugar para ubicar el tiempo. De esta manera se “lazan para adelante” el tiempo y el espacio. Así Heidegger, el ser así entendido está presente en el tiempo, pero sólo desde uno de sus modos, el presente (Escudero, p. 38). Resulta claro que a partir de esta concepción no se puede dar plena cuenta de la facticidad y temporalidad de la vida. La metafísica occidental piensa el ser en el tiempo, mientras que Heidegger cree que hay que pensarlo como tiempo.

Para ejemplificar esto, es necesario proseguir diciendo que el sujeto consciente contiene dos momentos ontológicos: el subjetivo y el intersubjetivo, entendiendo a este segundo como lo meramente objetivo, lo que todos desde su propio mundo compartido constatan (y a ello se le llama *experiencia*), mientras que la parte subjetiva, que refiere a lo inmanente se debe ubicar como el acto de conciencia que sucede precisamente en el lugar de *mi* conciencia (y se le llama *vivencia*). Así, con Argüelles (2009) se tiene que:

[...] una vivencia se lleva a cabo en la forma de un registro momentáneo, a saber, en el modo de un instante en medio de una situación efectiva, afectiva y real (*wirklich*), [...] Según lo anterior, la distinción entre vivencia y experiencia puede efectuarse de la siguiente forma: en cuanto una vivencia de conciencia del modo, estar impresionado fuerte y prolongadamente, no sea corroborada de forma intersubjetiva, la vivencia difícilmente podrá ser confundida con una experiencia, o sea, la experiencia es, a nuestro entender, verificable por un tercero, por *otro*, mientras que la vivencia no, al menos no necesariamente (p. 87).

Con esta conjetura se tiene que la conciencia, desde el sitio de su primordialidad vivencial, acude siempre a un estado de sensaciones temporales ubicadas en un estar presente en un “aquí” y “ahora”, y, a pesar de que esto se revela como su flujo de tiempo inmanente, en un acto de rompimiento existencial de lo primordial a lo intersubjetivo, dicho estado de presente se analiza en su cualidad situacional, o sea en un aquí y ahora como situación; esto es, para completar con Heidegger de su §29 en *Ser y Tiempo*, al seguir una nota de Argüelles (2008, p. 136),

se trata de un análisis en calidad de una situación siempre en referencia a un estado concreto del trato afectivo (fáctico y pre-científico) con el mundo<sup>24</sup>. Si se regresa, no obstante al plano fenomenológico y con ello a uno de los principios básicos de la intencionalidad de la conciencia, se tiene de un modo muy elemental que toda conciencia es conciencia de algo en relación con el objeto; es decir, si se desea, por lo tanto, se desea algo; si se ama, se ama a algo o alguien; etc.

En este contexto, la conciencia esta dirigida a las cosas y/o conceptos. A esta fenomenología de la conciencia es lo que Husserl recobra como la intencionalidad en su cualidad capital para esta disciplina suya. Para Husserl, con ayuda de Levinas (2004), alumno de Koyré (alumno de Husserl) en Estrasburgo, «la vida consciente es, aun cuando la reflexión no la tenga por objeto. Lo percibido en ella (la reflexión), se caracteriza principalmente no por estar dotado de existencia y de duración en la percepción, sino por estar ya ahí antes de convertirse en objeto de la percepción» (p. 57), es decir, tener la conciencia determinada a la reflexión.

Esto mismo, en voz de un todavía más tardío pero no por ello menos célebre alumno de Husserl y más tarde de Heidegger, Hans-Georg Gadamer (2003) abunda sobre esta clave básica de la intencionalidad interpretando como sigue:

Husserl supera el dogmatismo de una conciencia inmanente que ha de preguntar:

¿cómo podemos trascendernos y tomar contacto con el mundo externo? Esta

---

<sup>24</sup>La cita de tal apartado en la versión de Argüelles en la traducción de Gaos, versa como sigue: «Lo que designamos ontológicamente con el término “encontrarse” (*Befindlichkeit*) es ópticamente lo más conocido y más cotidiano: el temple, el estado de ánimo. Antes de toda psicología de los sentimientos, que dicho sea de paso es campo que está aún completamente inculto, se trata de ver ese fenómeno como un fundamental existencial y perfilar su estructura. § 29. El ser ahí como ENCONTRARSE» (p. 136).

cuestión es evidentemente epistemológica. La primacía de la autoconciencia es un error, fenomenológicamente hablando. La autoconciencia sólo se produce cuando hay una conciencia de objetos (p. 131).

Con todo ello y ya nuevamente con Levinas tenemos que existe una diferencia de naturaleza entre el rojo como sensación subjetiva y vivida, y el rojo objetivo y representado (p. 67), y a propósito de este simple ejemplo procede y abunda:

La intencionalidad sería una hipótesis, un medio de explicar la relación de la conciencia con el mundo, una respuesta a la pregunta: ¿Cómo alcanza el sujeto, el objeto que lo trasciende? Bajo estas condiciones, hablar de intencionalidad nos conduciría admitir que la conciencia existe como sustancia y que en ella encontramos, a título de atributo, una intencionalidad que permitiría a este sujeto-sustancia entrar en contacto con otra realidad (p. 69).

Levinas plantea, además, que la fenomenología trascendental de Husserl se orienta hacia un problema ontológico, en el sentido singular que Heidegger atribuye a este término, efectuando una distinción entre la ontología tradicional o la ontología formal, como la llama Husserl, y la ontología que se encarga de estudiar estas esencias (p. 24). Ya para 1923 (prácticamente dos décadas más tarde que la propuesta inicial en las *Investigaciones lógicas*) Heidegger propone efectuar una modificación “óptica” a dicha ontología y la plenifica de “mundaneidad” al llamarle *hermenéutica de la facticidad*. En sus conocidas lecciones sobre la *Ontología Hermenéutica de la Facticidad*, Heidegger aclara que la Ontología tradicional es la disciplina encargada de

estudiar al *ser*, ampliando el término, hacia la Hermenéutica de la Facticidad, lo fáctico se encargará —a decir de Heidegger— de estudiar la posibilidad más propia de sí mismo que el existir es, y justamente sin que esté “aquí” se denominará *existencia*, y a partir del cual y a la vista del cual será interpretada (cfr. OHF, p. 16). Argüelles (2009) se ha interesado por esta versión de la facticidad y apunta conjeturalmente como sigue:

Si en Husserl la intencionalidad de la conciencia fungía como paradigma cognoscitivo, ahora, desde la ontología de la facticidad convertida en hermenéutica por Heidegger, es la experiencia del vivir aquí y ahora, es decir, un encontrarse pleno de cura y preocupación, que según el muy citado §6 de *Ser y tiempo* será, pues, la actual noción paradigmática del ser-en-el-mundo (p. 91).

En esta razón de argumentos, Heidegger distingue sujetos y objetos por conciencia y *ser* sujeto como conciencia y *ser* como objeto. El *ser* es el problema fundamental de su pensamiento y a este *ser* le expone tres atributos:

- Es el más universal
- Es indefinible
- Es evidente por sí mismo.

En *Ser y tiempo*, Heidegger pregunta: ¿Qué es el *ser*?, y responde incluyendo que en la pregunta viene integrada la respuesta: ES, el *ser*, es: «Lo puesto en cuestión en la pregunta que tenemos que elaborar es el ser, aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya

es comprendido siempre. El ser del ente no “es”, él mismo, un ente» (p. 17). El ser determina al ente, es decir, un ente como conciencia no como sujeto. Más adelante, aquí en *SyT*, Heidegger lo define así: [...] llamamos “ente” a muchas cosas y en diversos sentidos. Ente es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos» (ibídem).

Heidegger, además, menciona la esencia del ente es en cada caso su ser como suyo, donde se ha designado el término *Dasein* como pura expresión de ser (ibídem), y en consecuencia habrá de definir la *facticidad* como el nombre que el damos al carácter de ser de nuestro existir (*Dasein*) propio (OHF, p. 49)<sup>25</sup>. Exactamente ese existir en cada ocasión (*Jeweiligkeit* o como Husserl diría con acento fenomenológico, todavía apelando a la conciencia de cada quien: *Jemeinigkeit*). De este modo, desde Heidegger debe quedar claro que no es un existir físico comprobable por otras personas, sino un existir que está aquí para sí mismo en el cómo de su ser más propio (*SyT*, p. 25). El método que consiste en penetrar en las tramas de significación que configuran el mundo como un espacio simbólico irrebasable y un horizonte de sentido ya siempre abierto y a disposición del individuo. No responde a un ejercicio de objetivación y representificación, sino a un ejercicio de inmersión en la textura histórica de la vida (Escudero, p. 27).

---

<sup>25</sup>El concepto de Facticidad: nuestro existir propio en cada ocasión, no encierra en principio en la determinación de “propio”, “apropiación”, “apropiado” (OHF. p. 49).

Ya en términos hermenéuticos, al menos en estos momentos cruciales en la propia historia de su devenir como la conocemos ahora, la ocasionalidad (*Jeweiligkeit*) es un “aquí” y es un “ahora”. Y una determinación de la ocasionalidad es la actualidad, misma que a decir de Heidegger en su *Hermenéutica de la Facticidad* supone el presente del ahora: «El estar-siempre, el demorarse-siempre en el presente, siempre el propio. (El existir histórico, su presente. Ser en el mundo, ser vivido por el mundo; cotidianidad-presente)» (OHF, p. 50).

El existir en cada ocasión está aquí en su ocasionalidad. Ésta viene codeterminada por la actualidad ocasional del existir. La actualidad es la actualidad actual. Un modo como la actualidad se presenta, en el que, en consecuencia, se ve ya algo así como el existir en su publicidad. La publicidad se hace efectiva al hablar de [...] (OHF, p. 69).

En esta relación de notas y citas literales, se conjetura que Heidegger ya para 1927, en *Ser y tiempo*, hablaba de un sujeto que deja de ser sujeto para convertirse en consciencia pura, una consciencia autorreflexiva no dirigida hacia un yo abstracto, sino hacia la plenitud de su propia mismidad<sup>26</sup>, sin supuestos, ni pasado; una consciencia que está consciente de su consciencia, que está en su aquí en su ahora frente al ser como objeto así tal cual percibido, en busca de lo que hace que la cosa sea, «[...] el ser se encuentra en el hecho de que algo es y en su ser así, en la realidad, en el estar ahí, en la consistencia, en la validez, en el existir, en el “hay”» (SyT, p. 17). El sujeto

---

<sup>26</sup> Escudero, p. 35.

cognoscente se dirige a pensar sobre el objeto, el objeto en tanto en cuanto al tema de consideración y un modo para acceder es mediante la temporeidad:

El modo de acceso y de interpretación debe ser escogido, por el contrario, de tal manera que este ente se pueda mostrar en sí mismo y desde sí mismo. [...]La temporeidad se nos mostrará como el sentido del ser de ese ente que llamamos Dasein. El hecho es que el tiempo, en el sentido del “estar en el tiempo”, sirve de criterio para la distinción de regiones del ser (SyT, p. 27-29).

La espacialidad fáctica en su ámbito cotidiano (*cotidianeidad*), en su presente (*da und vorhandensein*), y dependiendo la focalización, la iluminación, las perspectivas, los prejuicios del observador, etc., muestran los distintos aspectos de los objetos que incluye los cuerpos.

### **5.3 El problema de la identidad entre ipseidad y mismisidad**

Paul Ricœur en *Sí mismo como otro* (2008) indica que la forma para denotar al sujeto es la individualización que define como la «que elimina las singularidades en provecho del concepto» (p. 2), es decir, deja de lado las clasificaciones, y de esta manera accede a la predicación, todo por la intención de describir más. En esta medida se tiene que estos procedimientos, son tres:

- a) El nombre
- b) La descripción definida y

- c) Los indicadores (donde se incluye a los deícticos, los adverbios de lugar y los tiempos verbales).

Respecto a los indicadores, se sabe que éstos ayudan a identificar al individuo; y por ello, en consecuencia, Ricoeur resalta dos enfoques de la persona:

1. por referencia identificante [*idem*]
2. por autodesignación [*ipse*]

La primera responde de acuerdo al contexto espacio-temporal, siendo único y recurrente; mientras que la segunda hace de la persona no sólo una cosa de tipo único sino *un sí*, siempre el mismo, no importa el tiempo y el lugar (p. 7). *Ergo*, la mismidad oculta la *ipseidad*, envuelve el *¿quién?*; «aquí la persona es una de las <cosas> que hablamos más que un sujeto que habla» (ibídem).

Siguiendo esta línea, el problema del *sí* es tratar de oponer demasiado los dos enfoques del individuo: por referencia identificante y por autodesignación. El primero se refiere a un sujeto que se designa a sí mismo con determinados predicados que él escoge al hablar, y en el segundo lo que importa es la clase de predicados que “caracteriza” a la persona; de esta manera la persona queda así de lado de la cosa de la que se habla, más que del lado de los locutores que se designan al hablar (cfr. ibídem, p. 4-7). Ricoeur menciona dos formas de permanecer en el tiempo: el carácter y la palabra dada: «mi carácter soy yo, yo mismo, ipse, pero este ipse, se enuncia como *idem* [...] la identidad, está en el *idem*» (p.113). A lo largo de la vida de los individuos se

adquieren costumbres, normas, valores, etc., que constituyen rasgos del carácter, que identifican a los hombres; por ello, ya no se pregunta el quién (*ipse*), sino que el qué responde a la pregunta de identificación, o sea, al contestar el qué (*idem*), se conoce al quién. Al tratar el problema del *sí* en la narrativa, Ricœur muestra dos posturas, la primera menciona cómo la construcción de la trama permite integrar la identidad-mismidad, a saber la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad y la inestabilidad. La segunda postura permite exponer las *variaciones imaginativas* en el espacio abierto por la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad frente a la problemática de la identidad personal a partir de lo dicho por Parfit como lo son los *Puzzling Cases*<sup>27</sup> (2008, p. 139):

Podemos decir que ha explorado el espacio intermedio de variaciones en las que, a través de las transformaciones del personaje, la identificación del mismo decrece sin desaparecer. Nos acercamos al polo inverso con la novela llamada educativa, y más aún con la novela de la corriente de conciencia. Parece pues, invertirse la relación entre trama y personaje: al contrario del modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del personaje (p. 148).

Esto es lo que conjetura Ricœur, cuando el relato se acerca al punto de anulación del personaje, la novela pierde sus cualidades narrativas e incluso interpretativas de esta manera se constituye el polo opuesto de la obra. El problema con

---

<sup>27</sup>Son casos paradójicos, a lo que Ricœur llama una colisión entre dos criterios de identidad, donde el problema de la identidad narrativa, la respuesta es indeterminada, o, puede quedar sin respuesta. John Locke la ejemplifica de ésta manera, «sea el caso de un príncipe cuya memoria se trasplanta al cuerpo de un zapatero remendón; ¿éste se convierte en el príncipe que él recuerda haber sido, o sigue siendo el zapatero que los demás hombres siguen viendo?» (p. 133).

estos casos límite es que obran a favor de la *ipseidad* y a expensas de su confusión con la mismidad. El relato es enfrentado a la hipótesis de su propia nada, no como <vacío> o <hueco>, sino como negación de las cosas, remite no a la nulidad sino a la desnudez del contenido. El individuo de la trama sigue siendo, sólo que de un modo negativo; éste se invierte en un no-sujeto y el lector al buscar identificación con este no-sujeto, pierde de momento o confunde su propia identidad que repercute en una transformación de la imagen de humanidad<sup>28</sup> (cfr. p. 169).

A partir de este marco teórico se infiere lo que se busca describir de la novela de *Salón de Belleza*; en esta intención se trata de detallar lo que acontece en la obra desde una perspectiva fenomenológica acerca del tiempo, el espacio, y el lugar del sujeto. ¿Cómo se puede abarcar este reto con una mayor amplitud y certeza? La respuesta contiene dos elementos claves, uno es mediante un método ya estudiado por Argüelles, a través de la diferencia poetológica, y el otro se relaciona con principios de orden y definición del espacio y la identidad subjetiva en un momento previo al que Bajtín, de suyo, ofrece directamente a los Estudios Literarios.

---

<sup>28</sup>En la siguiente sección se hace una ampliación del término.

## 6. METODOLOGÍA

Como ya se dijo, sí es posible observar otro tipo de postulados en la literatura con ayuda de ciertas aportaciones de la fenomenología en general. Esto requiere crear, reconstruir, contar, representar las cosas como son en la obra, dejando de lado todo referente extraliterario con una intención interpretativa preconcebida que el propio texto, de modo literal, no puede responder; y no puede hacerlo porque no lo dice textualmente. La obra literaria no se puede modificar y su esencia está ahí invariablemente. Roman Ingarden (1998) coincide con Husserl, en cuanto al reclamo contra el psicologismo de dejar de lado las especulaciones empíricas, aquí para el caso de la literatura del autor y del lector; un lector que piensa ingenuamente que su significación es parte de la ontología de la obra. Si esto fuese así, la obra literaria comenzaría y culminaría con *mi* precaria facticidad. Para examinar la literatura, en este mismo tenor, la escuela fenomenológica determina que las experiencias del autor y/o del lector son transitorias y dejan de existir en tanto el momento empírico de la vivencia estética desluce en su intensidad (p. 35).

Con la intención de actualizar el origen de este pensamiento, cabe muy bien aquí la siguiente elucidación retomada de Argüelles (2008) y que apunta a que en los estudios literarios se diserta constantemente sobre las virtudes primordiales de una teoría sobre la interpretación literaria. Al parecer, una de estas tareas para instalar teorías y derivarles en metodologías consiste, según Argüelles, «en la realización de un ejercicio de ubicación, identificación y reconocimiento del complejo textual bajo la

suspensión de todo tipo de incidencias psico-biográficas y culturales emanadas de las evidencias recepcionales y de los testimonios de la tradición» (p. 27). Con esto, Argüelles desea enfatizar el problema de los estudios de recepción literaria cuyos resultados de investigación se asumen como constitutivos a nivel de la ontología de la obra como "certeros". Ante esto, Argüelles habla acerca de una precaución para no ignorar la actitud intersubjetiva-reflexiva del mundo de las interpretaciones académicas y no académicas, incluyendo también ciertas condiciones de producción, como puede ser la premisa hermenéutica que se refiere a los «modos de verbalizar la experiencia, y en este caso los modos de verbalizar la experiencia del arte» (ibídem). Hans-Georg Gadamer, dice Argüelles aquí mismo, es quien en *Verdad y Método* ha hablado de la posibilidad de interpretación del mundo no necesariamente lógico-científico por medio de la experiencia del arte. Y esta consecuencia se trata de un conocimiento que, por sí mismo, sería imposible de obtener en el mundo de la razón científica:

La investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites (1997, p. 24).

No se puede negar la universalidad que la academia le ha otorgado a esta premisa, sin embargo se puede y, según Argüelles, se debe objetar que estas aparentes evidencias alternativas de la verdad no-científica, atribuidas al arte y a la

experiencia del arte no se escapa de en algún momento ser presa de «pretensiones de toda índole de marcos teóricos y metodológicos, mismos que, a toda luz, se olvidan de las cualidades esenciales de la obra literaria» (ibídem). Para ejemplificar esto, Argüelles acude a Peter Zima (1995), quien hace plausible el hecho de que con frecuencia la terminología a merced de la ciencia literaria sólo es «comprensible, cuando se ha procedido a aclarar el contexto filosófico, estético y social en las cuales fueron formuladas por primera vez y que avalan dicha comprensión» (Zima p. XI, en Argüelles, 2008, p. 28).

Para el presente trabajo queda claro que el reto a enfrentar linda entre una adecuada ubicación entre la percepción fenomenológica del mundo (en la enunciación ficcional de Bellatin) y el comentario intersubjetivo de la obra literaria (en el plano hermenéutico), —siguiendo a Zima en la aportación de Argüelles— asumo que «en la mayoría de los compendios contemporáneos que tratan de ciencia literaria y sus métodos, se descuidan los fundamentos estéticos de dicha ciencia, de tal forma que da la sensación como si la literariedad o el artefacto fuesen obvios y nada problemáticos» (ibídem, p. X).

En observación a todas estas precauciones teóricas y de método, se constata que para el caso de Mario Bellatin también la disolución fáctica del sujeto, que de por sí ya ni siquiera tiene un nombre de pila, ni apellidos, también se revela como un mundo ya comprendido (Gerigk dice en alemán: *verstandene Welt*); en ese mismo tenor, Bellatin también ofrece una poética que recupera una cierta actualidad en el instante de

la lectura y de experiencia estética que trasciende cualquiera de sus historias efectuales (cfr. Gerigk: 2002, p. 30ss / Argüelles: 2006, p. XI).

De este modo, si se tiene alguna duda de lo ocurrido dentro del mundo posible literario, entonces decimos que se le pregunta a la obra misma, porque todo el margen de realidad está contenido en ella, «la identidad con la realidad empírica podrá sujetarse en un texto literario sólo a modo de disimulo. Confrontada con una obra poética, *nuestro* sentido de la realidad registra su mundo como una realista posibilidad de organizar la experiencia» (Gerigk, 2010, p. 162). De este modo es como en apego a Gerigk (en traducción de Argüelles) es que se sostiene el énfasis sobre la aportación de sentido omni-abarcante del autor literario:

Por medio de este adiestramiento, frente a la realidad empírica la literatura (*Dichtung*) no sólo es capaz de establecer una inteligibilidad superior sino también, visto de modo fundamental, una inteligibilidad absoluta. El objeto de la ciencia literaria es, como se ha resaltado ya, mundo comprendido, el cual ha sido dispuesto por el autor expresamente para su total inteligibilidad (p. 163).

Al hacer un recuento en las fuentes primarias de todo esto, Heidegger indicó en su tratado *El origen de la obra de arte* (1996) que para llegar a saber lo que [la literatura] en realidad es, sólo se tiene acceso mediante la descripción, prescindiendo de cualquier teoría filosófica, y brinda un símil de como llevarlo a cabo: habla de unas botas de labradora, ya se sabe las características de las botas, éstas varían de acuerdo al uso que se les da, a lo que pregunta: ¿Cómo captamos su carácter?

[...] las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven para realmente algo. Porque mientras nos limitemos a ver un cuadro o leer la representación de un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que en verdad es (AyP, p. 8).

Es así como se puede captar el carácter o esencia de la literatura, abandonándose al mundo posible descrito, cuestionándose dentro del mismo texto literario. Viviéndolo, así por medio de este método se puede alcanzar otra forma de elucidación. Para comprender mejor los conceptos heideggerianos, Hans-Georg Gadamer (1997) hace una analogía entre el arte y el juego; de esta manera se entenderá mejor el concepto de “abandonarnos” al texto literario porque explica que el juego se refiere al modo de ser de la propia obra de arte. Lo que permanece y queda constante en el sujeto que experimenta el arte, es el arte en sí. El jugador está inmerso en un juego que es serio y «sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos»(p. 143). En el caso de la obra literaria el lector sabe *a priori* que los hechos narrados no acontecen en su realidad, sólo que éste decide deliberadamente participar y finge que es real de una forma seria y puntual. Gadamer también se pregunta por la esencia del juego y de manera similar que Heidegger, indica que la esencia no se le va encontrar en el jugador sino en el juego, es decir, jugando, a esto señala lo siguiente: «el juego no tiene su ser en la conciencia o en la conducta del que juega, sino que por el contrario atrae a éste a

su círculo y lo llena de su espíritu. El jugador experimenta el juego como una realidad que le supera» (ibídem).

De retorno a Gerigk<sup>29</sup> cabe indicar que promueve una exploración ya aludida en esta tesis bajo el término de la *diferencia poetológica*. Siguiendo a Argüelles (2011), consiste en vivenciar el acto de lectura de modo formal y comprometido, renunciando de manera consciente a contextos externos e internos del autor y/o el lector. Argüelles (2013-C) en un artículo en prensa vuelve a reiterar esto a modo de contundente resumen:

La diferencia poetológica se traduce en un proceso de reconocimiento ontológico y de aprehensión hermenéutica de una obra literaria, y tiene por mecanismo la identificación de los medios y fines de la descripción ficcional que el autor proporciona. En otras palabras, con ayuda de la diferencia poetológica lo que hago en mi proceso de lectura es leer literalmente lo ahí propuesto y tratar de reconocer la actitud psicológica de los personajes o de las voces literarias como portadores de significación (*Bedeutung*). Con esta tesis se trata asimismo de un reconocimiento de un universo con arqueología y antropología propias ya comprendido y finito por la inteligencia autoral, mismo que habrá de recuperarse en su actualidad precisamente en el instante de lectura (p. 23).

De lo anterior se entiende que la diferencia poetológica es una actitud de interpretación sustentada en el ejercicio de distinción entre el fenómeno comprensivo de

---

<sup>29</sup>Las obras y artículos de Horst-Jürgen Gerigk no han sido publicados [aún] al español, por lo tanto, reitero que mis citas son traducciones parciales que ha hecho Gerardo Argüelles para sus propias investigaciones.

ficción al interior lógico de la obra y la comprensión del lector en su calidad de intérprete consciente de ficción, empero situado fuera de dicho mundo y prescindiendo conscientemente de la cura afectiva<sup>30</sup> como parámetro fundamental de interpretación.

El término de cuidado como cura, se dice de un sujeto consiente; conciencia dirigida a una situación de aprehensión fenomenológica, frente al concepto alemán sin traducir de cura (*Sorge*), que se actualiza en castellano ya como ocupación, ya como preocupación. De este modo, la diferencia poetológica—parafraseado de Argüelles— es la diferencia entre el reconocimiento de mundo ficcional, la psicología de los personajes y *mi* propio entender de ficción como lector. Es una conciencia [el lector] frente a una preocupación angustiante que vive la situación suscitada en la obra, y para llegar a la esencia de la obra literaria, debe ser vista desde ella, desde sus argumentos.

Gerigk, a partir de las premisas de Heidegger, indica que se percibe un yo narrativo en su aquí y ahora inmerso siempre en una situación, es decir, «en una bien definida posición frente a su mundo circundante» (Gerigk en Argüelles, 2010, p. 22). La diferencia poetológica es la suma de la *causa efficiens* y la *causa finalis*. Gerigk llama *causa efficiens*, al aspecto psicológico de la conformación literaria, el modo de comportarse de los personajes frente a su propio mundo dentro de la obra, y llama

---

<sup>30</sup>En apego a Mureta (2009), la cura es definida por Heidegger en «el 'pre-ser-se' [...] como 'ser relativamente al más peculiar poder ser' reside la condición ontológico existencial de la posibilidad del ser libre para posibilidades existenciales propias» (*El ser y el tiempo*, p. 213). El "ser ahí" es yecto proyectándose, fácticamente (en el mundo) es la cura. El "curarse de" algo y el "procurar por otro(s)" son manifestaciones de la "cura". "Curarse de" implica ser proyectándose sobre una posibilidad peculiar de un "ser ahí", es decir, implica un "hacer" algo que lleva implícito un fin pre-visto, "comprendido". Sin embargo, este "hacer" algo, "curarse de" algo, tiene como modos posibles el no más que descansar o admirar el paisaje» (p. 193).

*causa finalis*, a la confirmación de ese mundo narrado desde la apreciación lector (cfr., p. 20), es decir, la *causa efficiens* es corroborada por la *causa finalis*; lo que sucede a los personajes de la historia es evidenciado por el lector consciente. Gerigk parte de la mirada de lectura, que son las primeras descripciones (como intuición natural) que damos de la obra; para llegar a esta lectura hermenéutica, Gerigk ofrece tres búsquedas sistemáticas (Argüelles, 2011, p. 5): La primera es la *situación*, que sería la ocasionalidad de los personajes, *su-aquí, en su-ahora* dentro de las características del mundo ficcional, es decir, la cohesión de la obra. La segunda es el *aspecto*, la postura del intérprete frente a la obra, es un lector consciente y dirigido a participar en el juego literario apartando su propia psicología y la del autor. La última son las imágenes que otorga la obra, «es el concepto de imagen (*Bild*), éste depende del registro que el lector hace de dicha situación; una situación retratada y percibida como impresión o retrato (*Abbild*)» (Argüelles, 2013-B, p. 235) que deriva en una “mirada como imagen”. Una imagen de humanidad (*Menschenbild*), sugerida por Gerigk, que después de un acto de lectura proyecta una imagen como **presencia**. Es lo que desde un acto de lectura resurge como «una idea poética de un estado de cosas», así Argüelles:

En otros términos mucho más cercanos a la fenomenología de Husserl, se trata de una mirada *aperceptiva o presentada*. De lo anterior, ya en otra contribución precedente, habíamos entendido bajo mirada *aperceptiva* a aquel mirar que genera imágenes; imágenes que a su vez son adquiridas de la vivencia estética de la lectura (p. 234s).

Mediante la diferencia poetológica se propone una lectura de *Salón de Belleza*, que privilegia la argumentación interna que sustenta al mundo posible, y sólo por medio de la descripción sobre los rasgos genuinos de una presentificación de un mundo potencializado en esa ficción, se develará la situación del sujeto que padece la misma, y con ello, por tanto, poder hacer evidente y justificable el título de ésta investigación.

Además, a través de la *imagen*, que la novela concede, se obtiene una imagen de humanidad, misma que se proyecta de manera extraficcional con motivo de mostrar observaciones hermenéuticas de condición humana. Llegado este punto, se reitera la conexión que se logra con la teoría que sostiene a la metodología, pero nunca como experiencias ingenuas de lectura, sino con apoyo en actos reflexivos de experiencia poetológica (Argüelles, 2013-B), y que a continuación se mostrará efectivamente con la obra literaria de *Salón de Belleza*.

## 7. EL POLO INVERSO DE LA OBRA

*Las peceras vendrían a constituir el encierro del encierro, los símbolos de una prisión mayor que, quizá, no tendrían otro sentido que erigirse como una imagen vulgar de la lucha contra la muerte.*

Mario Bellatin. *Salón de Belleza* (p. 503).

### 7.1 El espacio-tiempo

Los cronotopos son para Mijaíl Bajtín, «el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela. A ellos les pertenece el sentido que le da forma a la narrativa» (1999). El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la narración del suceso: es el vehículo de la información narrativa. Diana Palaversich,

apunta que las novelas de Mario Bellatin, son historias que se construyen con la misma pasión que las estructuras arquitectónicas del dibujante M. C. Escher<sup>31</sup>, donde los elementos narrativos o visuales verosímiles se arman de una manera que es posible e



intrigante (cfr. p. 11), por ello, los elementos de interrelación en *Salón de Belleza* no se observan como tal, estructuralmente hablando, es decir, no hay un argumento esperado, no hay un héroe determinado, incluso proliferan historias sin desenlace (ibídem); entonces, ¿cómo se puede tener una aproximación a una novela como *Salón de Belleza*, cuando el sujeto de la acción no tiene identidad, o el cronotopo de la obra no está definido, y sin embargo, es un mundo coherente, sostenido por sí mismo?

<sup>31</sup>Litografía de M. C. Escher de 1955.

Las novelas de Mario Bellatin fungen dentro de un gran universo literario conformado por las demás obras que se desarrollan paralelamente y forman un total unitario. Cada novela es una historia estructurada de manera coherente, verosímil y paradójicamente lógica, que además contiene atributos y/o símbolos que elaboran un enlace con otra(s) de sus novelas, y a su vez, ésta produce otro vínculo con otra, y así sucesivamente. En esta medida es que se intuyen correlaciones de distinto tipo: al interior, al exterior y de formas inconcebibles, todas ellas conviviendo bajo un gran universo.

*Salón de Belleza* se sale de esta cualidad en tanto que no se conecta con alguna de las otras novelas de Bellatin<sup>32</sup>; su enlace constituye un confinamiento a modo de un “encierro del encierro”. Funciona como una Matrioska o como en literatura se conoce «mise en abyme»<sup>33</sup>, cuya expresión en francés quiere decir «puesta en abismo» y se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra, existen también otras fórmulas, entre las que destacan «puesta en abismo», «construcción en abismo», «construcción» o «estructura» abismal, «abismación» y «relato enmarcado» (cfr. Dällenbach, 1991). Así, de un modo hermético como lo que ocurre con las peceras; de esta manera el espacio donde acontece la acción, el salón de belleza, no necesariamente tiene que ver con lo que acontece

---

<sup>32</sup> Además se presume que la novela *Salón de Belleza* constituye “La pecera” dentro del gran universo literario donde no le repercute lo que sucede en el “exterior” de éste y que además sirve para construir el universo literario completo. Tema que en razón del espacio quedaría pendiente de agotar.

<sup>33</sup> Mise en abyme. También se generalizó el uso de la expresión para referirse al empleo de estructuras análogas en campos tan diversos como el arte cinematográfico, el teatro («teatro en el teatro»), la fotografía y las artes gráficas en general. En la literatura, uno de los ejemplos más representativos es *Las mil y una noches*, de estructura completamente fractal. El trabajo de Lucien Dällenbach en *El relato especular*. Madrid: Visor., es el más citado y más importante traducido al español sobre el relato especular. Es una recomendación al lector.

afuera, y a su vez, hay un *sujeto-sin-nombre* que se encuentra en un estado de solipsismo; sólo él con su propio *yo*, encerrado en un cuerpo, que de igual manera parece no repercutirle lo que acontece en el exterior: «sé que, en general, los peces no saben qué está ocurriendo en el exterior de sus peceras. [...] Aunque también es cierto que la conducta de los peces no guarda relación alguna con las de los hombres» (SB, p. 45).

Heidegger, indicaba en *SyT* lo siguiente: «[...] este “solipsismo” existencial, lejos de instalar a una cosa-sujeto aislada en el inocuo vacío de un estar-ahí carente de mundo, lleva precisamente al *Dasein*, en un sentido extremo, ante su mundo como mundo, y, consiguientemente, ante sí mismo como estar-en-el- mundo» (p. 189). No se sabe bien donde se encuentra el individuo, los lugares a los que hace referencia forman parte de sus recuerdos, es decir, en esta historia se advierte sobre un sujeto-sin-nombre que a través del flujo de conciencia en el que él vive, se contemplan los distintos grados de encierro sin poder determinar desde donde cuenta los hechos; de esta manera, el lugar de la acción se manifiesta en un espacio fenomenológico, que ocurre dentro del sujeto-héroe ya que éste está recordando. A esto Heidegger denominó el espacio como el “lugar propio” (*Platz*) y éste es siempre el preciso “ahí” o “aquí” al que un útil pertenece en propiedad (*des Hingehörens eines Zeugs*) (cfr. ibídem, p. 109), éste se comprende mediante el modo-de-ser del ente, por consiguiente, la espacialidad le corresponde al sujeto y será en su capacidad existencial únicamente sobre la base de este estar-en. Heidegger declaró que así como el tiempo, el espacio no es nada en sí mismo; no existe ningún espacio absoluto. Sólo existe a través de los

cuerpos y de las energías contenidos en él (ECT, p. 28). De esto modo, el espacio en *Salón de Belleza*, al no ser vacío se vuelve un “no-espacio” que funciona como una extensión del cuerpo, y es un no-espacio porque sólo se vive a través del cuerpo que recuerda ese lugar, porque en realidad no se conoce desde donde cuenta los hechos que recuerda.

El transcurrir del flujo del tiempo en la novela inicia cuando el narrador presentifica su estado de actualidad en su-aquí, su-ahora, a modo de recuerdo:

-Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero [...] me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (SB, p. 27).

El tiempo acontece de la misma manera fenomenológica que en el espacio, estos se enlazan ya que el sujeto-héroe que <recuerda algo> recurre a localizar un determinado lugar para ubicar el tiempo, que como ya se señaló, Heidegger llamó “tiempo propio” (Held: 2009, p. 1), al momento que ocurre en la conciencia. Asimismo, la *ocasionalidad* hace su presencia, es un “aquí” y es un “ahora”, en el que la *actualidad*, supone el presente del ahora. “El estar-siempre, el demorarse-siempre en el presente, siempre el propio, así, lo reitera Paul Ricoeur, según una paráfrasis muy general propia: el “ahora” sin fecha es puramente reflexiva, por eso, somos siempre hoy (2008), un tiempo fenomenológico.

Lo mismo ocurre con el “aquí”, es el punto cero respecto al cual todos los lugares se convierten en próximos o lejanos. El “aquí” no está en ninguna parte, por ello, el individuo de SB, es en su existir histórico, su presente. “Es en el mundo, y es vivido por el mundo” (Heidegger, OHF, p.50).

Así, Heidegger refiriéndose a René Descartes, menciona que «la extensión a lo largo, ancho y profundo constituye al ser propiamente dicho de la sustancia corpórea que llamamos “mundo”» (SyT, p. 97). La extensión debe “atribuirse” primariamente a la cosa corpórea. Se concluye pues, que el tiempo se vuelve un “no-tiempo”, en el sentido de que no es posible determinar el tiempo histórico y de duración que sobreviene en el texto, a causa de que la trama siendo la edificadora de la identidad narrativa escapa a su *principio de orden* (Ricoeur, 2008, p. 148). La realidad que se habita en la obra es extensión del cuerpo, del sujeto, donde el relato está en función del mismo, de esta manera, el cronotopo se convierte en un “no-espacio” y un “no-tiempo” al estar en el interior de un sujeto, que al ir hacia su desaparición también cambian sus *cualidades narrativas*<sup>34</sup>.

## 7.2 El sujeto y el cuerpo

Según lo he adelantado ya, la obra *Salón de Belleza* de Mario Bellatin es una novela cuya temática aparentemente se centra en una narración solitaria de un personaje reflexivo sobre su propio devenir y el de su mundo inmediato: un personaje

---

<sup>34</sup>Más adelante se hará referencia acerca de la pérdida de las cualidades narrativas.

narrador protagonista en plena actuación en su hogar a modo de “salón de belleza”. En el flujo continuo del relato, este lugar se presenta como un sitio de asistencia última para un cierto tipo de personas en abandono sanitario e insanidad terminal. Estos individuos, que son sus “pacientes-huéspedes”, han sido presa de los determinantes excluyentes de la sociedad: la homosexualidad promiscua, la vida en desencuentro con el macro *status quo* moral, drogadicción, etc. Ya se ha dicho que el oxímoron metafórico que se construye con la formulación de una “Estética de Belleza” a modo de “Mortuorio” ofrece un margen poetológico de análisis de la disolución fáctica del sujeto y su mundo familiar circundante. A través de la descripción narrativa de una constitución de conciencia relatora sobre su condición solitaria, el reto hermenéutico atiende el mutismo solipsista, en el cual se encuentra la conciencia narradora en *Salón de Belleza*, y hace precisamente posible una configuración poetológica de tiempo y espacio *sui generis*, crucial para el establecimiento del cumplimiento de significación, cuya traducción extraliteraria apunta enfáticamente a una especie de disolución fáctica de la persona por efectos de la consumación de una enfermedad: “[...] el cuerpo cae en un extraño letargo, donde no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo. Por lo general, este estado suele durar de una semana a diez días. Depende del cuerpo y de la vida que el huésped haya llevado antes de ser alojado en el Moridero”- (SB, pg. 39), más adelante se hará tangible por el solipsismo en que vive el personaje, confirmándolo por medio de la práctica poetológica.

Tal es el encierro que se aprecia en *SB*, que da la conjetura de no haber conexiones entre el *sujeto-héroe* y su entorno. Presenta una no existencia de enlaces

con el contexto de una historia que se dirige a algún sitio; de ahí lo *inverso de la obra*. Para ampliar esta noción, es necesario aclarar quién es el sujeto de la acción, para ello, es significativo hacer la distinción entre lo que es un sujeto y lo que es un personaje. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, menciona acerca de lo que caracteriza a los personajes:

La semántica de las expansiones, como la concibe Barthes, es el proceso en el que el lector se forma una “imagen” sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su “retrato” moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a) notados (lo que Barthes llama “semas”) (p. 61).

Uno de los “semas” de los que habla Barthes, es el nombre propio de los personajes. Paul Ricoeur (2008) menciona que se debe hacer una distinción entre individualización e individuo. La individualización sirve para identificar, es decir, «poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella de la que tenemos intención de hablar», además para reconocer algo se requiere de procedimientos lógicos y epistemológicos, para lo cual menciona tres maneras de individualizar tal distinción: los nombres propios, las descripciones definidas y los pronombres personales y/o deícticos (yo, tú, esto, aquí, ahora) (cfr. pp. 1-3).

De los tres indicadores que Ricoeur utiliza para particularizar algo o alguien, en *Salón de Belleza* nunca se descubren. De regreso al asunto del nombre propio, se señala además que «el nombre propio funciona como el campo de imantación de los

semas» (Barthes en Pimentel: 2008, p. 60). Así, el nombre propio actúa para alinear, agrupar y componer los demás “semas”, es decir, para conformar su personalidad, como son: sus características físicas, valores, pensamientos, sentimientos, etc., y es cuando surge el personaje. Platón indicó que es nombrando como los hombres expresan los discursos, y su función es que nos enseñemos unos a otros y reconozcamos las cosas [...], el nombre es, pues, un instrumento que sirve para enseñar y para distinguir la esencia (cfr. p. 80).

Ricœur manifiesta que, «éstos [los nombres propios] se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla, sin significarla en el plano predicativo, por tanto, sin dar de ella ninguna información»<sup>35</sup>, por ello, el no encontrar en el relato un nombre propio no se puede delimitar completamente al *ser* que recuerda, ni de los que evoca, ni en donde habla, y/o acerca del tiempo:

-Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores.

- [...] En el local trabajábamos tres personas, quienes un par de veces a la semana nos cambiábamos, alistábamos unos pequeños maletines, y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad.

- [...] Cuando tuve aquel acercamiento con el muchacho que murió de tuberculosis, aún no había perfeccionado del todo mi técnica. (SB)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup>Según notas de Paul Ricœur, el nombre es, así, una etiqueta que se adhiere a la cosa.(2008, p. 3).

<sup>36</sup>El subrayado es propio.

El segundo indicador, que Ricœur menciona, es la descripción definida, considerada por él, como la encargada de crear una clase de un solo miembro, por intersección de algunas clases bien escogida, con la finalidad de oponer un miembro de una clase a todos los demás. En este aspecto se considera que tal clase de sujeto, medio dice algo de sí mismo, no completa la finalidad de la descripción definida de la que alude Ricoeur, y sólo se observa un ente en vías a desaparecer (cfr. p. 3):

- Actualmente mi cuerpo esquelético me impide seguir frecuentando ese lugar. [...] A veces me preocupa quién va hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza. Hasta ahora he sentido sólo ciertos atisbos, sobre todo los signos exteriores tales como la pérdida de peso y el ánimo decaído. Nada interno se me ha desarrollado. Hace unos momentos me referí al asunto del hedor y de la costumbre porque mi nariz no siente ya casi los olores (SB, p. 32).

Sobre el tercer indicador, Ricœur (2008), menciona que los pronombres personales, deícticos y/o adverbios de lugar, de tiempo, no caracterizan a la persona, no actúan como individualizadores, sino que su función es de señalización, y a su vez son parte de la enunciación, de ello genera tres conclusiones:

- 1.- La individualización descansa en procedimientos específicos de designación distintos de la predicación, que tienen como *mira* a un ejemplar, y a uno solo, con exclusión de todos los demás de la misma clase.
- 2.- Estos procedimientos no tienen ninguna unidad fuera de ese *objetivo*.

3.- Entre los operadores de identificación, sólo los indicadores *apuntan* al <yo> y al <tú>; pero no tienen ningún privilegio respecto a otros deícticos, en la medida en que se conservan como punto de referencia la enunciación entendida también como un acontecimiento en el mundo (p.5).

Si de la obra no se obtiene un nombre propio o una descripción definida; y los deícticos no sirven para individualizar al *ser* que narra, entonces ¿quién es este individuo?

En 1970 Roland Barthes declaró, a decir de Pimentel (2008, p. 59), que «lo que es hoy caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje», y por ende declaraba frágil la estructura externa del personaje. Efectivamente, en la actualidad se está frente a transformaciones en la constitución de los textos literarios que confirman esta “tendencia” escritural lindada a la constitución apercebida del sujeto en severa crisis. Posteriormente indicó sobre un señalamiento de Ricœur que alude una brecha en la estructura interna del personaje, y es que, al observar que los instrumentos para identificar al individuo son imprecisos, se pierde de vista al sujeto *corpóreo* que habla, por ello, su cuerpo es a la vez un cuerpo cualquiera, objetivamente situado entre los cuerpos y su persona<sup>37</sup> pasa a ser una de las <cosas> de las que habla, como objeto *reflexionado* por el sujeto cognoscente (cfr. p. 7). Pimentel menciona en franca coincidencia con Ricoeur que desde esas perspectivas, la estructuralista y la semiótica,

---

<sup>37</sup>La persona es la suma de los acontecimientos mentales y la conciencia, en cualquier sentido que se tome los términos (2008, p. 10).

el personaje, cuando no “desaparece”, se “esencializa” por así decirlo, al ser descrito en niveles de abstracción muy altos (p. 60).

El sujeto-personaje de *SB* al radicalizarlo se “esencializa”, y por ello, ya no se habla de personajes, sino de “actantes”<sup>38</sup>, y aunque decrece, no desaparece. En palabras de Angélica Tornero, «se trata del estudio de las acciones a partir de la negación de la identidad, y no del contenido afirmativo» (p.20). El relato construye la identidad narrativa del personaje y es mediante esta conversión del sujeto que se vuelve un *no-sujeto*, ocasionando que toda la constitución de *SB* también se invierta [un no-espacio/tiempo].

Mediante Derek Parfit<sup>39</sup>, Ricœur menciona que en estos casos paradójicos hay una crisis interna a la ipseidad, ya que al ir desapareciendo el personaje la *mismidad* pierde fundamento y la *ipseidad* se queda al descubierto<sup>40</sup>, eclipsando a la mismidad y haciendo de la ipseidad el mantenimiento del sí. De esta manera, la identidad narrativa hace una función mediadora entre los dos polos de la mismidad y la ipseidad. Al explorar este espacio intermedio es donde se descubre la transformación del sujeto-héroe y su permanencia en el tiempo, haciendo variar la relación de una con otra. Sólo

---

<sup>38</sup>Ricœur menciona: «Con el modelo actancial de Greimas, la correlación entre trama y personaje es llevada a su nivel más elevado de radicalidad, por eso no hablamos aquí de personaje sino de actante» (2008, p. 144).

<sup>39</sup>Derek Parfit, es un filósofo británico especializado en problemas de identidad personal, la racionalidad, la ética y las relaciones entre ellos.

<sup>40</sup>Para Ricœur hay dos formas de permanecer en el tiempo: el carácter y la palabra dada. «Mi carácter soy yo, yo mismo, ipse, pero este ipse, se enuncia como idem [...] la identidad, está en el idem». A lo largo de la vida de los individuos se adquieren costumbres, normas, valores, etc., que constituyen rasgos del carácter, que identifican a los hombres, por ello, ya no se pregunta el *quién* (ipse), sino que el qué responde a la pregunta de identificación, o sea, al contestar el *qué* (idem), se conoce al *quién*» (p.113).

al llegar a este punto, se logra un acercamiento al polo inverso de la novela llamada —según Ricœur (2008)— la novela de la corriente de la conciencia, donde se invierte la relación entre la trama y el personaje (cfr. p. 148):

Es entonces cuando se pone realmente a prueba la identidad de éste último [del personaje], que escapa al control de la trama y de su principio de orden. Se alcanza así el polo extremo de variación, en el que el personaje ha dejado de ser un carácter. En este polo precisamente se encuentran los casos límite en los que la ficción literaria se presta a una confrontación con los *puzzling cases* de la filosofía analítica (p. 149).

El sujeto radical, al perder su identidad se pierde también la configuración del relato<sup>41</sup>, es decir, pierde sus propiedades narrativas que resuelve de la siguiente manera: confiriéndole al personaje el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción, así la función narrativa es productiva en otro registro del lenguaje (cfr. p. 147), se trata de casos imaginarios que siguen siendo concebibles, aun cuando no fueran realizables técnicamente. Les basta con no ser ni lógica ni físicamente imposibles [*Puzzling Cases*] (p. 133): «La dialéctica del personaje y de la trama hace productivas las aporías de la adscripción, y puede decirse que la identidad narrativa le aporta una réplica poética» (p. 147), pero, ¿qué significa aquí pérdida de identidad?, para mayor precisión, ¿qué modalidad de la identidad se trata?

---

<sup>41</sup>Ricœur le llama “crisis de la clausura del relato”, llevando a la obra literaria no lejos del ensayo (2008, p. 149).

Mi tesis es que, situados de nuevo en el ámbito de la dialéctica del *idem* y del *ipse*, estos casos desconcertantes de la narratividad se dejan reinterpretar como una puesta al desnudo de la *ipseidad* por la pérdida del soporte de la mismidad. Y en este sentido, constituyen el polo opuesto al del héroe identificable por superposición de la ipseidad y de la mismidad (Ricoeur: 2008, p. 149).

Ricoeur pregunta nuevamente: ¿se puede sustituir, sin pérdida semántica, <<yo pienso>> por <<esto piensa>> (o el pensamiento está en curso)?

A modo de ayuda, se acude a Bajtín. Así, es tal la abstracción, que el héroe al que Bajtín alude<sup>42</sup>, ha dejado de ser autoconciencia para sólo ser *conciencia*, ya que absorbe las características narrativas “esencializando” la obra en un mismo plano, y por lo tanto, se concluye que se está ante una *conciencia* auto-dirigida (lector), frente a otra, *conciencia* (sujeto-héroe), que se actualiza en el instante de la lectura, y por ello, el *no-sujeto* al ser conciencia no se puede interpretar. Se trata de una conciencia que está consciente de su conciencia, así tal cual percibido, su *sí mismo (ipse)*, en busca de lo que hace que la cosa sea. Retomando las palabras de Levinas, la novela de *Salón de Belleza* está “esencializada” por el ser que narra, por ello, no tiene vínculo alguno con el espacio y no se encuentra individualizada en el tiempo, sino que ya que no emerge ni

---

<sup>42</sup>Según Bajtín el héroe es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo. Bajtín observa en las obras de Dostoievski que lo importante en los héroes es lo que el mundo representa para ellos y lo que ellos son en ese mundo. Así, el pensador ruso distinguía la autosuficiencia del héroe: «No sólo la realidad del héroe mismo sino también el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran al proceso de la autoconciencia, se transfieren del horizonte del autor al del héroe. Ya no se encuentran en el mismo plano de éste, junto con él y fuera de él, en el mundo único del autor, y por lo tanto no pueden ser factores causales y genéticos que lo determinen, es decir, no pueden tener en la obra la función explicativa» (1999, p.77). De este modo constato que Bajtín desplaza al autor y al narrador con todos los psicologismos que pudieran tener, sociales, políticos, filosóficos, etc., a la autoconciencia del héroe. El héroe para Bajtín es alguien que se determina según su autoconciencia, sus pensamientos, sus sentimientos, sus características, toda su realidad es extensión de sí mismo.

desaparece (p. 134), sólo es. Para concluir, el *sí*, puede ser a la vez una persona de la que se habla y un sujeto que se designa en primera persona, al tiempo que se dirige a una segunda persona que puede ser externa a él o el desdoblamiento de sí mismo, designada como la *alteridad*.

Para entender la alteridad implica ubicar lo material. Lo corpóreo afirma Descartes (1641), se percibe por medio de los sentidos. Alude que la persona no se separa de su cuerpo, pero también advierte que los sentidos engañan, donde las cosas pueden parecer de una forma y ser de otra, además declara como el dolor que se siente cuando uno está despierto no se siente, o no se manifiesta de la misma forma que cuando se está dormido, por ello, concluye con certeza que su *existencia radica únicamente en ser una cosa que piensa*. También deduce que el cuerpo existe como cosa material. El cuerpo siente dolor, placer, hambre, sed y otros apetitos por el estilo, al mismo tiempo que unas ciertas propensiones a la risa, a la tristeza, a la ira o afectos de este tipo; además de la extensión de otros cuerpos y las figuras y los movimientos; y también la luz, los colores, los olores, los sabores y los sonidos, etc., (cfr. p. 46). Ahora bien, Ricœur reitera a través de Strawson que el cuerpo propio es una cosa material, es donde el *sí* puede poner su sello sobre los acontecimientos que son las acciones (cfr. p. 354).

Ricœur concibe una dicotomía entre la carne y el cuerpo, donde la carne es un punto de referencia de todos los cuerpos que provienen de la naturaleza propia, pues mi carne, «sólo aparece como un cuerpo entre los cuerpos en la medida en que soy yo mismo otro entre todos los demás, en una aprensión de la naturaleza común, tejida en

la red de la intersubjetividad instauradora, a su modo, de la ipseidad», a diferencia de lo que concebía Husserl, «que ha pensado sólo al otro distinto de mí como otro yo, y nunca al sí como otro» (cfr. p. 362).

El *sí*, puede ser a la vez una persona de la que se habla y un sujeto que se designa en primera persona, al tiempo que se dirige a una segunda persona que puede ser externa a él o el desdoblamiento de sí mismo; es la paradoja de la *alteridad*<sup>43</sup> constitutiva del *sí* donde emerge la expresión *sí mismo como otro*; así, la ipseidad implica una *alteridad* propia cuyo soporte es la carne, por lo tanto, es manifiesto que estas facultades, puesto que existen, deben hallarse en una substancia corpórea o extensa, no inteligente, porque está incluido en su concepto claro y preciso una cierta extensión, pero de ningún modo una intelección (Descartes, p.47), por ello, todo lo que está fuera del ser es *res extensa* (realidad extendida). Por último, y en razón del espacio y del tema principal se omitirán ciertos argumentos de la filosofía analítica.

## 7.2 La enunciación

Mediante los estudios de Peter Strawson, Ricœur (2008) sostiene que las personas son también cuerpos, en la medida en que cada una es para sí su propio cuerpo, esto es por una restricción del lenguaje, cuando hablamos de las cosas como lo hacemos. El *sí* se manifiesta en las acciones, como los actos de discurso, y menciona dos formas de permanecer en el tiempo: el carácter y la palabra dada. “Mi carácter soy yo, yo mismo, *ipse*, pero este ipse, se enuncia como *idem* [...] la identidad, está en el

---

<sup>43</sup>La *alteridad* para Husserl es el estudio del *alter ego* a partir del ego. El estudio de la alteridad requiere de análisis profundos que en ésta investigación no se examinarán.

idem” (p.113). Con el carácter (*ipse*) y la palabra dada (*idem*), Ricœur visualiza dos problemas: con el primer enfoque, por referencia identificante, el hablante escoge que decir de sí mismo ocultando al *idem* de la *ipse*, y la palabra dada, que marca la distancia extrema entre la permanencia del sí y la del mismo (cfr. p. 113). Aquí se encubre el *quién* por el *qué*, es un recubrimiento del *ipse* por el *idem*, sin anularlo, así, por ejemplo, cuando se expresa <yo te prometo> el verbo se queda en el tiempo aún cuando *mis* valores o normas cambien mantendré la promesa, aquí el *ipse* y el *idem* dejan de coincidir, y se abre un intervalo de sentido, donde oscila entre los dos límites y «la permanencia en el tiempo expresa la confusión del *idem* y del *ipse*, y un límite superior, en el que el *ipse* plantea la cuestión de su identidad sin la ayuda y el apoyo del *idem*»(p. 120), en éste caso, sólo es analizable la referencia identificable, o sea, su flujo de conciencia en la que se encuentra el sujeto de *SB* y es que narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, a través, de los actos de enunciación; el <yo>, indica a aquel que se designa a sí mismo [la palabra dada], llevando tras él, el <tú> del interlocutor; los demás deícticos se agrupan en torno al sujeto, como ampliación de sí mismo (cfr. p. 25). La dicotomía entre la referencia identificante y la autodesignación está marcada por los pronombres personales; «mientras que en el enfoque referencial, se privilegia la tercera persona, o al menos cierta forma, a saber, <él/ella>, <alguien>, <cada uno>, <uno>, y <se>, la teoría de los indicadores una vez unida a la de los actos de discurso no sólo privilegia la primera y la segunda persona, sino que excluye expresamente la tercera» (p. 26). De esta manera, el sujeto se convierte en tercera persona, siendo así, que la tercera persona puede representar cualquier cosa de la que

se habla, por lo tanto, la tercera persona es designada en el discurso como alguien que se designa a sí mismo como primera persona.

Con base al análisis del lenguaje, la tercera persona es tan inestable porque no existe como persona, sino que sería una *no-persona*, un <se> sin <sí mismo> resultando en una referencia invertida (cfr. p.27); El *sí* se manifiesta en las acciones como ya se dijo, en los actos de discurso, de esta manera la acción constituye al mismo tiempo un acontecimiento del mundo y designa de un modo autorreferencial a su autor (p. 354). Ya se ha demostrado la desaparición del personaje por actantes o sujetos que al llevarlo al límite se convierte en un *no-sujeto*, lo siguiente es: que la reflexividad no se le atribuye al sujeto, sino al propio hecho de la enunciación, es decir, como un acontecimiento que se produce en el mundo; en otras palabras, en lugar de ofrecer una representación o una anti-representación de la realidad, la narrativa posmoderna consiste en la presentación de una realidad textual<sup>44</sup>, es decir, en esencia es escritura. En esta relación, y como ya se ha considerado, Diana Palaversich comenta que algunas de las estrategias narrativas de Bellatin se desempeñan como una «instalación verbal, queriendo pertenecer menos al arte de la literatura y cada vez más al arte a secas. Sus novelas se tornan más bien “libros objeto” (de arte) y dependen tanto de la palabra como de la imagen y el montaje cinematográfico» (p. 22). Asimismo, Tafoya Solís (2011) las describe como «una serie de imágenes proyectadas en secuencia al estilo Lynch en Mulholand Drive o en Lost Highway, películas en las cuales impera lo que vemos y no la trama o la historia de algún personaje»; y la conclusión a la que llega es

---

<sup>44</sup> Zavala, L. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. p. 81.

que «la imagen impera sobre la palabra escrita» (p. 12), de esta manera, tanto el *ser* como la obra literaria son en esencia imagen que están en una *permanente inconclusión* (SyT, p. 234).

En la obra de Bellatin que se ocupa aquí, la enunciación ocurre en flujo de conciencia, pero en dos ocasiones, pareciera hacerse patente su *idem*, cuyo suceso acontece por la oscilación de la condición corporal, que son variaciones entre el sí y su ipseidad; y mediante el proceder poetológico se muestra en la novela:

-Puede parecer difícil que me crean pero ya casi no individualizo a los huéspedes.

-Tampoco vayan a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente. Debo sufrir la decadencia sin pronunciar palabra.

(SB, p. 33; 49).

### 7.3 La mirada de humanidad

Al dejar de buscar circunscribir al sujeto de *Salón de Belleza*, lo que sigue ahora es observar para reconocer la identidad aproximada del “quién es”. El análisis de la conciencia auto-dirigida (lector) ya no se enfrenta a la realidad del «no-sujeto, sino a la pura función de reconocimiento de esa realidad por él» (Bajtín: 1999, p. 75), así Bajtín señala que «al pasar de un plano de representación a otro adquieren un significado artístico diferente, [...] y requiere métodos muy especiales de representación y caracterización, es decir, el último recuento de su conciencia y autoconciencia y, al fin y al cabo, su última palabra acerca de su persona y de su mundo» (p. 74). La cuestión

ahora es, ¿cómo se reconoce al ser de la novela?, Martin Heidegger, enumera las características del ser, y mediante la diferencia poetológica se procede a mostrar **el no-sujeto de SB:**

- 1) El ser-en-el mundo está caracterizado como un <cuidar><sup>45</sup>. Es demorarse a manera de un ejecutar, de un realizar y llevar a cabo, y también a manera de un contemplar, de un interrogar, de un determinar considerando y contemplando.
- 2) El ser-ahí, [...] es un *ser-con*, un ser con otros, [...] tener ahí con otros el mismo mundo.
- 3) El ser uno con los otros en el mundo [...] es el *hablar*. [...] es un hablar con otro sobre algo expresándose. El hablar uno con otro, en aquello que se comenta, late en cada caso la autointerpretación del presente, que se demora en éste diálogo.
- 4) El ser-ahí es un ente que se determina como <<yo soy>>. El ser-ahí, [...] es también *mí ser-ahí*. Es en *cada caso propio* y, como *propio, respectivo de cada uno*.
- 5) Nadie es el mismo en la cotidianidad. Lo que allí es y cómo es alguien, presenta la faz de nadie: nadie y, sin embargo, todos juntamente. Todos coinciden en no ser el mismo. Este nadie, que nos vive en la *cotidianidad*, es el <<uno>>. Se dice, se escucha, se está a favor de algo, se cuida de algo.
- 6) El ente así caracterizado es tal que en su cotidiano y específico ser-en-el-mundo le *va su ser*. En cierto modo yo mismo soy aquello con lo que trato, aquello de lo que me ocupo, aquello a lo que me ata mi profesión; y en eso está en juego mi existencia.
- 7) [...] el ser-ahí cotidiano no se da ninguna reflexión sobre el yo y la mismidad; y a pesar de esto el ser-ahí se tiene a sí mismo. [...] Da consigo en aquello de lo que normalmente se ocupa.

---

<sup>45</sup>Según Gabás Pallás y Escudero, el verbo reflexivo *sorgen* (*sich sorgen*), en castellano, se expresa en el sentido de un modo básicamente práctico de tratar con las cosas que habitualmente encontramos en el mundo (cfr. Heidegger: 2006, p. 36).

8) El ser-ahí no puede demostrarse a manera de un ente; tampoco podemos mostrarlo.

La relación primaria con el ser-ahí no es la de la contemplación, sino la de *serlo*. El experimentarse, o el hablar sobre sí mismo, o la auto-interpretación, sólo es un modo particular y determinado en el que el ser-ahí se tiene en cada caso a sí mismo. (Heidegger: ECT, p. 44).

Vincular los criterios corporales y psíquicos de la identidad significa que el mantenimiento del *sí* encuentra su anclaje en el cuerpo propio mediante el *padecimiento*. El padecer, explica Ricœur, se revela en su total dimensión cuando se convierte en sufrimiento; con relación a la identidad narrativa, indica que hay formas sutiles para sufrir: la incapacidad de narrar, la negativa a contar, la insistencia de lo inenarrable, además se puede ir más lejos en maneras de menosprecio del *sí* y detestación del otro donde el sufrimiento supera al dolor físico. Lo común es observar como el hombre ha dominado al hombre para perjuicio suyo, pero, la pasividad resulta cuando el sufrimiento es causado por uno mismo (cfr. p. 355), por ello, el *cuidado* en su dimensión ontológica es, lo que nombra Ricœur r, *la unidad analógica del obrar* que es el horizonte de su pensar, de su hacer, de su sentir. La pregunta *¿quién?* es respondida a través del rodeo de la pregunta *¿qué?* y la pregunta *¿porqué?* (cfr. p. 343). La *cotidianidad* pasa en automático hasta que se está frente a la muerte, Heidegger (ECT, p. 42) expresa que la muerte se convierte en una posibilidad, donde el *ser* tiene el «carácter de lo que se aproxima con certeza, y esta certeza está caracterizada a su vez por una indeterminación absoluta», y es que, la angustia revela su ser libre para

*cuidarse*. El estar vuelto hacia la muerte es esencialmente **angustia**<sup>46</sup>. Tratar al sujeto con base en los estudios de Heidegger, se maneja un *no-sujeto* que sólo es, sin interpretaciones, en su mundo ficcional, o sea, en lo que le acontece, en donde cuida (*sich sorgen*) de sí, donde se atiende (*besorgen*), donde es en los actos de discurso y que en esencia es escritura.

Platón (2002, p. 79) manifiesta que las cosas como las acciones están constituidas por su propia naturaleza, «tienen por sí mismas una esencia (ousía) estable» (p. 78) que forman parte de los seres, así el *sujeto-sin-nombre* que en flujo de conciencia rememora parte de su vida, se hace evidente que éste vive encerrado en su solipsismo, y es que reiterándolo en la práctica poetológica, el *sujeto-personaje* menciona que cuando se entra en la espera final de la muerte,

-[...] el cuerpo cae en un extraño letargo, donde no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo. Por lo general, este estado suele durar de una semana a diez días. Depende del cuerpo y de la vida que el huésped haya llevado antes de ser alojado en el Moridero.

-Es tanta la turbidez, que desde el exterior apenas si distingo las formas en movimiento. He perdido, por eso, la cuenta del número exacto de peces que se mantienen con vida. Sospecho que son sólo dos o tres.

---

<sup>46</sup>Distinguiéndolo del miedo, la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad (antes) de la posibilidad, es decir, la angustia es mental, perturba la conciencia, sin ser nada (Heidegger: SyT, p. 261).

-Mi intención era caer, yo también, dentro del fuego. Ser envuelto por las llamas y desaparecer antes de que la lenta agonía fuera apoderándose de mi cuerpo. (SB, pp. 39, 44,46).

Así, éste hombre re-cuenta en la espera final de su muerte encerrado en un cuerpo. El encierro es tal, que da la “apariencia” de no existir conexiones entre éste y su entorno. No existe tal ruptura, sino que transforma sus acciones para cuidarse y cuidar de los otros para sólo dejar morir los cuerpos, al igual que en un tiempo anterior sólo los embellecía. Se convierten simplemente en personas y/o conciencias:

-[...] pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición.

-Me conmovió la forma en que alguien tan bello había sido utilizado de ese modo por su amante. Creo que incluso llegué a sentir algo especial hacia su persona.

-Me emocionó constatar que aquel muchacho no fue ajeno a mis preocupaciones. De alguna forma me demostró también su cariño. Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo deshecho.

-Los escogí [a los peces] prácticamente al azar, sin detenerme demasiado en las características de ninguno. (SB, pp. 33, 35, 39).

Mediante la práctica poetológica se observa un cuerpo que se está disipando, donde es visible, a partir de la negación de su identidad, percibir una larga agonía que

simula desesperanza, y/o condenación. Empero, Heidegger indica en *Ser y tiempo* que “la desesperanza no arranca al *Dasein* de sus posibilidades, sino que es solamente un modo peculiar del estar vuelto hacia estas posibilidades (cfr. p. 234), que en el caso del sujeto-personaje que aquí se ocupa, su larga agonía se vuelve una posibilidad, porque tiene la comisión de cuidar de los demás, y al hacer esto, se encarga de sí mismo:

-Pero el tema de la agonía no tiene nada que ver con los huéspedes. En ellos es una suerte de maldición. Mientras menos tiempo estén alojados en el Moridero es mejor. Los más afortunados sufren realmente unos quince días. Pero hay otros que se aferran a la vida igual que los Gupis de la última camada.

-Me pareció que no eran lo suficientemente agradecidos [...] faltaba que me expresaran su gratitud de una manera más tangible.

-Durante esos días yo caí en una depresión profunda que, sin embargo, no me hizo descuidar en ningún momento a los huéspedes. (SB, p. 35-36; 38).

Juan Álvarez Cien-fuegos en su ensayo *Sobre el buen morir* (2003) hace mención, ya no se muere como se hacía en tiempos pasados: en la casa, «rodeados de los allegados y de forma, por decirlo de algún modo, natural», por tanto parece haber una nueva manera de enfrentar la muerte (p. 80). Cien-fuegos indica que una “muerte salvaje” es donde no hay control sobre el acontecimiento, se engaña al moribundo, normalmente en un hospital del Estado y en definitiva, al moribundo se le arroja a la soledad (cfr. *ibídem*, p. 88). La mirada de humanidad a primera instancia, aparece “enmascarada”, pareciera estar contravenida e insensible,

- Una vez que son reclusos, yo me encargo de llevar a todos a un mismo punto con respecto a sus estados de ánimo.

-El nieto era un muchacho de unos veinte años [...] Cierta noche lo encontré tratando de huir. Fue tal la paliza que le propiné, que muy pronto se le quitaron las ganas de escapar.

- Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmosfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría cómo describir con propiedad. Logran un aletargamiento total donde no cabe, ni siquiera, la posibilidad de preguntarse por sí mismo. (SB, pp. 36).

El sujeto parece sugerir una mirada de humanidad apática e indolente a partir de la muerte de su madre,

-Era una mujer que se quejaba con frecuencia. Decía siempre estar enferma, y recuerdo que muchas de las horas de mi infancia las pasé en las salas de espera de grandes hospitales, acompañándola para que se hiciera uno de sus innumerables exámenes. (SB, p.44).

Cuando en realidad la mirada de humanidad está *transformada*. Del mismo modo como se ha ido desarrollando en esta investigación, el espacio/tiempo, el sujeto, parecen no ser lo esperado, pero están ahí, latentes, sólo que invertidos, así, también, la mirada de humanidad es opuesta, y es que en realidad el sujeto no practica el “dejar morir” como una forma de eutanasia: sino como practicidad humana.

-No sé donde hemos aprendido que socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio, de las garras de la muerte. A partir de esa experiencia, tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte, la muerte como muerte. Lo único que buscaba evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle, o abandonados por los hospitales del Estado. En el Moridero tenían asegurados una cama, un plato de sopa y la compañía de todos mis demás moribundos (SB, p. 42).

Hubiera sido comprensible ignorar lo que sucedía, rechazar a los extraños, desconocer a sus amigos enfermos excluyéndolos de sus cuidados, o en un extremo, aceptar la ayuda de las Hermanas de la Caridad, así, el que los enfermos no tuvieran acceso a medicinas o curanderos hacía que los enfermos no tuvieran una larga agonía o crearan falsas expectativas, cuando en realidad no había remedio. El mantener a los parientes de los enfermos lejos, contribuía en quitarles la responsabilidad de cuidar a alguien *predestinado* a morir. A la vez, al sujeto tampoco se le celebra como ejemplar o mártir, sino que simplemente *obedece a un sentido más humano, más práctico y real*.

-Todo fue inútil. La conclusión fue simple. El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vanos intentos por estar en paz con nuestras conciencias.

-He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía rápida.

-No quería que supieran [las Hermanas de la Caridad] que estoy enfermo. [...] Prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor,

tratando por todos los medios de demostrar lo sacrificada que es la vida cuando se la ofrece a los demás (SB, p. 42; 47; 50).

## 8. CONCLUSIONES

Durante el proceso de lectura se recrea de manera inmanente lo leído generando imágenes mentales, esto logra gestar rasgos que perduran o se han iconizado con el pasar del tiempo, un ejemplo de ello es la figura de Don Quijote «-la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro-, o como el principito que nos proporciona la imagen en sí - Me froté los ojos. Miré a mi alrededor. Vi a un extraordinario muchachito que me miraba gravemente. Ahí tienen el mejor retrato que más tarde logré hacer de él, aunque mi dibujo, ciertamente es menos encantador que el modelo»<sup>47</sup>, entre otros, pero aquí deseo cuestionarme: ¿Qué pasa cuando lo representado en *Salón de Belleza*, no alcanza para formarse particularidades propias del sujeto y en general del mundo literario?

Para Husserl el objeto inmanente, que recreamos mediante el imaginativo de un autor, no pertenece a lo real, no existe en su objetualidad desde la tesis natural de la realidad real (*reale Wirklichkeit*) (Husserl: *Ideas I*, § 28, p. 138), pero esto no impide que pueda representarse por lo percibido de la conciencia mediante la lectura; ya que aquí la lectura en el sentido necesariamente lato de la lógica formal hace que todo objeto pueda ser definido en su posibilidad cuando la inteligencia autoral es capaz de brindarle a sus sujetos, objetos y estados de cosas, cualquier tipo de predicaciones verdaderas (cfr. Husserl: *Ideas I*, § 3, p. 92). Cuando hay un “comprometerse” con la lectura de *Salón de Belleza*, se observan las indeterminaciones, y como resultado no es posible precisar hermenéuticamente el espacio-tiempo y mucho menos se logra crear un retrato

---

<sup>47</sup> *El principito* (2003). Antoine de Saint – Exupéry. “La Biblioteca Virtual de la UEB”. Ecuador - noviembre 2003.

del personaje; sin embargo, esto no impide que las predicaciones verdaderas asumidas al interior del texto no constituyan una objetualidad trascendente, esto es con una identidad propia, *sui generis*, por tanto he aquí la peculiaridad de la obra de Bellatin.

Para explicar esto desde la exigencia de pre-comprensión de la mirada lectora acudo a Angélica Tornero (en Argüelles/Flores, 2013-A), quien menciona que si el objeto existe desde nuestra intuición (porque está ahí en el texto con todo y sus indeterminaciones artificiosas — inventadas por el poeta), entonces se cumple la intención y se realiza la referencia objetiva. Solamente de éste modo es posible el conocimiento (p. 35):

Si existe el objeto intencional, nada cambia desde el punto de vista fenomenológico. Lo dado es para la conciencia exactamente igual, exista el objeto representado, o sea fingido e incluso contrasentido [...] En otras palabras, el funcionamiento verosímil de la realidad dependerá enteramente de la conciencia (Husserl en Argüelles/ Flores: 2013, p. 37).

Con esto en mente, es mediante la mudez que se lleva al límite al sujeto y por ende al espacio-tiempo, donde se esencializan, tornándose inversa la novela en un no-sujeto y a su vez en un no-espacio, en un no-tiempo, esto no quiere decir que no estén en la obra, desde luego, puesto que la intuición los percibe exactamente igual en actos de no-presencia, que resulta en un contenido de la vivencia con la obra literaria. El

individuo de la trama sigue siendo, sólo que de un modo negativo; y al buscar su identificación, se pierde de momento o se confunde su identidad. La realidad se manifiesta primariamente a través de la experiencia vivida, que es esencialmente histórica; el método de Heidegger es descriptivo y comprensivo, por ello, la identidad del no-sujeto a primera instancia nos engaña, pero, mediante la historicidad interna de su propia vida, inferimos parte de su vida, parte de su tiempo, su espacio, su identidad y no dudamos de estos. Continuando con Husserl, el sujeto, «es un ser que pone la conciencia en sus experiencias, un ser que por principio sólo es intuible, pero además de esto no es nada» (IF. II, p. 37), es decir, el sujeto y por ende el espacio-tiempo están hechos de palabras, son una mera creación del texto (Palaversich, OR, p. 16).

Ante esto, se reconocen dos propiedades eficaces para su constatación, la primera es lo que se ve, lo que se constata y la segunda es lo que «representa, lo que en la vida fáctica, en tal caso, no está aquí, y no obstante patentamos su existencia» (Argüelles/ Flores: 2013, p. 38), porque trasciende por sí mismo «en el flujo de la continuidad intersubjetiva» (Argüelles: 2012, p. 2).

En resumen, se ha logrado completar los dos objetivos expuestos: el primero fue describir en grandes aproximaciones las características de la novela desde y a partir del enfoque fenomenológico, y el segundo fue tratar el problema de la estructura vivencial del sujeto que narra. Radicalizar al sujeto implica el quebranto de su *ipse* con su *ídem*, como consecuencia se esencializa su estructura y sus demás componentes narrativos sin perderlos, a saber: el espacio-tiempo. Al conseguir estos propósitos,

resuelvo la siguiente reflexión: se presume que la novela *Salón de Belleza* constituye esa “pecera” metafórica dentro del gran universo literario, donde no le repercute lo que sucede en el “exterior” de éste, y que además sirve para construir el universo completo; un tema que en razón del espacio aprobado para este proyecto quedaría pendiente de examinar.

Con respecto al sujeto, se obtiene un personaje en *Salón de Belleza* que no rompe lazos, ni con su autor empírico (como sabemos que así le llama René Wellek), ni con su contexto y de igual manera ni consigo mismo, sino que es un procedimiento retórico por lo que el autor sacrifica su presencia enmascarándose mediante la verosimilitud de su historia que *parece contarse por sí sola y que deja hablar a la vida, que así se llama la realidad social, el comportamiento individual o el flujo de conciencia*, sin que se remita a la psicología del autor<sup>48</sup>, por ello, al no romper lazos, lo que hace es que la novela se invierte, por ello, no se le puede observar más como personaje, ya que al “esencializarse” ya no se habla de personajes, sino de **entes**, es decir, es un *sujeto* en cuanto a actuación. Es tal la abstracción que el *narrador*, al que se refiere alguien tan prominente y citado como Mijaíl Bajtín, ha dejado de ser autoconciencia para sólo ser conciencia, y todavía más radical: flujo de vivencia (*Erlebnisstrom*). El sujeto en *Salón de Belleza* (1994/2005) parece haber absorbido todo el mundo circundante, lo que nos lleva a nosotros a conjeturar que esta conciencia radical “esencializa” el propio relato en un mismo plano, por lo tanto me parece legítimo decir que Mario Bellatin desarrolla un sujeto-narrador que se inscribe en la conciencia auto-dirigida (síntesis

---

<sup>48</sup> Ricœur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. p. 870-873.

pasiva del lector) en actuación significativa frente a otra *conciencia* (sujeto-personaje en la ficción), por ello, el lector presiente su función en la medida en que aprehende intuitivamente la obra como una totalidad unificada<sup>49</sup>.

Antes de continuar, es importante hacer la distinción entre lo que es un narrador *digno de confianza (reliable)* y otro que es *no digno de confianza (unreliable)* descrito por Wayne Booth mediante Paul Ricoeur<sup>50</sup>, el primero es un narrador que habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra, es decir, da una idea objetiva de la acción y el segundo es un narrador que altera las expectativas de la trama, dejando al lector en la incertidumbre. El sujeto de *Salón de Belleza*, se conjetura aquí, es al mismo tiempo *digno de confianza* y *no digno de confianza*, ya que éste actúa bajo las reglas de la misma trama, aunque no de la misma forma como se hacía en la novela del siglo XVIII pero sí está ante las propias determinaciones de la historia, aún y cuando esta escrito en primera persona da información consistente puesto que no se contradice de los hechos que cuenta; a la vez altera las reglas en un sentido espacio-temporal como ya se explicó, por ello, la complicación del problema de la subjetividad en la narración con los casos límite como *Salón de Belleza*. Ante esta complejidad ciertamente fenoménica, se opina que desde un punto de vista ajeno al relato (lector-intérprete) no se puede interpretar la conciencia ajena desde su mismidad primordial. Lo que aquí acontece desde un plano fenomenológico es la descripción de *ser* como *Dasein* (ser fáctico), en calidad de sujeto-héroe, en-su-aquí, en-su-ahora. En términos más generales para la teoría literaria se puede decir que aquí ya no se observa, “quién” es el héroe, sino

---

<sup>49</sup> Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. p. 870-872.

<sup>50</sup> Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. p. 871

“cómo” se reconoce, y la visión de la conciencia auto-dirigida (lector) ya no se enfrenta a la realidad del sujeto-héroe, «sino a la pura función de reconocimiento de esa realidad por él» (p. 75). Así, Bajtín llega a señalar en nuestro sentido fenomenológico que «al pasar de un plano de representación a otro adquieren un significado artístico diferente, ya no pueden concluirlo y cerrarlo, construir su imagen íntegra, dar una respuesta artística a la pregunta “quién es”».

Este tipo de literatura como *Salón de Belleza*, esconde un compromiso secreto que seduce al lector y comparte un interés irónico por la suerte de un personaje aparentemente condenado a la destrucción de sí mismo<sup>51</sup>. Construye la libertad del lector pero al mismo tiempo la limita; esta “libertad” es también un efecto que produce el texto, es decir, hace salir del texto, pero *en* el texto, por ello exige un nuevo tipo de lector: un lector que responde desde y a partir de la obra.

Por otro lado es interesante hacer notar el asunto de lo paradójico en *Salón de Belleza*, donde es la regla, no la excepción, tanto en la forma, como en el fondo. En el fondo, por lo anómalo de la trama y en la forma porque en lo omitido existe otro tipo de lenguaje y es que, con la disipación del cuerpo libera «al lenguaje de su función mimética» (Palaversich: OR, p.18). Este no-lenguaje, notado por Salvador Elizondo, reiterado por Palaversich se “des-significa”. Es un no-lenguaje que expresa, que además es ilimitado y variado al máximo, que potencializa al ser humano sin repercusiones y regresa a las preguntas básicas del hombre, ¿qué es la muerte?, ¿qué

---

<sup>51</sup> Ricœur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. p. 871

es lo anómalo?, ¿qué es lo absurdo?, ¿qué es la literatura? «Aquí, lo que no se dice, lo callado del texto, es constitutivo fundamental para la revelación del sentido, que será de manera importante tarea del lector» (Tornero: 2010, p. 19), implicando además — menciona Argüelles— una modificación de la obra, en virtud de su reconocimiento, aprehensión y comprensión, donde *Salón de Belleza* quiere pertenecer más al arte poético que al narrativo. Por último me parece recordar aquí que desde la estética de Roman Ingarden se ubican dos tipos de reconocimientos a realizar por el lector:

- a) Reconocimiento de la peculiaridad de la obra literaria durante la lectura; una actividad que en lenguaje fenomenológico es considerada como una vivencia estética (*ästhetisches Erlebnis*)
- b) Reconocimiento de la peculiaridad de la obra literaria después de la lectura que, con ayuda del pensamiento hermenéutico, se le denomina experiencia estética (*ästhetische Erfahrung*) (Argüelles: 2010, p. 16s).

Estos re-conocimientos deben rendirse sin intentar buscar significaciones metafísicas o sin elucubrar una visión crítica del mundo que enmarque el texto y compruebe el compromiso del autor con la realidad circundante (Palaversich: OR, p. 12). Haciendo de la composición literaria una vivencia de modo lúdico y sin querer contradecir a los teóricos ya citados, deduzco lo siguiente: en la novela no se observan indeterminaciones, “como si faltara un completarse”; nada de eso, *Salón de Belleza* mantiene sus propiedades narrativas intactas sólo que se observan transformadas,

como a través de un espejo. En Alicia del otro lado del espejo de Carroll (2011), lo que se contempla en el espejo desde la posición original está al revés:

[...] ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa...todas menos la parte que está justo del otro lado de la chimenea. ¡Ay, cómo me gustaría ver ese rincón! [...] sus libros se parecen a los nuestros, pero tienen las palabras escritas al revés: y eso lo sé porque una vez levanté uno de los nuestros al espejo y entonces los del otro cuarto me mostraron uno de los suyos (p. 3).

Al igual de las propiedades narrativas, la mirada de humanidad esencialmente está presente, solo que reformada con total y absoluto sentido. Heidegger comenta: la verdad es no-verdad. En la no-ocultación como verdad está a la vez el otro “no” de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación (Heidegger, AyP. p. 83), esto es, que la muerte «trata de establecer una estética y una moral propia en el que la belleza y ésta deben ser la guía para todo ser humano superior», la clave es la muerte en medio de la belleza —menciona Bellatin—y sirve para señalar realidades más importantes que las nombradas como una suerte de contraposición (SB, p. 505; 510).

Una vez hecha la precisión anterior, cabe resaltar un pensamiento más de Martin Heidegger: «Lo que sea el arte debe poder inferirse por la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte, y lo más firme [aún] es andar por

ese camino, y quedar en él es la fiesta del pensamiento [...]» (AyP, p. 36). Sin caer en lo predeterminado culturalmente y sin dejar cabida a interpretaciones teóricas o absolutas, es preciso permitir que la esencia haga su trabajo en cada una de las personas (lectoras), es decir, el disfrute estético de la literatura.

*Cuando contemplé [la] obra terminada, me hizo una extraña impresión. Me parecía una especie de ídolo o máscara sagrada, medio masculina, medio femenina, sin edad, a la vez enérgica y soñadora, tan rígida como misteriosamente viva. Este rostro me decía algo, me pertenecía, me exigía. Y además tenía un parecido con alguien, no sabía con quién.*

Hermann Hesse, *Demian*<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup>Aquí, p. 101. Véase la cita original: «Als ich vor dem fertigen Bilde saß, machte es mi reinen seltsamen Eindruck. Es schien mi reine Art von Götterbild oder heiliger Maske zu sein, halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, ebenso willensstark wie träumerisch, ebenso starr wie Heimlich lebendig. Dies Gesicht hatte mir etwas zu sagen, es gehörte zu mir, es stellte Forderungen an mich. Und es hätte Ähnlichkeit mit irgend jemand, ich wußte nicht wem» (1987, p. 82).

## 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (Trad. 1995). *Física*. G. R. de Echandía (Traducción/Notas). Planeta de Agostini. Editorial Gredos.
- Argüelles, G. / Flores C. Y. (2013-A). [Becaria Verano de la Ciencia, 2010]. La inexistencia del Centauro. Notas sobre la definición fenomenológica de ficción ante el giro icónico. En: *Imagen literaria: Ensayos sobre teoría, crítica e interpretación de la imagen en literatura*. Artículo en obra monográfica del CA. Colección y gráficos Eón. México. pp. 25-62.
- Argüelles, G. (2013-B). Apercepción, presencia y recuerdo en Pedro Páramo de Juan Rulfo. En: *Imagen. Prolegómenos para una teoría de la imagen en literatura*. Artículo en obra monográfica del CA. México. pp. 25-62.
- Argüelles, G. (2013-C). Intencionalidad y poetología. Notas para una teoría literaria entre Husserl, Ingarden y Gerigk. En: *Schara, J.-C. (ed.). Diálogos transdisciplinarios III*. México: Fontamara. (en prensa). pp. 11-42.
- Argüelles, G. (2012). Quiero ser como Jules Léotard. Relaciones fenomenológicas de identidad y sus figuraciones artificiales en Santa María del Circo de David Toscana. En: *Semiosis*. Tercera época. Vol. VII. Núm. 16. Universidad Veracruzana, México. pp. 107-129.
- Argüelles, G. (2011). Apuntes para temas selectos inéditos. Manifestaciones constitutivas de la vivencia estética en la literatura.
- Argüelles, G. (2010). La mirada del miedo en Comala y la imagen de la angustia de Susana San Juan. Posibilidades de la Diferencia Poetológica de Horst-Jürgen

Gerigk en Pedro Páramo de Juan Rulfo. En: *Academus* 3. *Revista de Investigaciones Multidisciplinarias*. UAQ. año 2, no. 3. pp. 16-34.

Argüelles, G. (2009). De la vivencia a la experiencia estética. Aproximación a una distinción conceptual con base en su traducción de la lengua alemana. En: *Actas del Primer Coloquio de la AMEST*. K. Mandoki /A. Marcovich. (Comp.). 3-5 de noviembre 2009. pp. 86-97.

Argüelles, G. (2008). Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk, en: *Semiosis*. Tercera época, vol. IV, núm. 7: pp. 25-75

Argüelles, G. (2006). Una aproximación a la imagen de humanidad en Santa María del Circo desde la diferencia poetológica de Horst-Jürgen Gerigk. En: *Revista de literatura mexicana contemporánea*. El Paso Texas University, XI, 31. Vol. 12 (2006). pp. X-XXI.

Bajtín, M. (1999). *Problemas de la poética de Dostoievski*. T. Bubnova (Trad.). México. Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1979).

Bellatin, M. (2005). *Obra reunida*. México: Alfaguara.

-*Underwood portátil modelo 1915* (2005).

-*Perros Héroes* (2003).

-*Jacobo Mutante* (2002).

-*El jardín de la señora Murakami* (2000).

-*Flores* (2000).

-*Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001).

-*La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001).

-*Bola negra*

-*La mirada del pájaro transparente*

-*Damas chinas* (1995).

-*Salón de Belleza* (1994).

-*Canon Perpetuo* (1993).

-*Efecto Invernadero* (1992)

Boone, J. L. (2011). *Poemas tardíos de Wallace Stevens*. En Revista *Letras Libres*.

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/poemas-tardios-de-wallace-stevens>

Consulta 25 de Febrero del 2013.

Caroll, L. (2011). *Alicia a través del espejo. La casa del espejo*. Cuadernos de la Aldea.

(Obra originalmente publicada en 1872). En: [www.artnovela.com/cuadernos](http://www.artnovela.com/cuadernos)

Consulta: 29 de Enero del 2013.

Cien fuegos Fidalgo, J. (2003) Sobre el buen morir. En: Revista de Filosofía y Filosofía de la cultura, *Devenires*. Año IV. No. 8. Julio 2003. pp. 80-98.

Descartes, R. (2009). *Meditaciones metafísicas*. J. A. Mígues (Trad.). [Obra originalmente publicada en 1641]. Edición electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En: *Teorías de la ficción literaria*. A. Garrido Domínguez, (Comp.). S. L. M. Baselga (Trad.). Serie Lecturas. Madrid, Arco/Libros. pp. 69-94.

Escudero, J. A. (2008). *El programa filosófico del joven Heidegger*. Ediciones Herder.

Edición electrónica: <http://www.herdereditorial.com/>

- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? En: *Literatura y Conocimiento*. G. Gavidia y J. Dávila (Trads.). (Obra originalmente publicada en 1966).
- Gadamer H-G. (1997). *La hermenéutica de la sospecha*. E. López Castellón (Trad.). Universidad Autónoma de Madrid. Cuaderno Gris. Época III, 2. pp. 127-135. (Monográfico: Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur / Gabriel Aranzueque [coord.]). <http://digitooluam.greendata.es/pdf> Consulta: febrero del 2011.
- Gadamer, H-G. (1997). *Verdad y método I*. A. Agud Aparicio y R. de Agapito (Trads. de la 4ª edición alemana de 1975). Salamanca: Ediciones Sígueme. (Obra originalmente publicada en 1960).
- Gadamer, H-G. (2003). *Los caminos de Heidegger*. A. Ackermann Pilári (Trad.). Barcelona: Herder. [Serie de conferencias y artículos escritos por Gadamer entre 1964 y 1995].
- Gerigk, H.-J. (2010). Literaturwissenschaft. Was ist das? En: *Wertung und Kanon*. Friese M., & Stockinger, C. (Eds.). (pp. 155-178). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Gerigk, H.-J. (2002). *Lesen und Interpretieren*. 2 ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gerigk, H.-J. (1999) *Die Sache der Dichtung dargestellt an Shakespeares 'Hamlet', Hölderlins 'Abendphantasie' und Dostoevskijs 'Schuld und Sühne'*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag.
- Heidegger, M. (1988). *Ser y tiempo*. J. E. Rivera (Traducción y notas). Madrid: Trotta. (Obra originalmente publicada en 1926).

- Heidegger, M. (2008). *Arte y poesía*. S. Ramos (Trad. y Prólogo). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1952).
- Heidegger, M. (2006). *El Concepto del Tiempo*. Conferencia impartida en julio de 1924. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (1998). *Ontología hermenéutica de la facticidad*. J. Aspiunza (Trad.). Alianza editorial. Madrid. (Obra originalmente publicada en 1923).
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En: *Heidegger Martin caminos del bosque*. E. Cortés y A. Leyte (Trads.). Madrid. Alianza. (Obra originalmente publicada en 1936).
- Held, K. (2009). Fenomenología del “tiempo propio” en Husserl y Heidegger. En *La lámpara de Diógenes*. Revista de Filosofía. No. 18 y 19. pp. 9-29.
- Hesse, D. (1998). *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*. (Obra originalmente publicada en 1919). Dieterich, G. (trad.). Madrid: Alianza.
- Hesse, D. (1987). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Fünfter Band. Demian, Klingsor, Siddharta*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. LIBRO PRIMERO (1913). Traducido por José Gaos en la nueva edición y refundición integral por Antonio Zirión Quijano. México: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. A. Serrano de Haro (introducción, notas, traducción). Madrid. Editorial Trotta. (Obra originalmente publicada en 1928).

- Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. LIBRO SEGUNDO: investigaciones fenomenológicas sobre la constitución. A. Zirión Q. (Trad.). 2da. (ed.). México. Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1952).
- Husserl, E. (2006). *Investigaciones lógicas* (en 2 tomos). Trad. de Manuel García Morente y José Gaos. Revista de Occidente, 1929. Reimp. Madrid: Alianza (Obra originalmente publicada en 1900)
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. G. H. Nyenhuis (Trad.). México. Taurus/UIA. (Obra originalmente publicada en 1931).
- Kant, E. (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Alianza Editorial. (Obra originalmente publicada en 1764).
- Levinas E. (2004). *La teoría fenomenológica de la intuición*. T. Chechi (Trad.). Salamanca, España. Ediciones Sígueme. (Obra originalmente publicada en 1930).
- López Badano, C. M. T. (2011). *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño: La caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*. Saarbrücken: Editorial Académica Española / Lambert Academic Publishing.
- Moreno Roque, I. (2010). *Hacia una estética de la destrucción en la literatura*. Tesis para la obtención del grado de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Documento inédito. UNAM.
- Murueta M. E. (2009). "Cura y praxis en Heidegger y la técnica o de cómo la metafísica ilumina el ocaso del segundo milenio". En Guerra Tejada, R. y Yáñez Vilalta, A. (Coords.). *Heidegger. Revista Caminos*. Universidad Nacional Autónoma de

- México. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Colección Multidisciplinar, núm. 5. (pp. 193-200). México: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM.
- Pimentel, L. A. (2008). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. UNAM/Siglo XXI Editores. (Obra originalmente publicada en 1998).
- Platón. (Trad. 2002). *Cratilo o del lenguaje*. A. Domínguez (Trad.). Madrid, España. Editorial Trotta, S. A.
- Prada Oropeza, R. (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Puebla: Universidad Iberoamericana-Puebla / Lupus Inquisitor.
- Ricœur, P. (2002). Acerca de la interpretación. En: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. (pp. 15-36). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2008). *Sí mismo como otro*. (Ed. en español 1996). México. Siglo XXI editores. (1ª. Ed. 1990).
- Ricœur, P. (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. (Ed. en español 1996). México. Siglo XXI editores. (1ª. Ed. 1985). México.
- Tafoya Solís, M. L. (2011). *De la enfermedad al paciente, hacia flores desde La ciudadela final. Un encuentro con la obra de Mario Bellatin*. (2011). Tesis para la obtención del grado de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Documento inédito. UNAM.
- Tornero A., (2010). La identidad de los personajes literarios: acercamiento teórico-metodológico. En *Semiosis*. Tercera época. Vol. VI, no. 12. pp. 10-49.
- Zima, P. v. (1995). *Einführung in die literarische Ästhetik*. Göttingen: UTB.

